

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

Filozofski fakultet

Ivana Lučića 3

ANICA PINTUR

BAROKNI OLTARI TIPA TABERNAKUL U ZADRU

Diplomski rad

Mentor: dr. sc. Danko Šourek, viši asist.

Zagreb, 2015.

ZAHVALE:

Nastanak ovog rada bio je uvelike lakši zahvaljujući mentorstvu dr. sc. Danka Šoureka, kojemu ovim putem najljepše zahvaljujem. Hvala i zadarskom Konzervatorskom odjelu na suradnji i otključavanju brava s skrivenim blagom koje će, nadam se uskoro, dočekati bolje dane. Jednaka hvala voditelju Stalne izložbe crkvene umjetnosti u Zadru, dr. sc. Pavi Keri na odvajanju vremena i srdačnoj dobrodošlici. Zahvaljujem se svim prijateljima na velikoj potpori, kavama na kojima smo pričali o Veneciji i Longheni, a ne o nečem drugom, fotografijama koje su pristizale s putovanja i kišnih nedjelja u Zadru. Na kraju posebna hvala mojim roditeljima, Valentini i Gojku, te sestrama, Marti i Petri. Oni su o baroku i Tridentu slušali više nego svi ostali.

SADRŽAJ

UVOD	1
PROSTOR I VRIJEME.....	2
ZADAR	6
GRADNJE I PREGRADNJE XVII. I XVIII. STOLJEĆA U ZADRU	9
BAROK U GRADU?	12
NARUČITELJI	15
VENECIJANSKI OLTARI U XVII. STOLJEĆU: BALDASSARE LONGHENA I SURADNICI....	18
ULOGA TRIDENTSKOG SABORA I PITANJE VENECIJE	23
VENECIJA: SKULPTURA I TIPOLOGIJA OLTARA XVII. I XVIII. STOLJEĆA	27
OLTAR TIPa TABERNAKUL.....	31
GLAVNI OLTAR, Katedrala, Torcello, 1629., demontiran (1929.).....	34
GLAVNI OLTAR BL. LORENZA GIUSTINIANIJA, San Pietro in Castello, Venecija, 1646. – 1665.....	35
GLAVNI OLTAR, San Nicolò da Tolentino, Venecija, 1661. – 1672.	38
GLAVNI OLTAR, Santa Maria della Salute, Venecija, 1670. – 1674.	40
GLAVNI OLTAR, Santa Maria della Consolazione, Venecija, 1738. – 1739. /1751.- 1755.....	42
VENECIJANSKI OLTARI U ZADRU U XVII. I XVIII. STOLJEĆU.....	45
GLAVNI OLTAR, crkva sv. Šimuna, Zadar, 1648. – 1672.....	46
GLAVNI OLTAR, crkva sv. Krševana, 1672. – 1701.,(1717. – 1728.)	52
OLTAR PRESVETOGA SAKRAMENTA, katedrala sv. Anastazije (Stošije), Zadar, 1719.	59
GLAVNI OLTAR, crkva sv. Marije, Zadar, 1759. – 1762.	66
ZAKLJUČAK	72
ILUSTRACIJE	75
POPIS LITERATURE	83

UVOD

Istraživanje složene problematike oltara tipa tabernakul nedjeljivo je od povezanosti s širim aspektom društvenih, političkih i crkvenih događanja. Navedeni zadarski primjeri produkt su takvih previranja, a njihov odabir vođen je idejom što jednostavnije komparativnosti s mletačkim modelima. Prodiranje stilskih mijena na istočnu obalu Jadrana, uz to i sam rub teritorija Mletačke Republike, donosi određene posebnosti, pa stoga i zadarski primjeri oltara nerijetko ne potpadaju pod sve odredbe navedene tipologije. Takvo naizgled ograničenje pruža uvid u kompleksni odnos relacije umjetničkog centra i periferije, ali i načina na koji vodeći arhitekti i kipari *Serenissime* prilagođavaju vlastite modele jednostavnijem ukusu, sklonijem tradicionalnijem jeziku.

PROSTOR I VRIJEME

Simbolički nazivana »razmeđem Istoka i Zapada«, Dalmacija u suštini posve opravdava tako snažan termin. Geografski položaj idealno razvedene obale omogućio je konstantan povijesni razvoj ove regije, ali i jednako tako konstantan nemir i sukobe. Posjedovati ju značilo je prestiž, sigurnost i zaštitu, svojevrsnu prvu zonu obrane svega što je moglo bljesnuti s Istoka. Nitko ju nije toliko dugo opsjedao i pomno osluškivao političke i društvene situacije kao najveća trgovačka sila ondašnjeg svijeta koja u rukama drži putove od Levanta prema Europi – Venecija. Borbe su to koje ne prestaju još od dolaska Hrvata na obale Jadranskog mora. Izmjenjuju se periodi u kojemu Venecija plaća godišnji danak plovidbe istočnom stranom obale da bi zatim, iskoristivši unutarnje sukobe knezova oko pitanja vlasti, dužd ponovno zavladao područjem. Kroz čitavu prvu polovicu XIV. stoljeća nastavljaju se borbe za Dalmaciju poznate i kao Mletački ratovi. Veneciju pritišće hrvatsko-ugarski kralj Ludovik I. Anžuvina (1342. – 1382.) kojemu ona preko svojih izaslanika čak nudi primirje uz uvjet da mu prepušta sve dalmatinske gradove osim Zadra na što kralj ne pristaje, već napad širi i na sjever Italije zbog čega Venecija ubrzo ipak pristaje na mir pod Ludovikovim uvjetima. Sklopljen je u Zadru, 18. veljače 1358. , u sakristiji samostana sv. Frane i njime se Venecija odrekla svih dalmatinskih gradova i otoka, kako stoji u ispravi, »od polovice Kvarnera do međaša grada Drača«, dakle i Dubrovnika i Kotora, a mletački se dužd odrekao naslova *dux Dalmatiae et Croatiae*.¹ Od cijele Dalmacije, Veneciji je Zadar sa svojim otočjem bio posebno značajan i ostati bez njega značilo je velik gubitak.

Ludovikova smrt označila je ponovnu krizu i vrijeme borbi za hrvatsko-ugarsko prijestolje što je Venecija, uvijek dobro diplomatski informirana, iskoristila. Poraženi pretendent Ladislav Napuljski, uvidjevši da će izgubiti u građanskom ratu sa Žigmundom Luksemburškim, Veneciji nudi posjede u Dalmaciji za 300000 dukata. Prepoznavši bezizlaznost njegova položaja, Venecija, sada u boljoj poziciji, započinje s besramnim cjenkanjem koje završava na svoti od tek 100000 dukata. Konačno potpisivanje ovoga sporazuma zbilo se 9. srpnja 1409. u venecijanskoj crkvi sv.

¹ Milko Brković, *Isprave o Zadarskom miru 1358. godine*, u: *Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru*, 51, 2009., str. 69 – 107 (72).

Silvestra, te je Venecija njime dobila Zadar, Vranu, Novigrad i Pag, a širenje na ostatak prostora događat će se u periodu do 1420. godine. Posebno je tragična činjenica da je upravo u zadarskoj katedrali Ladislav Napuljski bio okrunjen za ugarskoga i dalmatinsko-hrvatskog kralja. Transakcija je to koja će za čitavu Hrvatsku i jadranski prostor imati nesagledive posljedice.²

Dio obale koji je Mletačka Republika stekla između 1409. i 1420. godine sastojao se od kvarnerskih otoka (osim Krka, koji je tek 1480. došao u njene ruke), svih ostalih otoka, uključivo do Korčule i dalmatinskog kopna od Novigrada do Žrnovnice. U njene je ruke došla sva obala, dok je kopnena granica prema Hrvatskoj išla od Novigrada do Nadina, odatle do Šibenika, od Šibenika do Bihaća (Bijaće), te uz pristran Kozjaka, jugozapadno od Solina do Žrnovnice. U Hrvatskoj su ostali gradovi Obrovac, Bribir, Skradin, Klis, Solin, Omiš te Poljica i Primorje (Krajina). I Dubrovnik je sa svojim teritorijem ostao pod izravnom vlašću hrvatsko-ugarskih kraljeva, dok je Kotor ušao u sastav tzv. Mletačke Albanije (*Albania Veneta*). Pod mletačku vlast potpale su dakle dalmatinske autonomne komune: Rab, Cres i Lošinj, Nin, Zadar, Šibenik, Trogir, Split, Hvar, Brač, Korčula te Kotor sa svojim teritorijem. Mletačka vlast ove je komune integrirala u njihovim povijesnim granicama, donekle uvažavajući i njihova ranije stečena prava i posebnosti, ali je ukinula najbitniju oznaku komunalne autonomije, slobodan izbor knezova. Svim komunama slala je od sada za kneza Mlečanina, izabranog u Velikom vijeću. Taj je knez, osim toga imao daleko veća prava nego dotadašnji knezovi, jer je on dobio odmah i isključivo pravo suđenja u kaznenim parnicama. Pored kneza u svakom gradu Venecija postavlja i malu posadu, a doskora je, uza sva obećanja da to neće učiniti, počela u pojedinim gradovima graditi utvrđene kaštele.³

Već se krajem XV. stoljeća na granicama Dalmacije pojavljuje najveća opasnost koja će tijekom sljedećih dvije stotine godina predstavljati konstantnu prijetnju stanovništvu i mletačkom posjedu – Osmanlije. Prvi upadi osmanskih četa zabilježeni su šezdesetih godina XV. stoljeća⁴, da bi se uskoro pretvorili u pomno planirane akcije dolazeći pred same bedeme dalmatinskih primorskih gradova. Zbog nastalog

² Usp. Ivan Stagličić, *Kako je i zašto Ladislav prodao Dalmaciju?*, u: *Zadarski list*, 7. VII. 2008. (mrežna stranica: <http://www.zadarskilist.hr/clanci/07072008/kako-je-i-zasto-ladislav-prodao-dalmaciju>).

³ Usp. Grga Novak, *Prošlost Dalmacije*, Zagreb, Golden Marketing, 2001., str. 143.

⁴ Usp. Grga Novak, *nav. dj.*, 2001., str. 146.

straha i traženja pomoći, Venecija određuje posebnog providura i šalje pomoć u Zadar i Šibenik. Kroz cijelo XVI. stoljeće pa sve do sklapanja mira 1573. godine Dalmacija je živjela pod stalnom osmanskom prijetnjom, jer ni onda kad među Mletačkom Republikom i Osmanskim Carstvom službeno vlada mir, na granicama nema mira. Dalmatinski primorski gradovi pod vlašću Venecije bili su na samoj osmanskoj granici koja se protezala tek par kilometara od Zadra, Šibenika, Trogira i Splita.⁵

Poslije Morejskog rata, mirom u Srijemskim Karlovcima 1699. godine granica između Osmanskog Carstva i Mletačke Republike utvrđena je duž linije Knin, Vrlika, Zadvarje, Vrgorac, Čitluk, dok su u Boki oslobođeni Risan i Herceg Novi. Tek Požarevačkim mirom, sklopljenim 1718. godine oslobađa se Imotska krajina i u cjelini se stabiliziraju granice Dalmacije prema Bosni i Osmanskom Carstvu.⁶ Politički izdvojena i dalje pak stoji Dubrovačka Republika uspijevajući sačuvati samostalnost između dviju sila.

Koliki su razmjeri ove višestoljetne nesigurnosti i intenzivnog ratnog stanja govore brojke, točnije popis stanovništva, pa tako iz izvora⁷ saznajemo da je Zadar koji je 1527. godine brojao 7501 stanovnika, 1682. godine imao tek 3597 stanovnika. Generalni mletački providur, Antonio Bernardo 1656. godine piše izvješće svojoj vladi u Veneciji navodeći kako je Dalmacija »[...] toliko propala da ono malo stanovnika koje je preostalo od kužnih bolesti i sadašnjeg rata, nema načina da sebe prehrani [...] nema više nikakve trgovine, tako da po svim gradovima, koji su sada većinom lišeni stanovništva, podanici ne nalaze načina da žive i da tek sebe same iz dana u dan prehrane. Svi su postali siromasi toliko da se ni ne usuđuju izraziti.«⁸

Uspostava konačnog mira i povezivanja gradova na obali sa zaleđem pretpostavljala bi jačanje i razvoj, međutim Dalmacija postupno, sve do pada Mletačke Republike (1797.) nazaduje i propada. Uzrok takvom stanju neki istraživači pronalaze u zamrlosti mletačke politike kao i u općoj dekadenciji mletačkog višeg staleža koji je

⁵ Usp. Grga Novak, *nav. dj.*, 2001., str. 159.

⁶ Usp. Radoslav Tomić, *Barokno kiparstvo u mramoru na području Dalmacije*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1994., str. 6.

⁷ Usp. Grga Novak, *nav. dj.*, 2001., str. 173.

⁸ Grga Novak, *nav. dj.*, 2001., str. 173.

prestao s inicijativama i u političkom i trgovačkom smislu.⁹ Venecijanska vlast prekinuta je prvom austrijskom upravom na koju se nastavlja razdoblje pod kratkotrajnom francuskom vlašću (1806. – 1813.), a nakon koje je uslijedila druga, ovog puta dugogodišnja austrijska uprava.¹⁰

⁹ Usp. Grga Novak, *nav. dj.*, 2001., str. 178.

¹⁰ Usp. Bojan Goja, *Mramorna oltaristika u 17. i 18. st. na području Zadarske nadbiskupije*, doktorska disertacija, Zagreb, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2010., str. 14.

ZADAR

Posve je jasna pozadina ranije spomenutog mirovnog sporazuma Venecije i Ludovika I. u kojemu mu se nudi prilika preuzeti sav mletački posjed u Dalmaciji, ali s izuzetkom Zadra. Položaj ovog antičkog grada na središnjem dijelu istočne obale Jadrana čini ga kontrolnom točkom pomorske trgovine. Razvedena obala sa mnoštvom otoka znatno je sigurnija ruta plovidbe od otvorenog mora, stoga se pred Zadrom zastaje i odmara. Na taj način su prema legendi u grad stigle i relikvije sv. Šimuna koje je križarski vojnik, po svoj prilici mletački plemić, vraćajući se iz Sirije nosio u svoj grad, ali ga je pred Zadrom zahvatila oluja pa je bio primoran pristati. Gustoća pomorskog prometa pred gradom Veneciji je označavala sigurnu zonu za sva birokratska pitanja oporezivanja i raskuživanja robe prije negoli je došla do sjevera, kao i nametanje zabrana i blokiranja plovidbe onima koji joj nisu bili u milosti. Plodna ravnica Ravnih kotara u zaleđu grada jednako je tako prirodno pogodna za razvoj trgovine i komunikacije cestovnim putem s Istokom. Uloga glavnog grada mletačke Dalmacije pomogla je razvoju grada ali je posve uništila njegovu autonomiju. Gradom upravljaju dva mletačka plemića, obojica birana u Velikom vijeću: knez (*conte*) i kapetan (*capitano*). Prvi je stajao na čelu cjelokupne civilne uprave, a drugi zapovijedao mletačkom posadom i vodio brigu o utvrđenjima.¹¹

Ostati bez Zadra značilo je i izgubiti veliku količinu prihoda i moći, ali i sigurnosti, pa se Venecija posebice u kriznim vremenima trudila uložiti velika financijska sredstva u fortifikaciju grada, širenjem ili gradnjom novih zidina i bastiona. Lijepo to pojašnjava generalni providur Dalmacije, Giacomo Foscarini 1572. godine pišući mletačkom duždu »Zadar može se zvati metropolom provincije jer je glavni i najljepši, a i zbog toga što je i tvrđava od tolike važnosti, da ne samo čuva posjed Vaše Vedrosti u onoj provinciji nego se može kazati da je predstraža i obrana onoga Slavnoga grada.«¹² Prepoznala je to i osmanska vojska pa je osvojila Obrovac a ubrzo i Zemunik, svega nekoliko kilometara od grada, odakle je lako izvodila brze napade. Koliko su bili česti

¹¹ Usp. Grga Novak, *Presjek kroz povijest grada Zadra*, u: AA.VV., *Grad Zadar presjek kroz povijest*, Zadar, Institut Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru, 1966., str. 7 – 76 (49).

¹² Grga Novak, *nav. dj.*, 1966., str. 7 – 76 (50).

najbolje govore izvješća Zacharija Valaressa koji kaže da su »[...] Turci gotovo svakodnevno pred vratima zadarskim.«¹³

Iako se kao početak osmanskih napada na Zadar i okolicu najčešće spominje 1468. godina oni se bilježe i znatno prije, oko 1432. godine kako navodi Seid Mustafa Traljić (1966.) smatrajući da su 1468. godine Osmanlije poduzeli već treći napad na Zadar.¹⁴ Brojni su mletački dokumenti koji iznose detalje o točnom broju ubijenih i otetih stanovnika, te izgubljene stoke. Ta su izvješća slana na mjesečnoj bazi s konstantom rasta štete. Gotovo dva i pol stoljeća grad je živio pod opsadom, bez kontakta sa zaleđem koje ga je opskrbljivalo hranom i građevnim materijalom. Seljaci koji su radili kao kmetovi na posjedima u vlasništvu gradske vlastele, na tzv. *terrafermi*, pred najездом Osmanlija prebjegli su u druge krajeve zbog čega je vlastela naglo osiromašila i novac pribavljala tek sitnom trgovinom u okružju grada. Koliko je pust bio prostor oko grada govori činjenica da se na Vijeću desetorice u Veneciji predlaže trovanje vode u kotaru, pa čak i Vranskog jezera da bi se naštetilo neprijatelju.¹⁵

Zbog karaktera tvrđave koji je zadobio u teškim vremenima, kroz grad je prolazio i velik broj vojske koja je nerijetko uništavala kuće i palače dobivene na korištenje. Dolasci i odlasci vojske grad su učinili prljavim i nerijetko se javljaju razne zarazne bolesti od kojih je kuga bila posebice pogubna. Prema mletačkim arhivima kuga se tijekom XVI. stoljeća u Zadru pojavljuje u nekoliko epidemija, 1500., 1530., i 1570. godine, a jedino je za prvu poznato da je odnijela čak četiri i pol tisuće života.¹⁶ Ipak, unatoč svim nedaćama, grad je uspješno otprio sve osmanske nasrtaje na bedeme i nijednom nije pobijeđen. Ono što ga je održalo na životu i pružilo stanovništvu koliku-toliku sigurnost bilo je more. Blokadom zaleđa sva se komunikacija i trgovina seli na morske puteve. Moguće je da je i to bio presudan razlog osmanskog neuspjeha budući da na moru nisu imali niti jednog jačeg uporišta, a flota im se sastojala od tek

¹³ Seid M. Traljić, *Zadar i Turska pozadina od XV. do potkraj XIX. stoljeća*, u: AA.VV., *Grad Zadar presjek kroz povijest*, Zadar, Institut Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru, 1966., str. 203 – 227 (207).

¹⁴ Usp. Seid M. Traljić, *nav. dj.*, 1966, str. 203.

¹⁵ Usp. Seid M. Traljić, *nav. dj.*, 1966., str. 211.

¹⁶ Usp. Tomislav Raukar; Ivo Petricioli; Franjo Švelc; Šime Peričić, *Zadar pod mletačkom upravom*, Zadar, Narodni List; Filozofski fakultet, 1987., str. 239.

nekoliko brodova u Obrovcu koji su služili za obranu od uskoka. Providur Foscarini u izvještaju iz 1572. godine navodi da je velika pogodnost za grad i činjenica da u kraju koji ga okružuje nema prirodnog bogatstva kovinom što je Osmanlijama onemogućilo izravno lijevanje topova, već su ih morali dopremati iz dalekih krajeva.¹⁷ Kako je lokalnog poljodjelskog stanovništva nestalo i zemlja je opustjela, nije im bilo ni moguće održavati duže vrijeme veliku vojsku već su hranu bili prisiljeni donositi sa sobom.

Sva ta zbivanja nužno su izazvala zastoj u gotovo svim područjima društvene djelatnosti u Zadru. Krivulja razvoja u prvoj polovici XVI. stoljeća spušta se na najnižu razinu u odnosu na čitavu epohu kasnoga srednjega vijeka. Međutim, izmakom prve četvrtine stoljeća dalmatinski gradovi sve se više otvaraju Osmanskom Carstvu prvenstveno gospodarskim i trgovačkim putevima koji su bili obostrani - jednako kao i grad, i život zaleđa uvelike je ovisio o ovim odnosima. Oni međutim nikada neće prerasti uske, gospodarske veze jer je ozračje i dalje bilo suviše nesigurno.

¹⁷ Usp. Seid M. Traljić, *nav. dj.*, 1966., str. 203.

GRADNJE I PREGRADNJE XVII. I XVIII. STOLJEĆA U ZADRU

Iako ga zadarski kapetan Andrija Soranzo 1593. godine naziva »ključem Dalmacije i isturenom granicom cijelog kršćanstva«,¹⁸ u vrijeme neposredne osmanske prijetnje u Zadru, osim fortifikacija, gotovo i da nema ostale gradnje. Michele Sanmicheli (1484. – 1559.), zajedno sa nećakom Giangirolamom Sanmichelijem (1513. – 1544.), projektira bastion Ponton (1537.), zapadna gradska vrata *Porta terraferma* (1533. – 34.), zgradu gradske straže na trgu (1562.), a u istom manirističkom stilu obnovljena je i gradska loža. (1565.).¹⁹

Najvrjedniji simboli grada – romanička katedrala sv. Anastazije (Stošije), predromanička crkva sv. Donata, te romaničke crkve sv. Marije i sv. Krševana iz vremena su kada je Zadar bio autonoman grad,²⁰ važna srednjovjekovna komuna. Crkve koje se pak podižu ili su pregrađivane u razdoblju XVI., XVII. i XVIII., stoljeća uglavnom se ne odlikuju nekim značajnijim arhitektonskim i stilskim karakteristikama a grade u skromnijim oblicima kasne renesanse i baroka.²¹ Kao najvažniji graditeljski zahvat XVI. stoljeća ističe se međutim obnova romaničke crkve sv. Marije koja je tada dobila i novo pročelje s prepoznatljivim trolisnim zabatom, vjerojatno osmišljenim po uzoru na srodno rješenje Nikole Firentinca primijenjeno na šibenskoj katedrali. Od važnijih zahvata treba spomenuti i projekt gradnje nove crkve za relikviju tijela sv. Šimuna jugozapadno od kapele sv. Roka. Zamišljena je kao prostrana i bogato ukrašena građevina ali se zbog pomanjkanja sredstava radovi zaustavljaju na fasadi, koja je bila izgrađena do zone arhitrava (1600.). Danas uništena, srednjovjekovna crkva sv. Antuna (sv. Spasitelj) zadobila je novu fasadu u oblicima zrele renesanse. Ranokršćanskoj bazilici sv. Stjepana nakon zaprimanja relikvija sv. Šimuna i mijenjanja titulara 1623. godine pregrađuje se svetište i postaje

¹⁸ Grga Novak, *nav. dj.*, 1966., str. 53.

¹⁹ Usp. Pavuša Vežić, *Platea civitatis Jadre – prostorni razvoj Narodnog trga u Zadru*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 36, 1996., str. 337 – 360 (339); Isti, *Vrata Michelea Sanmichellija u Zadru*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 29, 2005., str. 93 – 106; Ana Deanović, *Utvrdne i perivoji*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2001., str. 23, 39; Milan Pelc, *Renesansa*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007., str. 28, 87 – 89. ; Andrej Žmegač, *Bastioni jadranske Hrvatske*, Zagreb, Školska knjiga, 2009., str. 189 – 190.

²⁰ Usp. Grga Novak, *nav. dj.*, 1966., str. 60.

²¹ Usp. Tomislav Raukar; Ivo Petricioli; Franjo Švelc; Šime Peričić, *nav. dj.*, 1987., str. 547.

četvrtastog oblika. Pročelje crkve pregrađeno je u baroknom stilu 1776. godine, dok su za dekoraciju zvonika upotrijebljeni triglifi i metope s poprsjima proroka s ranije spomenute fasade nedovršene crkve sv. Šimuna.²²

Crkva Gospe od Kaštela sve do 1703. godine zadržala je oblik rotunde da bi joj se zatim sa zapadne strane prigradila longitudinalna lađa, a uskoro je prigraden i zvonik nad sakristijom. Crkvi ženskog benediktinskog samostana posvećenoj sv. Mariji 1742. godine porušene su tri apside i na njihovu mjestu konstruirano je svetište s kupolom nad kružnim tamburom. Na srednjovjekovnoj crkvi sv. Tome (sv. Silvestra i sv. Križa) 1768. godine sagrađeni su barokni prozori, te je dograđeno svetište osmerostranog tlocrta. Franjevačka crkva gubi sve gotičke prozore i vrata, a otvaraju se novi, jednostavnog četvrtastog oblika. Baroknu profilaciju dobiva tek ulazni portal 1780. godine. Zahvati na prozorskim otvorima događaju se i na crkvi sv. Donata koja gubi malene, srednjovjekovne otvore i dobiva nove, u obliku polukruga. Godine 1752. prigraden joj je atrij galerije s velikom biforom na jugozapadnoj strani. Katedrala sv. Anastazije (Stošije) 1780. godine mijenja srednjovjekovni pokrov, pri čemu se nova drvena građa krova nabavlja u Karlobagu, a crijepovi i opeke u Trevisu. Na zabat fasade postavljaju se podnožja za kipove koji nikad nisu postavljeni. Glavnu lađu rasvjetljava se velikim polukružnim prozorima (*mezzalune*), na južnom bočnom zidu otvorena su četiri pravokutna prozora, a pred svetištem je konstruiran trijumfalni luk.²³

Posve je jasno da se građevne (sakralne) projekte u Zadru tijekom XVII. i XVIII. stoljeća može svesti tek na manje ili veće zahvate na već postojećim, srednjovjekovnim zdanjima. Upravo je visoka kakvoća srednjovjekovne arhitekture uvjetovala slabiju graditeljsku djelatnost u narednim stoljećima. Prostrane crkvene građevine barokna su stoljeća usto dočekale u relativno dobrom stanju, te se napor zajednice usredotočio mahom na njihovo održavanje i prilagodbu novim stilskim i

²² Usp. Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 191 – 192, 203 – 205 i ondje navedena literatura.

²³ Za sve podatke o navedenim zahvatima na zadarskim crkvama usp. Tomislav Raukar; Ivo Petricioli; Franjo Švelc; Šime Peričić, *nav. dj.*, 1987., str. 548. – 549. str. 679 – 681; Kruno Prijatelj, *Barok u Dalmaciji*, u: Anđela Horvat; Radmila Matejčić; Kruno Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, 1982., str. 651 – 902 (708 – 709).

liturgijskim zahtjevima. Kao svojevrsnu opreku baroknom Zadru, moguće je pri tome izdvojiti Dubrovnik koji je 6. travnja 1667. pogodio razorni potres i nanio mu neprocjenjive štete na cjelokupnoj ranijoj umjetničkoj baštini. Potres je, međutim, potaknuo i sveobuhvatnu obnovu grada pa ga Kruno Prijatelj (1982.) u svoj tragičnosti tumači i kao priliku otvaranja razvojnom putu barokne umjetnosti.²⁴ Upravo će iz te obnove proizaći vrhunci barokne arhitekture u Dalmaciji. Nakon burnog XVII. stoljeća obilježenog teškim ratovima i stradavanjima, naredno je stoljeće u Zadru bilo doba mira i stalibiziranja prilika, te obnove na kulturnom, gospodarskom i crkvenom području. Takvi uvjeti dovest će i do povećanja broja stanovnika, doseljavanjem raznih trgovaca i zanatlija. Druga polovica XVIII. stoljeća vrhunac je kulturnog razvoja nakon dugo vremena, te se primjerice 1783. godine osniva kazalište (*Nobile teatro*) u kojemu se izvode najnovija djela istovremena onima u milanskoj *Scali* ili venecijanskom kazalištu *La Fenice*. Zaslugom nadbiskupa Vicka Zmajevića (1713. – 1745.) utemeljeno je glagoljaško Sjemenište koje djeluje kontinuirano sa Generalnim učilištem dominikanskog reda. Na Gospodskom trgu već 1750. godine zabilježene su dvije kavane u kojima se uživa u ispijanju likera Maraschina, poznatog zadarskog simbola i izvoznog proizvoda.²⁵ Grad se konačno počinje buditi.

²⁴ Usp. Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1982., str. 684.

²⁵ Usp. Bojan Goja, *nav. dj.*, 2010., str. 19.

BAROK U GRADU?

Kako je umjetnost u mnogim svojim oblicima odraz društvenih, političkih i gospodarskih prilika jednog vremena, u umjetnosti Dalmacije u XVII. i XVIII. stoljeću možemo na bjelodani način uočiti da ona u baroku nije više dosegla opseg i razinu srednjovjekovnih ostvarenja.²⁶ Zamiranje lokalnih umjetničkih snaga osjetilo se u arhitekturi i slikarstvu, ali ipak ne tako izravno kao u skulpturi.²⁷ Domaće klesarske radionice i dalje su aktivne, ponajviše na kamenom bogatim otocima Korčuli i Braču, ali im je djelatnost uglavnom ograničena na sitnu i plošnu dekoraciju. Obrada ljudskog lika ukočena je i nespretna,²⁸ nevješta u prihvaćanju novih strujanja. Barok će stoga u Dalmaciju pristizati postupno, »čedno i nenametljivo«,²⁹ posve suprotno od načina na koji se predstavlja u velikim umjetničkim središtima kao snažan i nametljiv stil potican protuferormacijskom politikom Crkve. Njegova pojavnost neće biti vidljiva u novoj koncepciji prostora, volumena i svijetla, već prvenstveno u ornamentici, gomilanju ukrasa i postupnom naglašavanju dekora. Tek u XVIII. stoljeću, dolaskom stranih graditelja i pojačanim importom umjetničkih djela, i domaći će graditelji i klesari početi postupno prihvaćati novu estetiku. Razlika u odnosu na zapadnu obalu Jadrana, neraskinuta je veza s tradicijskim ukusom, pa će tako (posebno u graditeljstvu) nastajati primjerice neobični spojevi novih, suvremenih modelacija valovite linije pročelja s romaničkim i gotičkim rozetama, a tijekom XVII. stoljeća podizat će se šiljasti bačvasti svodovi sa susvodnicama, karakteristični za ranija stilska razdoblja.³⁰

Često se takva umjetnost svodi pod odviše grub termin *retardacije stila*, ali je već Kruno Prijatelj (1982.) ispravno brani navodeći kako je neprepoznata njezina vrijednost u vještini spoja smisla za materijal, ljudske mjere i osjećaja za ambijent.³¹ Ipak, nedostatak mramora kao dominantnoga medija barokne kiparske produkcije na širem jadranskom području, kao i već spomenuta ograničenja domaćih klesarskih

²⁶ Usp. Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1982., str. 653.

²⁷ Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1994., str. 24.

²⁸ Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1994., str. 25.

²⁹ Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1982., str. 652.

³⁰ Usp. Vladimir Marković, *Dalmatinske crkve 17. i 18. stoljeća sa šiljastim bačvastim svodom i pojasnicama – ishodišta i putovi usvajanja*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 32, 2008., str. 115 – 128.

³¹ Usp. Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1982., str. 652 – 653.

snaga, Dalmaciju su u ostvarivanju velikih narudžbi upućivali na import djela iz vodećega umjetničkoga središta – Venecije.

Kao što je istaknuto, u Zadru izostaju cjelovite barokne novogradnje sakralnih objekata ali ga zato ne zaobilazi barokizacija unutrašnjosti srednjovjekovnih crkava koja je zahvatila čitavu Dalmaciju u XVII. i XVIII. stoljeću. Povijesni izvori ne nude podatke o djelovanju domaćih klesara i kipara.³² Među djelima koja ipak upućuju na mjesnu produkciju raskošnijim se izgledom ističe tek nadgrobna ploča plemića Franje Civallelisa u franjevačkom klausturu iz 1678. godine s prikazom grba pokojnika i dva anđela kako plaču, a za koje se navodi kako su »izrađeni dosta loše«.³³ Intenzivirano unašanje novih oltara, slika i liturgijskih predmeta opća je pojava koja se podjednako odvijala u katedralama, crkvama samostanskih zajednica, kao i u skromnijim gradskim i prigradskim svetištima. Naročito je bilo učestalo podizanje novih oltara od višebojnog mramora. U monumentalnim zadarskim crkvama mramorni oltari XVII. i XVIII. stoljeća potpuno su potisnuli starije srednjovjekovne i renesansne, kamene i drvene oltare.³⁴ Gotovo da i nema crkve unutar zidina grada, ali i na širem području biskupije, čija unutrašnjost u ovom periodu nije nadopunjena novim oltarom.³⁵

Zbog već spomenutog nedostatka domaćih umjetničkih snaga u opremanju crkvi dominirat će importi mletačkih altarista i kipara. Konkurencija među crkvenim zajednicama i težnja za prvenstvorezultirali su rafiniranim i pomnim promišljanjem o izboru umjetnika zbog čega će u Zadru, kako navodi Radoslav Tomić (1991.) »njihova djela biti tipološki i ikonografski raznolikija u odnosu prema ostalim dalmatinskim biskupskim središtima«.³⁶ Autor navodi i kako je početak velikih kiparskih importa u Zadru simbolički označen prijenosom relikvija sv. Šimuna, jednog od najvažnijih zaštitnika grada u novouređeno svetište crkve sv. Stjepana (koja će zbog toga promijeniti titular) 1632. godine. Gotičku srebrnu škrinju (1380.), rad majstora Franje iz Milana, pridržavaju dva brončana anđela, izlivena u venecijanskom

³² Usp. Tomislav Raukar; Ivo Petricioli; Franjo Švelc; Šime Peričić, *nav. dj.*, 1987., str. 550.

³³ Tomislav Raukar; Ivo Petricioli; Franjo Švelc; Šime Peričić, *nav. dj.*, 1987., str. 550.

³⁴ Usp. Radoslav Tomić, *Oltar Giovannija Marije Morlaitera u benediktinskoj crkvi sv. Marije u Zadru*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 31, 1991., str. 317 – 331 (317 – 318).

³⁵ Usp. Bojan Goja, *nav. dj.*, 2010. Autor pruža detaljan i stručan opis svih oltara XVII. i XVIII. stoljeća na prostoru Zadarske nadbiskupije.

³⁶ Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1991., str. 318.

arsenalu 1648. godine od zaplijenjenih osmanskih topova. prema naredbi providura mletačke Dalmacije i Albanije, te zapovjednika u borbi protiv Osmanlija, Leonarda Foscola. Anđeli su rad mletačkog kipara Francesca Cavriolija (? – 1670.), vjernog suradnika slavnoga arhitekta Baldassarea Longhena (1598. – 1682.).³⁷

Oltari na kojima anđeli – poput onih u crkvi sv. Šimuna – nose ili adoriraju svetačke relikvije (najčešće gradskih zaštitnika), u narednom će se razdoblju javljati i u drugim dalmatinskim crkvama, šireći se sve do Kotora.³⁸ Daljnje narudžbe u Zadru angažiraju i ostala velika imena mletačkog baroka pa se tako u ugovorima pojavljuju: Baldassare Longhena, Girolamo Garzotti, Alvise Tagliapietra, Antonio Corradini, Giuseppe Gropelli, Antonio Viviani, Pietro Onigha, Michele Coste, Giovanni Maria Morlaiter i mnogi drugi.

³⁷ Usp. Radoslav Tomić, *Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji*, Zagreb, Matica hrvatska, 1995., str. 42.

³⁸ Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1991., str. 318.

NARUČITELJI

Oslabljena i ratom izmučena Dalmacija tijekom razdoblja neposrednih sukoba s Osmanlijama ostaje bez velikog broja plemstva koje je uz pučane i svećenstvo činilo osnovicu društva. Opće osiromašenje i epidemije kuge dovele su do snažnog opadanja broja članova plemićkih obitelji, u Zadru, primjerice, unutar promatranog vremenskog perioda dvadesetak obitelji broji tek šezdeset do osamdeset članova.³⁹ Povlačenjem neposredne osmanske opasnosti krajem XVII. stoljeća počinje bujanje trgovine i raznih poslova čime dolazi i do bogaćenja dijela pučanstva. Njihovo sve glasnije traženje prava koja su do tada bila privilegij plemstva do snažnijega izražaja, osim u Dubrovniku, bilježi se upravo u Zadru.⁴⁰ Osjetan gubitak brojčanosti plemićkog staleža prouzrokovalo je pojavu agregiranja novih članova, i to upravo iz redova imućnih građanskih obitelji. Takva pojava nije karakteristična samo za Dalmaciju, pojavljuje se i u Veneciji u kojoj sukobi između imućnih i siromašnih obitelji postaju toliko snažni da ugrožavaju stabilnost vlasti. Senat je stoga primoran prihvatiti nove članove, imućne građanske obitelji koje to isto pravo otkupljuju, ali pod uvjetom da se njihovo trgovačko porijeklo prikrije.⁴¹

U naručivanju umjetnina u Dalmaciji odlučujuću ulogu zadržat će Crkva, točnije biskupi kao središnje ličnosti intelektualnih krugova u svojim sjedištima. Obrazovani i vođeni idejom protureformacije opremaju stolne crkve novim, raskošnim mramornim oltarima, slikama i liturgijskim priborom.⁴² Kao i u Veneciji,⁴³ najvažnije pozicije u Crkvi imaju članovi plemićkih obitelji, ali je zamjetno, kako i naglašava Radoslav Tomić (1995.),⁴⁴ da su narudžbe potpisivali kao crkveni dostojanstvenici, a ne predstavnici određene obitelji ili staleža. Od narudžbi iz vrha crkve treba spomenuti onu zadarskoga nadbiskupa Viktora Priulija (1688. – 1712.) koji 1712. godine svojom oporukom u crkvi sv. Donata (kasnije prenesen u katedralu a 1905.

³⁹ Usp. Tomislav Raukar; Ivo Petricioli; Franjo Švelc; Šime Peričić, *nav. dj.*, 1987., str. 399.

⁴⁰ Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1995., str. 7.

⁴¹ Usp. Francis Haskell, *Patrons and Painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of baroque*, New York, Harper and Row, 1963., str. 347.

⁴² Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1994., str. 11.

⁴³ Usp. Francis Haskell, *nav. dj.*, 1963., str. 347.

⁴⁴ Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1995., str. 11.

godine i uklonjen) daje podići oltar ukrašen kipovima od čije su skulptorske opreme danas sačuvane figure sv. Krševana Giuseppea Gropellija, i sv. Stošije Antonija Corradinija.⁴⁵ Uz kler (i plemstvo) treba istaknuti i ulogu crkvenih redova, posebice franjevaca. Crkve ovoga reda također postaju bitne točke proučavanja mramorne barokne skulpture, naručivane s jasno istančanim ukusom u radionicama vodećih mletačkih majstora toga vremena.

Posebnost Zadra, u odnosu na druga gradska središta, je u tome što osim navedenih postoje i narudžbe predstavnika državne vlasti. Uz već ranije spomenutu narudžbu brončanih anđela providura Leonarda Foscola za crkvu sv. Šimuna, spominje se i ona generalnog providura Gerolama Querinija koji podiže glavni oltar u crkvi Gospe maslinske kako bi se dodatno častila Gospina ikona Paola Veneziana. U istoj crkvi kapetan Marko Mellafusa sredinom XVIII. stoljeća podiže oltar sv. Križa.⁴⁶ Možda najistaknutije mjesto u kontekstu razlike u odnosu na druge dalmatinske gradove zauzima narudžba oltara za crkvu sv. Krševana koja nastaje kao zavjet čitavog grada, *ex voto*, radi ozdravljenja od kuge koja je grad zadesila 1632. godine. Oltar će u periodu od 1672. do 1701. godine izraditi mletački altarist Girolamo Garzotti sa sinovima, a skulpture će, nešto kasnije, od 1717. do 1728. godine nastati u radionici Alvisea Tagliapietre.⁴⁷ Radoslav Tomić (1995.) jedinu sličnost pronalazi s komunalnim narudžbama u Perastu (glavni oltar Gospe od Škrpjela) i Dobroti (glavni oltar sv. Stasija), ali s tom razlikom da ove narudžbe nisu imale zavjetni karakter.⁴⁸ Njima se može dodati podatak koji donosi Damir Tulić (2012.) o podizanju kapele sv. Križa s oltarom u prvoj polovici XVIII. stoljeća u porečkoj Eufrazijani, navodeći u njegovu opisu: »nad oltarom dva *putta* pridržavaju okrunjeni grb Poreča, oval podijeljen na bijelo i crveno polje sa slovima C. i P., koji jasno označavaju komunalni patronat«. ⁴⁹ U jednom od središta Habsburških istočnojadranskih posjeda, Rijeci, sa skromnijim primjerom zavjetne komunalne narudžbe susrećemo se pak pri podizanju mramornoga oltara sv. Filipa Nerija. Kao narudžba Gradskoga vijeća, potaknuta

⁴⁵ Usp. Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1982., str. 755.

⁴⁶ Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1995., str. 13.

⁴⁷ Usp. Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1982., str. 747.

⁴⁸ Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1995., str. 13.

⁴⁹ Damir Tulić, *Kamena skulptura i oltari 17. i 18. stoljeća u Porečko-pulskoj nadbiskupiji*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2012., str. 38.

potresom koji je grad pogodio 1750. godine, oltar je u mjesnoj zbornoj crkvi podignut između 1753. i 1754. godine.⁵⁰

⁵⁰ Usp. Danko Šourek, *Mramorna skulptura i altaristika XVII. i XVIII. stoljeća na području Rijeke i Hrvatskoga primorja*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2012., str. 13, 391 (kat. 18).

VENECIJANSKI OLTARI U XVII. STOLJEĆU: BALDASSARE LONGHENA I SURADNICI

Slike koje nam se pred očima stvaraju pri pomisli na barok, a najbliže riječima iskazane epitetima raskošnog i spektakularnog, u pregledu europske povijesti umjetnosti vežemo prvenstveno za Rim. Iako pomalo u sjeni rimskih invencija umjetnika poput Gianlorenza Berninija, Alessandra Algardija ili Francesca Duquesnoya, i venecijanska skulptura XVII. i XVIII. stoljeća zauzima značajno mjesto u općoj slici talijanskoga i europskoga baroka. Pogrešno bi bilo stil tumačiti uvijek na temelju istih mjerila, pa isključiti sve ono što iz njih ispada, Andre Chastel (1979.) s pravom osuđuje takvu praksu unutar terminologije zbog koje se Venecija često diskriminirala u kontekstu pitanja: je li je poznavala barok ili ne?⁵¹ Ljepota venecijanskog *settecenta* prema njemu je produkt tisućljetnog nasljeđivanja stilova od ranokršćanskog, preko bizantskog, gotičkog i klasičnog Palladijeva koji će utrti put klasicizmu. To je odraz kulture grada koji ima sposobnost apsorbirati i transformirati različite stilove zbog čega Chastel drži da mletačka umjetnost XVII. i XVIII. stoljeća nadilazi pojam baroknog.⁵²

Sve do polovice XVII. stoljeća *Serenissima* je u pogledu likovnosti još uvijek vezana za rješenja proizašla iz druge polovice XVI. stoljeća.⁵³ Vodeća arhitektonska ličnost bio je Vincenzo Scamozzi (1552. – 1616.), Palladijev učenik koji nastavlja njegovati klasičan izričaj. Godine 1615. on izdaje poznati traktat *L' ideal dell' Architettura Universale*. za kojeg Rudolf Wittkower (1999.) smatra kako radije zaključuje staro poglavlje nego li otvara put novome, baš kao što i njegovu arhitekturu tumači kao snažnu barijeru otvaranju baroknim principima na cijelom teritoriju pod vlašću Venecije.⁵⁴ Skulptura je pak na sličan način bila sputana snažnim utjecajem Alessandra Vittorije (1525. – 1608.). Suradnik u radionici Jacopa Sansovina (1486. –

⁵¹ Usp. Andre Chastel, *Il Settecento Veneziano nelle arti*, u. AA.VV., *Storia della civiltà Veneziana 3. Dall' eta barocca all'Italia contemporanea*, Firenze, Sansoni, 1979., str. 213 – 230 (219).

⁵² Usp. Andre Chastel, *nav. dj.*, 1979., str. 219.

⁵³ Usp. Damir Tulić, *nav. dj.*, 2012., str. 89.

⁵⁴ Usp. Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600. – 1750.*, New Haven; London, Yale University Press, 1999., str. 79.

1570.), velikog promicatelja ideje integracije skulpturalnih i arhitektonskih formi ostvarenih primjerice na *Loggetti* ispod zvonika crkve sv. Marka,⁵⁵ Vittoria odlučuje krenuti u drugom smjeru. Pronalaženje ideala u Michelangelovim radovima koje će konstantno studirati i citirati u brojnim narudžbama, dovest će do raskida sa Sansovinom. Zanimljivo je promatrati razvijanje stila kroz početno, površno iščitavanje Michelangelovih figura tek kroz prizmu mišićavih i snažnih tijela. John Pope Hennessy (1970.) iznosi dva primjera Vittorijine figure sv. Sebastijana sa jasnim citiranjem Michelangelova *Umirućeg roba* u venecijanskoj crkvi San Francesco della Vigna (1561. – 1563.) i kasnije u crkvi San Salvatore (1600.).⁵⁶ Uočljivo je prepoznavanje i ispravljanje pogreški i anatomskih nelogičnosti u sve kvalitetnijem izričaju. Koliko je snažna bila uloga Michelangela u Vittorijinu radu dočarava njegov portret (1575.) na kojem ga Paolo Veronese prikazuje upravo sa sa modelom *Umirućeg roba*.

Promjene nastupaju nakon što je u ljeto 1630. godine Veneciju poharala epidemija kuge. U listopadu iste godine Senat odlučuje podići crkvu Bogorodici kao *ex voto* i nazvati je *Santa Maria della Salute* (Sveta Marija od Zdravlja).⁵⁷ Do tada izuzev crkve *Santa Maria Formosa* u gradu ne postoji značajnija građevina posvećena Bogorodici, dok je posljednja velika državna narudžba bila crkva *Il Redentore* podignuta 1576. godine i posvećena Kristu Spasitelju. Kuga je nanovo potaknula uzvišeno čašćenje Bogorodice, zaštitnice grada i druge najznačajnije osobe Proturreformacije.⁵⁸ Giannantonio Moschini (1842.) donosi prijepis izvorne spomenice koja je izdana prilikom donošenja odluke o gradnji.⁵⁹ Iz njega saznajemo zanimljive podatke od kojih su svakako posebno važne tri točke zahtjeva koje budući graditelj mora ispoštovati – prvi je da se pri ulasku u crkvu može neometano obuhvatiti cjelina

⁵⁵ Usp. John Pope – Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque sculpture*, London; New York, Phaidon, 1970., str. 250. – 251.

⁵⁶ Usp. John Pope – Hennessy, *nav. dj.*, 1970., str. 250 – 251.

⁵⁷ Usp. Rudolf Wittkower, *S. Maria della Salute: Scenographic Architecture and the Venetian Baroque*, u: *Journal of the Society of Architectural Historians*, sv. 16, 1957. br. 1, str. 3 – 10 (3).

⁵⁸ Usp. Andrew Hopkins, *Plans and Planning for S. Maria della Salute, Venice*, u: *The Art Bulletin*, sv. 79, 1997., br. 3, str. 440 – 465 (443).

⁵⁹ Giannantonio Moschini, *La chiesa e il seminario di S. Maria della Salute*, Venezia, Tipi di Giuseppe Antonelli, 1842.

prostora, drugi da svijetlo mora biti bogato i jednoliko raspoređeno tako da ne postoje izrazito tamna i osvijetljena mjesta, i treći, u kontekstu ovog rada najzanimljiviji:

»[...] elevazione dell' altare maggiore in tanta maestà e tale positura che nello ingresso possa esser benissimo veduto e insieme si abbia a godere nello incamminamento ad esso della visione di tutti gli altri.«⁶⁰

Glavni oltar dakle trebao je dominirati prostorom i biti jasno vidljiv s ulaza dok se bočne oltare trebalo moći vidjeti paralelno dok se prilazi glavnome. Dva su projekta ušla u završni krug; centralna građevina Baldassarea Longhena i longitudinalna Antonija Smeraldija. Pobjedio je Longhena i gradnja je započela 1634. godine, a crkva je posvećena 1687. godine.⁶¹ Promatranjem tlocrtne dispozicije otvara nam se organička cjelina prostora koju čine tri sastavnice – centralni oktagon, apsidalno svetište i kvadratni kor. Izmjena oblika prostora bliska je Palladijevim načelima da prostori različite funkcije moraju imati i različitu artikulaciju.⁶² Robert Wittkower (1999.) Longhenin projekt naziva scenografičnom arhitekturom i tu karakteristiku drži najvažnijom u razlici odnosa rimske i venecijanske barokne arhitekture.⁶³ Promatrač se u dva slučaja ponaša posve različito; ondje gdje ga u rimskoj crkvi arhitekt poziva da mu pogled klizi po površini zida (»to glide along the walls«⁶⁴) kako bi postigao sjedinjenje sa prostorom, u Veneciji se pred njime otvara scena sa glavnim oltarom kao središnjom točkom. Longhena to sjajno postiže koristeći Palladijev model nizanja lukova među stupovima iz jednog prostora u drugi, koji završavaju termalnim tipom prozora, završnom točkom koja savršeno *sjeda* u okvir promatračeva pogleda. I doista, kako to Andre Chastel (1979.) slikovito opisuje :

»É questo l'edificio più barocco di Venezia, ma nessuna chiesa romana a pianta centrale offre una simile disposizione interna o esterna.«⁶⁵

⁶⁰ Giannantonio Moschini, *nav. dj.*, 1842., str. 6.

⁶¹ Usp. Frédérique Lemerle; Yves Pauwels, *Baroque architecture 1600 – 1750*, Paris, Flammarion, 2008., str. 86.

⁶² Usp. Rudolf Wittkower, *nav. dj.*, 1957., str. 7.

⁶³ Usp. Rudolf Wittkower, *nav. dj.*, 1957., str. 9.

⁶⁴ Rudolf Wittkower, *nav. dj.*, 1957., str. 9.

⁶⁵ Andre Chastel, *nav. dj.*, 1979., str. 219 (*To je najbaroknija građevina Venecije, no niti jedna rimska crkva centralnoga tlocrta ne pokazuje sličan unutrašnji ili vanjski raspored.*).

Odabir centralnog tipa građevine omogućio je Longheni postizanje dojma veće prostranosti, ali je i riječ o slijeđenju tradicije u podizanju crkvi posvećenih Bogorodici. Zanimljiv je način na koji ju tumači sam Longhena, a koji nam donosi Giannantonio Moschini (1842.) :

»Avendo essa Chiesa mistero nella sua dedicazione essendo dedicata alla BV mi parve per quella poca virtù che Dio benedetto mi ha prestato di farla in forma rotonda essendo in forma dicorona.«.⁶⁶

Bogorodičina kruna postat će tako nezaobilazna u vizuri *Serenissime*, a njeno gradilište označit će promjene više nego li prijelaz stoljeća. Godinama će pristizati brojni majstori, posebice su promjene vidljive u skulpturi za kojom sve više rastu potrebe nakon podizanja kupole. Longhena iako prije svega arhitekt, posredno postaje i vodeća ličnost skulpture na lagunama jer je zahvaljujući popularnosti koju je uživao u dobivanju projekata najznačajnijih crkvi, nadgrobnih spomenika i oltara imao mogućnost okupiti oko sebe velik broj umjetnika.⁶⁷ Preuzima radionicu svojega oca Melchisedecha Longhene u kojoj je izučavao zanat čitavo djetinjstvo te bio u doticaju s vodećim umjetnicima poput Alessandra Vittorije s kojim je njegov otac surađivao na nekim projektima.⁶⁸ Postojanje tako velike radionice omogućilo je ozračje promjena i razvijanja stila. Među Baldassareovim suradnicima pojavljuju se tako : Bernardo Falcone, Francesco Cavrioli, Giusto Le Court, Claudio Perreau, Melchior Barthel, Domenico Cadenazzi, Battista Narciso, Marco Beltrame, Pietro della Vecchia i mnogi drugi.⁶⁹ Flamanac, skulptor Josyse de Corte, poznatiji kao Giusto Le Court (1627. – 1679.) proizvest će snažan utjecaj u venecijanskom ambijentu⁷⁰ unoseći u njega novu svježinu ekspresivnosti sjevera, ali i neposredne utjecaje rimskoga baroka.

⁶⁶ Giannantonio Moschini, *nav. dj.*, 1842., str. 12 (*Kako u svojoj posveti ova crkva posvećena Blaženoj Djevici ima misterij, s ono malo umijeća koje mi je blagoslovljeni Bog pozajmio, činilo mi se [prikladnim] načiniti je u kružnom obliku, u obliku krune.*).

⁶⁷ Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1994., str. 37.

⁶⁸ Usp. Bojoan Goja, *nav. dj.*, 2010., str. 22.

⁶⁹ Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1994., str. 37.

⁷⁰ Usp. Vincenzo Golzio, *Il Seicento e il Settecento*, Torino, Utet, 1955., str. 1063.

U venecijanskim crkvama uskoro će niknuti brojni oltari, Longhenina radionica sa vrlo preciznom organizacijom rada djelovat će punom snagom. Tako snažna koncentracija velikog broja umjetnika logično je morala ostaviti traga i na našoj, istočnoj strani Jadrana. Modeli oltara i skulptura koji će se uspostaviti u *Serenissimi* postat će ogledni primjerak dalmatinskim naručiocima koji će ih, ovisno o mogućnostima, željeti imati i u svojim crkvama.

ULOGA TRIDENTSKOG SABORA I PITANJE VENECIJE

Međutim, prije negoli iznesemo detalje tipologije novih oltara potrebno je razjasniti pozadinu i uzroke njihova postavljanja i tako velike rasprostranjenosti. Ranije spomenuti termin *barokizacije* crkvenih interijera nije tek odrednica zadiranja novog stila u tijelo ranije građevine. Barokizacija je i produkt pomno planirane crkvene politike, tj. umjetnosti u službi katoličke obnove (protureformacije). Revolucija koju započinje augustinac Martin Luther (1483. – 1546.) 1517. godine zakucavši devedeset i pet teza kritike o prodaji indulgencije i drugih aspekata crkvene prakse i nauka na vrata crkve u Wittenbergu izazvala je do tada najveću crkvenu reformu.⁷¹ Lutherovo oslanjanje jedino na Bibliju (*sola scriptura*) počelo je zadobivati sve više poklonika zbog čega će Njemačka uskoro u očima Rima biti teritorij posve izgubljen za Crkvu.⁷² Brojni su pokušaji da se Luthera privoli i spriječi raskol: papa Lav X. (1513. – 1521.) pokušao je putem izaslanika pobiti njegove teze i nametnuti mu apsolutnu pokornost papi, ali bez puno uspjeha zbog čega ga je osudio po četrdeset i jednoj točki optužnice bulom *Exsurge Domine* 15. lipnja 1520. Luther ju javno spaljuje na što iz Rima stiže reakcija – bula *Decret Romanum Pontificem* (1521.), kojom ga se izopćuje iz Crkve.

Dodatni udarac Rimu izazvao je politički sukob pape Klementa VII. (1523. – 1534.) i cara Svetog Rimskog Carstva Karla V. (1519. – 1556.) zbog papina savezništva s francuskim kraljem. Odmazda je bila ulazak Karlove vojske u Rim 6. svibnja 1527., poznatiji kao Pljačka Rima (*Sacco di Roma*) uz sveopće paljenje i uništavanje grada. Postizanjem mira omogućen je početak priprema za održavanje velikog crkvenog sabora pod vodstvom pape Pavla III. (1534. – 1549.) koji ga službeno saziva u Trentu bulom *Laetare Jerusalem* izdanom 19. studenog 1544. godine. Najduži u cjelokupnoj crkvenoj povijesti s prekidima je trajao od 13. prosinca 1545. do 4. prosinca 1563.⁷³

Katolička je Crkva tako opsežnim radom usustavila brojna pitanja; jedinstvo liturgije, potvrdu sedam sakramenata, važnost biskupskog stanovanja u biskupiji i vizitacija, pitanje kalendara i ono ključno – osudu Lutherova nauka o spašavanju samo putem

⁷¹ Usp. Sanja Cvetnić, *Ikografija nakon Tridentskoga sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb, FF press, 2007., str. 17.

⁷² Usp. Erwin Iserloh, *Luther and the Council of Trent*, u: *The Catholic Historical Review*, sv. 69, 1983., br. 4., str. 563 – 576 (566).

⁷³ Za sve podatke o Tridentskom saboru usp. Sanja Cvetnić, *nav. dj.*, 2007., str. 20.

vjere, odnosno utvrdila je kako su za spasenje uz vjeru potrebni i sakramenti. Svakako je u kontekstu ovog rada posebno zanimljiva posljednja, dvadeset i peta sjednica na kojoj je tema bila umjetnost i zakonitosti vezane uz nju, kako estetske tako i moralne. Potrebno je bilo reagirati na protestantsku kritiku o idolpoklonstvu vezanom za svece i umjetnine koje ih prikazuju zbog čega će reformacija preferirati crkvene interijere posve lišene takvog tipa dekoracije. Tridentski sabor usuglašeno je podržao ulogu kulta svetaca kao posrednika »[...] onih koji vladaju zajedno s Kristom, Bogu prinose molitve za ljude; da je dobro i korisno ponizno ih zazivati. [...] Vjernici trebaju častiti sveta tijela mučenika i drugih koji žive s Kristom, tijela koja su jednom bila živi udovi samog Krista i hram Duha Svetoga.«.⁷⁴ Jednako tako, i umjetnine su u potpunosti poželjni ukras unutrašnjosti svake crkve jer u njihovom čašćenju nema idolopoklonstva bliskoga poganstvu već se »[...] čast koja im je pridana odnosi na pralikove koje oni posadašnjuju. S pomoću likova koje cjelivamo i pred kojima otkrivamo glave i pred kojima se prostiremo klanjamo se Kristu i častimo svete, čiju sličnost one donose.«.⁷⁵ Iako je njihova prisutnost u prostoru poželjna, umjetnine moraju proći strog estetski sud, odnosno moraju biti prije svega dolične. Takav stav biti će i povodom zabrane određenih tema, te i promjena starih i razvitka novih ikonografskih rješenja što je detaljno obradila Sanja Cvetnić (2007.),⁷⁶ posebice obrativši pozornost na utjecaj tridentskih odluka u kontekstu umjetnosti kontinentalne Hrvatske.

Imajući na umu prostor Dalmacije logičan je slijed događaja prvo promotriti mijene i novine u Veneciji. Odluke iz Tridenta ovdje su dočekane s rezervom i velikom dozom kritičnosti Mletačka pripadnost Crkvi u krizno vrijeme reformacije nije međutim bila upitna, neslaganje i sukob s papom nije bio vezan za doktrinalna pitanja već ona vezana uz crkvenu jurisdikciju.⁷⁷ Republika tako nije dopuštala gradnju novih crkava i samostana bez dozvola Senata i dužda, jednako kao što je i zadržala autonomiju pravnih pitanja, pa otvarala sudske postupke protiv svećenstva u slučaju prijestupa, što je inače kanonskim zakonom bilo utvrđeno kao privilegij Rima. Sukob je kulminirao odlukom pape Pavla V. (1605. – 1621.) od 17. travnja 1606. da se

⁷⁴ Prijevod s latinskog Ivana Šaška u: Sanja Cvetnić, *nav. dj.*, 2007., str. 22 – 23.

⁷⁵ Sanja Cvetnić, *nav. dj.*, 2007., str. 22 – 23.

⁷⁶ Usp. Sanja Cvetnić, *nav. dj.*, 2007.

⁷⁷ Usp. Frances A. Yates, *Paolo Sarpi's »History of the Council of Trent«*, u: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 7, 1944., str. 123 – 143 (123).

Veneciju stavi pod interdikt.⁷⁸ Odjeka gotovo da i nije bilo, mletačko stanovništvo, ali i svećenstvo posve je ignoriralo papine odluke. Poziva se pri toma na staru, ranokršćansku Crkvu, na čijim je temeljima i nastao grad pod patronatom evanđelista sv. Marka. Takvoj politici neposluha usprotivljuju se jedino isusovci koji su potom i protjerani.⁷⁹ Nove razine povlastica i autonomije koje papinstvo zadobiva nakon Tridentskoga sabora prelaze domene duhovne vlasti i očekivano zadiru u onu svjetovnu, državnu što je pak bilo posve suprotno karakteru Venecije. Patricijska republika, kako ju naziva Charles Diehl (2006.),⁸⁰ vlast je dijelila na tri stavke – dužda, Senat i Veliko vijeće. Članstvo u Senatu prestiž je imućnih, patricijskih obitelji upisanih u tzv. Zlatnu knjigu. Duždeva je moć bila posve ograničena i donijeti odluku bez usuglašenja s većinom bilo je nemoguće.

Pomno birajući pravu reakciju na rimske odluke Senat na mjesto državnog teologa i pravnog savjetnika postavlja fra Paola Sarpija (1552. – 1623.), jednog od vodećih intelektualaca i humanista svoga vremena. Školovan u Mantovi, bio je veliki znalac matematike, teologije, prava i orijentalnih jezika. Već su prije papinskog interdikta zbog njega u grad pristizale optužbe jer je često iskazivao bliskost s protestantima i otklon od državničke Crkve.⁸¹ Ubrzo sa još šest venecijanskih teologa izdaje *Trattato dell' Interdetto* u kojemu se iznosi stav protivljenja papinoj odluci i pozivanje na pravna i povijesna prava Republike.⁸² Shvativši da nema prevelikog utjecaja, papa opoziva interdikt 21. travnja 1607.⁸³ Sarpi i dalje ostaje aktivan oponent papinskoj politici, pa će desetak godina kasnije, točnije 1619. godine u Engleskoj biti izdano njegovo najpoznatije djelo *Povijest Tridentskog Sabora*. I dalje u funkciji državnog teologa ovim radom posve otvoreno dovodi u pitanje vjerodostojnost crkvenog sabora i njegovih odluka za kojeg smatra da ni po čemu nije zastupao načela otvorenosti i postizanja kompromisa, budući da su protestanti bili isključeni.⁸⁴ Sarpijeve misli

⁷⁸ U kanonskom pravu Katoličke crkve, kazna kojom se kleriku zabranjuje obavljanje crkvenih funkcija, a laiku nazočnost vjerskim obredima. Također i zabrana obavljanja bogoslužja.

⁷⁹ Usp. Frances A. Yates, *nav. dj.*, 1944., str. 123.

⁸⁰ Usp. Charles Diehl, *Mletačka Republika*, Zagreb, Tipex, 2006., str. 54.

⁸¹ Usp. Zrinka Novak, *Ideološke veze Marka Antuna de Dominisa i Paola Sarpija*, u: *Povijesni prilozi*, 35, 2008., str. 209 – 216 (210).

⁸² Usp. Franjo Pšeničnjak, *De Dominisova ideja o biskupskom kelgijalitetu*, u: *Obnovljeni život*, sv. 29. 1974., br. 6, str. 490 – 511 (492).

⁸³ Usp. Zrinka Novak, *nav. dj.*, 2008., str. 211.

⁸⁴ Usp. Frances A. Yates, *nav. dj.*, 1944., str. 125.

istovremeno su i službeni stav Venecije, ali tiskati tako kompromitirajući rad bilo je suviše rizično obzirom da su diplomatski odnosi s Rimom bili tek izgladjeni.

Tisak tako značajnog rada zasluga je našeg čovjeka, splitskog nabiskupa Marka Antuna de Dominisa (1600. – 1602.). Pronašavši istomišljenika u Sarpiju, priklanja se ideji ujedinjenja kršćanskih crkava zbog čega dolazi u nemilost Splitskog kaptola i mora odstupiti sa funkcije, a pod prismotrom je i Rimske inkvizicije.⁸⁵ Čekajući pravi trenutak odlazi u London gdje će tiskati rukopis Sarpijeva rada, ali pod pseudonimom Pietro Soave Polano kako bi ga zaštitio od mogućih nepravilnosti.⁸⁶ Iako postoje dvojbe oko autorova pristanka na objavu, Zrinka Novak (2008.) smatra kako je Sarpi de Dominisu rukopis osobno predao u Veneciji.⁸⁷ De Dominis je autor posvetnog pisma upućenog engleskom kralju Jamesu I. (1567. – 1625.) u predgovoru knjige, a u kojemu daje oštru kritiku na račun Rimske kurije koja je javnosti učinila nedostupne akte sabora, tvrdeći kako je u cjelini sabor bio samo sredstvo postizanja povećanja papinske moći.⁸⁸ I u ostalim radovima de Dominis ostaje aktivan zagovornik ideje o ekumenizmu, posebice Rimokatoličke i Anglikanske crkve, o čemu detaljnije donose Franjo Pšeničnjak (1974.),⁸⁹ Ivan Munjin (2011.)⁹⁰ i Dušan Moro (2013.)⁹¹

Neslaganja s papinstvom tijekom prve četvrtine XVII. stoljeća odgodili su venecijansko prihvaćanje rimskih stilskih inovacija.⁹² Ipak, sukobi koje je iznjedrio Tridenski sabor prestaju onog trenutka kada govorimo o umjetnosti i njezinoj aktivnoj ulozi u promicanju ideja protureformacije.

⁸⁵ Usp. Zrinka Novak, *nav. dj.*, 2008., str. 211.

⁸⁶ Poznato je da je Sarpi preživio atentat 1607. godine, iako njegove okolnosti nisu nikad razjašnjene. Usp. Frances A. Yates, *nav. dj.*, 1944., str. 124.

⁸⁷ Usp. Zrinka Novak, *nav. dj.*, 2008., str. 212.

⁸⁸ Usp. Zrinka Novak, *nav. dj.*, 2008., str. 212.

⁸⁹ Usp. Franjo Pšeničnjak, *nav. dj.*, 1974.

⁹⁰ Usp. Ivan Munjin, *Marko Antun de Dominis i jedinstvo svih kršćanskih Crkava*, u: *Spectrum – ogledi i prinosi studenata teologije*, 1 – 2, 2011., str. 20 – 35.

⁹¹ Usp. Dušan Moro, *Marko Antun de Dominis – ekumenist u kontroverzističkom vremenu*, u: *Crkva u svijetu*, sv. 48, 2013., br. 1, str. 73 – 87.

⁹² Usp. Filippo Pedrocchi, *The Art of Venice. From Its Origins to 1797*, New York, Riverside Book Company, 2002., str. 123.

VENECIJA: SKULPTURA I TIPOLOGIJA OLTARA XVII. i XVIII. STOLJEĆA

Unošenje novih oltara u unutrašnjost venecijanskih crkvi, a pod utjecajem protureformacijske Crkvene politike (*imagines sacrae*), zamjetno je od otprilike druge četvrtine XVII. stoljeća. Tipologija venecijanskih oltara XVII. i XVIII. stoljeća proizaći će iz projekata pod vodstvom arhitekata - Baldassarea Longhena, Alessandra i Paola Tremignona, Giuseppea Sardija, Domenica Rossija, Andrea Tiralija i Giorgia Massarija.⁹³

Rješenja proizlaze iz tradicije *cinquecenta* u kojemu se arhitekti, primjerice Sansovino, u projektiranju referiraju na primjere iz treće knjige Serlijeva traktata o arhitekturi,⁹⁴ – posebno na ilustracije slavoluka iz Verone (*Arco dei Gavi*) i *Vrata jednog hrama između Foligna i Rima*.⁹⁵ Kombiniranje tipologije dvaju antičkih slavoluka postat će tako platforma nastanku čitavog niza oltara u Veneciji, ali i izvan nje, na prostoru *Terraferme*. Među važnijima koji kombiniraju elemente obaju slavoluka u Veneciji svakako treba spomenuti glavni oltar posvećen Raspeću, izvorno u Scuola di San Fantin, a od XIX. stoljeća u desnoj kapeli transepta crkve Santi Giovanni e Paolo (oko 1580.) nastao prema projektu Alessandra Vittorije. Francesco Smeraldi dao je drugo viđenje oltarom u Capella di San Sabba u crkvi Sant'Antonin.⁹⁶ Na njemu je kombinacija antičkih uzora znatno uočljivija nego na Vitorrijinoj, pomalo reduciranoj shemi. Polukružni retabl imaginarno probija zabat, pritom namjerno prelomljen kako bi efekt bio još naglašeniji, baš poput zidanog luka s vrata hrama između Foligna i Rima. Utjecaj slavoluka Gavi vidljiv je u bočnim stranama citiranjem niša za postav skulptura.

⁹³ Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1995., str. 21.

⁹⁴ *Terzo libro di Sebastiano Serlio, bolognese, nel quale si figurano, descrivono le antichità di Roma, e le altre che sono in Italia*, Venezia, 1540.

⁹⁵ Usp. Damir Tulić, *nav. dj.*, 2012., str. 96.

⁹⁶ Usp. Bojan Goja, *nav. dj.*, 2010., str. 96 – 97.

Dominaciju kasnomanirističkog stila u skulpturi XVII. stoljeća proizašloj iz Vittorijinih sljedbenika (Girolamo Campagna, Giulio dal Moro) Paola Rossi (2005.) tumači velikom količinom narudžbi državnih komemorativnih poprsja i nadgrobnih spomenika koji su već po zadanim odlikama vezani uz nešto tradicionalniji izraz.⁹⁷ Tridesete i četrdesete godine XVII. stoljeća za slikarstvo Venecije su konačno označile ulazak u barok, dok je skulptura još uvijek u tzv. fazi tranzicije odnosno postupnog napuštanja kasnomanirističkog jezika.⁹⁸ Ulazak novih stilskih odlika u slikarstvo u mnogočemu je zasluga prisutnosti stranih majstora (*foresti*), ali će izostanak istih u svijetu skulpture u prvim desetljećima XVII. stoljeća rezultirati time da će dostignuća Rima iz dvadesetih godina istog stoljeća, pod vodstvom Pietra i Gianlorenza Berninija biti u potpunosti prepoznata tek u slijedećem stoljeću sa radovima Corradinija, Gaia i Marhiorija.⁹⁹

Netočno bi ipak bilo tumačiti dvadesete i tridesete godine XVII. stoljeća kao period potpune izoliranosti i neinventivnosti stila, jer pomaci su, iako rijetki, uočljivi. Paola Rossi (2005.) među takve izdvaja reljef *Alegorija Otkupljenja* Nicolò Roccatagliata (1593. – 1636.) i sina mu Sebastiana sa oltara u sakristiji crkve San Moisè (Sv. Mojsije) iz 1633. godine.¹⁰⁰ Na njemu đenoveški majstor, prvenstveno poznat po izradi malih brončanih figura, po prvi puta donosi kompleksnu, turbulentnu kompoziciju protureformacijskog karaktera s nekoliko fokusnih točki naracije. Drugi važan majstor u bronci i mramoru, Francesco Cavrioli (1600. – 1670.) ostat će nešto arhaičniji, uvijek bliži dekorativnijem i ljupkom dojmu figura, bez većih varijacija u stilu.

Vrlo će značajna biti prisutnost bolonjskog kipara Clementea Mollija (1599. – 1662.) koji oko 1639. radi skulpture oltara sv. Maksima u kapeli Widmann crkve San Canciano. Paola Rossi u njima prepoznaje utjecaje dvojice bolonjskih slikara, Guida Renija (1575. – 1642.) i Anniballe Carraccija (1560. – 1609.), ali i Michelangelovih

⁹⁷ Usp. Paola Rossi, *Sculpture in Venice in the Seventeenth Century*, u: AA.VV., *Venice. Art & Architecture*, Köln, Könemann, 2005., str. 492 – 523 (492).

⁹⁸ Usp. Paola Rossi, *nav. dj.*, 2005., str. 496.

⁹⁹ Usp. Andrea Bacchi, *L'età barocca*, u: Andrea Bacchi; Matej Klemenčič; Tomas Sharman; Susanna Zanuso, *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milano, Longanesi & C., 2000., str. 15 – 23 (15).

¹⁰⁰ Usp. Paola Rossi, *nav. dj.*, 2005., str. 496.

skulptura (1475 – 1564.).¹⁰¹ Ekstatičnost molitve u figurama Bogorodice u središnjoj višoj zoni i sv. Ivana Evanđelista lijevo od nje, zajedno s ljupkim i razigranim anđelima uz sv. Maksima, odjek su Renijevia stila, istovremeno barokno-ekstatičnih i klasično odmjerenih figura. Anđeli koji podržavaju sarkofag nešto su bliži Carraccijevim ljupkim i antikizirajućim *puttima*. Prizivanje Michalengelova stilskog jezika, posebice figure Mojsija (grobnica Julija II., San Pietro in Vincoli, 1513. – 1515.) prisutno je u ideji snažne i naglašeno tjelesnije figure sv. Pavla desno od Bogorodice. Doticaj s Michelangelom ne proizlazi iz studiranja kopija, grafika i sl., Clemente Molli boravi u Rimu u ranijim godinama studija što potvrđuje i *Le glorie degli Incogniti* (1646.).¹⁰² Oltar s urnom i relikvijama sv. Maksima koju podržavaju anđeli, figurom sveca i ostalih čine cjelinu koja je za Camilla Semenzata »[...] primo complesso barocco compiuto a Venezia.«.¹⁰³ Postoje opravdane sumnje da je već na ovom spomeniku započela Mollijeva suradnja s Baldassareom Longhenom koji je upravo za obitelj Widmann projektirao palaču nedaleko od crkve San Canciano.¹⁰⁴ Paola Rossi (1989.) ipak smatra da je Clemente Molli osim skulptorskog ukrasa zadužen i za čitav arhitektonski okvir.¹⁰⁵ Bez obzira na točno autorstvo, oltar sv. Maksima također proizlazi iz ideje Serlijevih grafika, točnije već spomenutog Smeraldijeva oltara u Sant'Antoninu citirajući njegov središnji dio, ali je i početak razvoja novog tipa oltara sa sarkofagom svečevih relikvija kojeg podržavaju figure anđela, a koji će se, osim u Longheninim venecijanskim projektima, javiti i na našoj strani jadranske obale.

Clemente Molli ubrzo će uz Francesca Cavriolija i Bernarda Falconea postati jedan od prvih Longheninih suradnika, čineći osnovnu grupu radionice kojoj će se nešto kasnije, privučeni velikim narudžbama, priključiti i sjevernjaci (*foresti*): Giusto Le Court, Michele Fabris (Ongaro) i Melchior Barthel. Longhenina radionica postat će tako mjesto susreta i suradnje prve i druge generacije kipara mletačkog *seicenta*.¹⁰⁶ Tako velika i značajna produkcija proizvesti će čitav niz nove tipologije oltara koji će

¹⁰¹ Usp. Paola Rossi, *nav. dj.*, 2005., str. 497.

¹⁰² Usp. Francesco Valuafenfe, *Le glorie degli Incogniti gli hvomini illvstri dell' accademia dei signori incogniti di Venezia*, Venezia, 1646., str. 114.

¹⁰³ Camillo Semenzato, *La Scultura Veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia, Alfieri, 1966., str. 18.

¹⁰⁴ Usp. Camillo Semenzato, *nav. dj.*, 1966., str. 18.

¹⁰⁵ Usp. Paola Rossi, *Appunti sull'attività veneziana di Clemente Molli*, u: *Venezia Arti*, 3, 1989., str. 61 – 68.

¹⁰⁶ Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1994., str. 38.

sredinom stoljeća preći u, kako ih Andrea Bacchi naziva, »[...] giganteschi monumenti celebrativi«, odnosno novi spoj između privatnog i javnog štovanja.¹⁰⁷ Ustupak arhitektonskih elemenata pred skulpturom, začetke kojeg smo ranije prepoznali u novitetu Vittorijinih radova, na ovim će spomenicima-oltarima zaživjeti u potpunosti. Izrazito ekspresivna skulptura pod dlijetom sjevernjačkih majstora (posebice Le Courta) postat će fokusna točka svetišta svih većih venecijanskih crkvi.

Iz takvoga će iskustva krajem XVII. stoljeća, točnije u njegovoj zadnjoj četvrtini nastati tzv. „atektonski oltari“ Antonija Gasparija (1656. – 1723.) i Giuseppea Pozza (1645. – 1721.) koji raskidaju sa višestoljetnom tradicijom određenom elementima stupova, gređa i zabata. Tektoničnost klasičnog jezika arhitekture ipak je duboko ukorijenjena u venecijanski ukus pa će ovi izrazito scenični i pomalo fantastični radovi biti tek kraća stilska epizoda. Povratak tradicionalnijem, lonhgenovskom tipu oltara zamjetan je već početkom XVIII. stoljeća kada na scenu stupaju Domenico Rossi (1657. – 1737.), Andrea Tirali (1657. – 1737.), a posebno uočljiv u radovima tada najvećeg autoriteta, Giorgija Massarija (1687. – 1766.).¹⁰⁸

¹⁰⁷ Andrea Bacchi, *nav. dj.*, 2000., str. 17

¹⁰⁸ Usp. Damir Tulić, *nav. dj.*, 2012., str. 99.

OLTAR TIPa TABERNAKUL

Prethodnim poglavljem dan je općenit pogled na venecijansku skulpturu i altaristiku XVII. i XVIII. stoljeća. Budući da su za razliku od majstora XVI. stoljeća (Sansovino, Vittoria, Campagna, Del Moro) koji su bili jednako vješti u poljima arhitekture i skulpture, majstori druge četvrtine XVII. stoljeća u Veneciji sve više oslonjeni na arhitektae kao one koji unutar projekta definiraju prostorne okvire i elemente na koje će se skulptura postaviti, skulptura i altaristika postaju međusobno neodvojive.¹⁰⁹ Nastaju istovremeno kao produkti složenog posla i organizacije jedne radionice.

Izvući jasnu i lako odredivu tipologiju novonastalih oltara bio bi posve uzaludan posao. Njeno postojanje korisno je tek u općenitom, teorijskom pristupu.¹¹⁰ Vrlo rijetko nailazimo na umjetnine koje jasno donose elemente određenog tipa, mnogo je više onih koji izlaze čak i izvan okvira podtipova. Posljedica je to umjetnikove slobode u izražavanju i interpretaciji različitih uzora, bilo po vlastitom nahođenju ili po specifičnoj želji naručioca. U kontekstu ovoga rada proučavan je umjetnički *okvir* oltara tipa tabernakul. I doista, korištenje ovakvog termina ispostavilo se najbliže stvarnom stanju u pristupu umjetnina. Razvitak sve kompleksnijih i plastičnijih svetohraništa¹¹¹ u skladu je sa odlukama tridentskog sabora o čašćenju i važnosti euharistije, odnosno potvrđivanju dogme o pretvorbi ili transupstancijaciji. Pobožnost prema presvetom Sakramentu razvija se sve snažnije od XI. stoljeća a posebice nakon Lateranskog koncila 1215. na kojemu se daje naglasak na zagovaranju vjere u transupstancijaciju. Sredinom XIII. stoljeća, točnije 1264. papa Urban IV. ustanovljava blagdan Tijelova. Javit će se tako logična potreba za podizanjem posebnog oltara koji je ujedno služio i kao tabernakul za čuvanje Sakramenta.¹¹² Prethodi mu tzv. *Propiliatorium*, manji prenosivi spremnik koji se redovito smještao uz glavni oltar. Postupno prelazi u oblik zidanog ormarića smještenog u prostor kora

¹⁰⁹ Usp. Paola Rossi, *nav. dj.*, 2005., str. 497.

¹¹⁰ Daniel Premerl u svojoj doktorskoj disertaciji (2008.) donosi konkretne opise i primjere oltara tipa edikula, slavoluk i triptih, kao i njihove podtipove te ishodišta ideja. Usp. Daniel Premerl, *Drveni oltari 17. stoljeća u Dalmaciji*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2008., str. 25 – 34.

¹¹¹ Tabernakul (lat. *tabernaculum* – šator, ili hrv. svetohranište, u Rimokatoličkoj crkvi označava prostor u kojem se čuvaju posvećene hostije za svetu pričest. Usp. Marijan Grgić, *Svetohranište*, u: AA.VV., *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, V. izdanje, ur. Anđelko Badurina, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2006. [1979.], str. 587.

¹¹² Usp. Bojan Goja, *nav. dj.*, 2010., str. 30 – 31.

ili sakristije. Takav oblik biti će vrlo čest na prostoru Apeninskog poluotoka i Njemačke.¹¹³ Različite regije stvorit će vlastite karakteristike pri oblikovanju, pa će tako renesansni firentinski zidni tabernakul biti naglašenije arhitektonskih elemenata s tendencijom postizanja iluzije dubine. Donatellov tabernakul nastao za rimsku crkvu Santa Maria della Febbre 1432. (kasnije prenesen u baziliku sv. Petra) smatra se najranijim primjerom. Radionica della Robbia proizvesti će standardni model široko rasprostranjen čitavom Toskanom, a njegove odlike slijedit će i kasnije preoblikovati Bernardo Rossellino. Zidni tabernakul karakterističnih firentinskih odlika u Veneciji se javlja krajem XV. stoljeća, u crkvama Santa Maria dei Miracoli i Santa Maria Gloriosa dei Frari. Međutim, već se sredinom XV. stoljeća, točnije 1443. u Veneciji javlja oltar sa funkcijom tabernakula. Nalazi se u kapeli San Tarasio, uz crkvu San Zaccaria, a izrađuju ga Giovanni d'Alemagne i Antonio Vivarini.¹¹⁴ Unutar pozlaćenog, još uvijek gotičkog poliptiha uobičajeno određenog s tri glavne osi, tabernakul zauzima središnju površinu. Reljef umrlog Krista na vratašcima simbolički upućuje na važnost pohranjenog u niši koju zatvara. Grupe svetaca pojavljuju se u obliku reljefa iznad tabernakula, te slikane na bočnim krilima. Krist je u reljefu ponovljen u gornjoj zoni retable, ali u ikonografiji Uskrsnuća. Zadanom formom oltar kapele San Tarasio nagovještava oblike renesansne oltarne pale, u Veneciji osobito omiljene teme *Sacra Conversazione*, dok strateški smještaj tabernakula u središtu donosi drugi aspekt – budući barokni interes u naglasku na plasticitetu ; tabernakul kao zaseban arhitektonski element, a slikane figure kao bočne mramorne skulpture.

Radoslav Tomić (1995.) objašnjavajući podrijetlo oltara tipa tabernakul na području Mletačke Republike navodi: »Što se tiče "povijesti nastanka" oltara Presvetog Sakramenta, on je bio uvjetovan odlukama tridentskog koncila o potrebi izlaganja Presvetog Sakramenta. Na području Veneta u širenju te prakse prednjačili su Teatini, pa se u njihovoj crkvi S. Gaetana u Padovi već 1582. godine pomišljalo na konstruiranje edikule na tabernakulu za tu svrhu. [...] U Venetu su rani primjeri toga tipa oltar Presvetog Sakramenta u crkvi sv. Augustina u Padovi iz 1657. godine

¹¹⁴ Usp. Nina Kudiš Burić, *Oltari Presvetoga Sakramenta u Savičenti i Osoru: problemi konteksta, tipologije, uzora i autora*, u: AA.VV., *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske*. Zbornik radova sa znanstvenih skupova »Dani Cvita Fiskovića« održanih 2003. i 2004. godine, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti; Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2008., str. 297 – 299.

(autori Pietro Bagatelli s intarzijama Antonija Corberellija), glavni oltar u S. Nicolo dei Tolentini u Veneciji iz 1661. godine (autori B. Longhena, G. Le Court i F. Cavrioli), te oltar Sakramenta u padovanskoj crkvi sv. Justine (autori P. P. Corberelli – L. Bedogni – G. Sardi – A. Tremignon – G. Le Court – M. Fabris).«.¹¹⁵

Za razliku od XVI. stoljeća u kojemu su svetohraništa bila manjih dimenzija s naglaskom na ikonografski promišljenim slikanim ciklusima,¹¹⁶ ona XVII. stoljeća postupno su sve veća, prvo unutar oltara tipa edikula da bi se u konačnici posve osamostalila kao zaseban arhitektonski element oltara s potpunim dokidanjem ostale tektonike u vidu stupova, gređa i zabata. Skulptura je tako posve lišena niše i funkcionira kao određena vrst komunikacije u odnosu vjernik-oltar, odnosno upućuje ga na žarišnu točku, mjesto pohranjivanja Tijela Kristova, tabernakul.

Longhenina radionica, posve dominantna sredinom XVII. stoljeća u Veneciji, nastavlja se na ovu tradiciju, ali kako navodi Damir Tulić (2012.) »[...] s razlikom u vidu veće monumentalnosti, bogatije upotrebe raznovrsnog mramora, uz pokušaj da se oltarima da veći plasticitet i prostornost.«.¹¹⁷ Jednako tako, nastajanje oltara tipa tabernakul unutar radionice tumači paralelno s razvojem drugog tipa, tzv. oltara s relikvijama kojeg adoriraju sveci i anđeli.¹¹⁸ Njegov pak začetak pronalazimo u stoljetnoj tradiciji podizanja nadgrobnih spomenika. Donatellova suradnja sa Michelozzom na projektu grobnice pape Ivana XXIII. u krstionici firentinske katedrale smatra se početnim modelom i prvom renesansnom grobnicom ovakvoga arhitektonskoga jezika.¹¹⁹ Uski prostor između dva stupa korintskoga reda zadao je usmjerenje na vertikalnu kao glavnu silnicu gradnje i nizanja sastavnih elemenata. Ubrzo će postati sinonim za iskazivanje moći i prestiža pa gotovo da i nema značajnije crkve na apeninskom poluotoku čiju unutrašnjost ne krasi ovakav tip nadgrobnog spomenika. Postupnom dematerijalizacijom čvrstog arhitektonskog okvira *spiritelli* postaju *angeli reggenti* koji više ne podržavaju sarkofage običnih smrtnika; u njima su sada relikvije svetaca.

¹¹⁵ Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1995., str. 16.

¹¹⁶ Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1995., str. 31.

¹¹⁷ Damir Tulić, *nav. dj.*, 2012., str. 97.

¹¹⁸ Usp. Damir Tulić, *nav. dj.*, 2012., str. 98.

¹¹⁹ Usp. Roberta J. M. Olson, *Italian Renaissance Sculpture*, London, Thames & Hudson, 1997., str. 74.

Međusoban preplet stilskih elemenata rezultirati će brojnim varijacijama kako u samoj Veneciji, tako i u narudžbama ostalih središta. Brojnost varijacijskih primjera, iako otegotna u istraživanju, ne negira postojanje određenog modela već upravo suprotno, nudi uvid u široki potencijal interpretacije koja istodobno i potvrđuje stilski imperativ zadan ishodišnim modelom. Unutar mnoštva radova, odabrani su tek najznačajniji primjeri radi što jednostavnijih i konkretnijih mogućnosti komparacije sa zadarskim umjetninama.

GLAVNI OLTAR, Katedrala, Torcello, 1629., demontiran (1929.)

Jedan od prvih Longheninih projekata ujedno je iznimno tipološki važan kao model iz kojeg će se kasnije razviti brojni drugi, znatno kompleksniji oltari. Porušen je 1929. ali je njegov izgled poznat preko stare fotografije, dok je Longhenino autorstvo, osim stilskim paralelama, u novije vrijeme potvrđeno i arhivskim dokumentima.¹²⁰ Jednostavan, pravokutni stipes i predela podignuti su na tri stube. Na krajevima pravokutne površine postavljena su dva anđela raširenih krila kako podržavaju bočne strane sarkofaga s moćima sv. Eliodora. U jednakoj ulozi su i dva malena *putta*, ali postavljena tako da sarkofag podržavaju odozdo. Na njegovu vrhu svečev je kip prikazan u blagom raskoraku, iluziji kretnje prema naprijed. Ranije spomenut oltar sv. Maksima, u kapeli Widmann crkve San Canciano u Veneciji (1643.), nastavit će se na ovaj model, ali je u njegovu slučaju znatno jasnija tradicija nadgrobnog spomenika u vidu tektonike arhitektonskog okvira stupova i prelomljenog luka. Oltar u Torcellu već je 1629. oslobođen takve plastičnosti, suodnosom skulpture sa zakrivljenošću prostora glavne apside postignut je dojam scenske nedjeljivosti prednjeg i stražnjeg plana.

¹²⁰ Usp. Bojan Goja, *nav. dj.*, 2010., str. 24.

GLAVNI OLTAR BL. LORENZA GIUSTINIANIJA, San Pietro in Castello,
Venecija, 1646. – 1665.

Potaknut političkom situacijom nakon gubitka Krete u Kandijskom ratu, venecijanski Senat 12. travnja 1646. odlučuje podići glavni oltar u tadašnjoj katedrali prvom patrijarhu grada, bl. Lorenzu Giustinijaniju čije su relikvije čuvali prokurator sv. Marka *de supra*. Monumentalni oltar samo je raskošnija i razrađenija forma glavnog oltara katedrale u Torcellu.¹²¹ Stipes i menza još su više naglašeni postavljanjem na pet stuba. Na njoj su brončani reljefi vrlina (Vjere, Ufanja i Ljubavi). Nad stipesom niz je od četiri kvadratne konzole, međusobno povezane balustradom, na koje su postavljene figure svetaca: sv. Petar, sv. Ivan Krstitelj, sv. Marko i sv. Pavao. U središnjem je dijelu blaženikov sarkofag kojeg podržavaju tri para *putta*, dok s bočnih strana to čine dva veća, krilata anđela. Na vrhu je lik bl. Lorenza, u poluklećecem stavu flankiran s dva manja anđela i pogleda usmjerenog u vis, prema kupoli na kojoj je fresko ciklus s temom njegove apoteoze (XVIII. st.). Na opremi oltara zaposlena je čitava Longhenina radionica i gotovo svi suradnici, pa se tako u dokumentima javljaju kipari : Bernardo Falcon, Francesco Cavrioli, Giusto Le Court, Claudio Perreau, Melchior Barthel; mozaicist (*misto di musaico*) Domenico Cadeznazzi, stolar Clemente, rezač (*tagliapietra*) Battista Narciso, rezbarar (*intagiador*) Marco Beltrame; zidar (*murer*) Giacomo Toselli i slikar Pietro della Vecchia.¹²² Paola Rossi (2005.) navodi kako oltar istovremeno predstavlja i presjek venecijanske skulpture sredine XVII. stoljeća kao i koegzistiranje različitih stilova na istom mjestu.¹²³

Flamanski kipar Giusto Le Court (1627. – 1679.), rodом iz Ypresa, u Veneciju dolazi 1655., nakon kraćeg boravka u Amsterdamu u kojemu proučava radove kipara Artusa Quellinusa.¹²⁴ U rodnom Ypresu izrađuje nacrt za kapelu crkve sv. Martina (nikada izgrađenu), te Madonnu za kapelu Fusilliers katedrale u Antwerpenu. Pretpostavljeni put u Rim kojeg poduzima kao još uvijek mladić bitno će odrediti razvitak njegova stila, posebice otkrivši mu djela Gianlorenza Berninija.¹²⁵ Venecija mu ipak donosi najveću slavu i uskoro postaje vodeća ličnost mletačke skulpture. Sjevernjačka

¹²¹ Usp. Bojan Goja, *nav. dj.*, 2010., str. 25.

¹²² Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1994., str. 37.

¹²³ Usp. Paola Rossi, *nav. dj.*, 2005., str. 502.

¹²⁴ Usp. Andrea Bacchi, *nav. dj.*, 2000., str. 741.

¹²⁵ Usp. Nicola Ivanoff, *Monsù Giusto ed altri collaboratori del Longhena*, u: *Arte Veneta*, 2, 1948., str. 115 – 126 (117).

sklonost naturalizmu zajedno s tehničkim vještinama obrade kamena bitno su drugačije u odnosu na venecijansku tradiciju skulptorskog izraza. Takav novitet logično je morao uzrokovati reakciju, svježinu novog utjecaja koja je itekako naišla na plodno tlo. Kontakt s Longhenom dovesti će do najvažnije suradnje venecijanskog *seicenta*, Le Courtovo ime konstantno će se pojavljivati u svim većim projektima, kako oltara tako i nadgrobnih spomenika gradskih moćnika. Novost koju unosi u formalni jezik skulpture, interes za volumen, pokret i dramatiku učinit će ga »[...] iniziatore della scultura barocca a Venezia.«.¹²⁶ Le Courtove figure na oltaru bl. Lorenza Giustinianija (Lorenzo Giustiniani, dva anđela do njega, sv. Pavao s desna i tri *putta* s lijeve) (koji podržavaju sarkofag) brojčano najzastupljenije, opravdavaju status vodeće ličnosti i donose vrhunce zrelosti njegova stila. Paola Rossi i ovog puta zamjećuje dokaze njegova boravka u Rimu i proučavanja Michelangela u sigurnosti stava i pokrenutosti plašta sv. Pavla.¹²⁷ Ulogu draperije u postizanju naturalizma i osjećaja pulsirajućeg tijela ispod mramorne površine prepoznaje i Damir Tulić navodeći kako »Draperija Le Courtovih likova odražava njihovo emotivno stanje.«.¹²⁸ Prisutnost naglašene ekspresije, ponajviše u definiranju crta lica nagovještava njegov budući interes u smjeru portretistike.

Bernardo Falconi (1630. – 1697.), švicarski kipar, stilski sljedbenik Le Courtova izričaja, izrađuje tri figure anđela koji podržavaju sarkofag u pozadini. Paola Rossi drži ih, ne odviše uspješnim, pokušajem parafraziranja Le Courtova idioma zadanog u anđelima prvog plana u svrhu postizanja stilskog jedinstva grupe figura istog ikonografskog tipa.¹²⁹ Francuz Claude Perreau (? – 1678.), o čijem životu nema mnogo podataka, pojavljuje se sredinom stoljeća u Veneciji radeći skulpture na spomeniku Renata de Voyer de Palmy (1653. – 55) u crkvi San Giobbe. Sljedećih dvadeset godina ostaje na obalama lagune sudjelujući sa Longhenom na brojnim projektima. Sedamdesetih godina XVII. stoljeća (1678.) pronalazimo ga zaposlenog na Versaillesu. Stilski Perreau ostaje bliži klasicističkim idealima kasnog XVI. stoljeća, a Paola Rossi u analizi anđela s oltara sv. Antuna u crkvi Santa Maria della Salute (1657.) potvrđuje tezu o njegovu posjetu Rimu i kontaktu s Berninijem.¹³⁰ Za

¹²⁶ Camillo Semenzato, *nav. dj.*, 1966., str. 21.

¹²⁷ Usp. Paola Rossi, *nav. dj.*, 2005., str. 505.

¹²⁸ Damir Tulić, *nav. dj.*, 2012., str. 92.

¹²⁹ Usp. Paola Rossi, *nav. dj.*, 2005., str. 505.

¹³⁰ Usp. Paola Rossi, *nav. dj.*, 2005., str. 498.

figuru sv. Ivana Krstitelja na oltaru bl. Lorenza Giustinianija 21. veljače 1663. isplaćen je s pedeset dukata¹³¹ Kontrasna u odnosu na grupu skulptura s oltara, figura Krstitelja, blagog kontraposta i uzdignute ljevice, odiše klasičnom harmonijom koja se nastavlja i u nježnom padu tkanine niz tijelo. Perreau će tako u Veneciji zadobiti niz sljedbenika bližih klasičnijem izrazu, ali će djelovati i na ekspresivne sjevernjake, posebice Le Courta.

Dva monumentalna anđela postavljena tako da sarkofag sveca pridržavaju s uglova rad su Francesca Cavriolija (1600. – 1670.), kipara rodom iz Seravalle, sa sjevera Veneta. Nedostatkom kontakta sa većim središtima i stilskim mijenama, Cavrioli ostaje vjeran *cinquecentističkim* rješenjima, odviše dekorativnim i statičnim figurama s uvijek jasnim »rispetto ala tradizione«. ¹³² Za oltar blaženog Lorenza Giustinianija izrađuje dva monumentalna mramorna anđela koji podržavaju sarkofag s bočnih strana. Stilski su iznimno važni budući da posve srodna rješenja primjenjuje i na projektima oltara u crkvi Santi Giovanni e Paolo (1632.) i sv. Šimuna u Zadru (1648.). Na predeli menze u bronci izrađuje tri reljefa s prikazom teoloških vrлина: Vjera, Ufanje i Ljubav. ¹³³ Stručno mišljenje podijeljeno je oko pitanja figure sv. Petra krajnje lijevo; isprva se pripisivao Giusto Le Courtu, a zatim Melchioru Barthelu (1625. – 1672.). ¹³⁴ Dredsenski kipar Barthel prije negoli se 1665. godine zaustavio u Veneciji boravi i u Augsburgu, Ulmu i Rimu. ¹³⁵ Sudjelovanje na projektu oltara bl. Lorenza Giustinianija potvrđuje Andrea Bacchi (2000.) navodeći kako se Barthel pojavljuje u nekoliko arhivskih dokumenata isplate. U ranijim, iz 1663. godine, navodi se isplata za »due statuo in marmo« da bi godinu dana kasnije, u isplati 22. studenog 1664. iste bile imenovane kao »s. Piero e s. Marco«. ¹³⁶ Sjevernjačko njegovanje ekspresivnosti u dubokoj obradi dlijetom nesumnjivo je bliska Le Courtovu izričaju pa stoga ne čudi dvojakost u tumačenju autorstva dviju figura. Za razliku od Le Coruta uočljivo je da je draperija Barthelovih figura nešto više

¹³¹ Usp. Andrea Bacchi, *nav. dj.*, 2000., str. 774.

¹³² Camillo Semenzato, *nav. dj.*, 1966., str. 17.

¹³³ Usp. Paola Rossi, *L' altare di Francesco Morosini di San Pietro di Castello e la sua decorazione: qualche precisazione e aggiunta per il catalogo fi Francesco Cavrioli*, u: *Arte Veneta*, 42, Venezia, 1988., str. 163 – 169 (166).

¹³⁴ Usp. Tomas Sharman, Melchior Barthel, u: Andrea Bacchi; Matej Klemenčič; Tomas Sharman; Susanna Zanuso, *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milano, Longanesi, 2000., str. 692 – 694 (693.).

¹³⁵ Camillo Semenzato, *nav. dj.*, 1966., str. 23.

¹³⁶ Andrea Bacchi, *nav. dj.*, 2000., str. 693.

priljubljenija uz tijelo, u više nabora, poput antičkih tzv. mokrih draperija. Takva površina izaziva posebne refleksije svijetla pa ih Camillo Semenzato prepoznaje kao odjek njegova sjevernjačkog podrijetla: »[...] origine nordica negli effetti della luce, più interiori, più sensualmente vibranti.«.¹³⁷

GLAVNI OLTAR, San Nicolò da Tolentino, Venecija, 1661. – 1672.

Iako u slučaju dva ranije spomenuta oltara još uvijek ne govorimo o postojanju samostalnog tabernakula, bitno je imati u vidu način na koji postupno dolazi do zamjene, odnosno preobrazbe jednog modela u drugi. Glavni oltar crkve sv. Nikole Tolentinskog daje podići Cornelia Badoer koja oporukom iz 1658. za isti daruje 9000 dukata. Baldassare Longhena projekt preuzima 1661. godine.¹³⁸ Prizmatično podnožje podignuto je na dvije stube od bijelog kamena. U donjem dijelu podnožja, neposredno nad menzom, u prostor je izbačena niša namijenjena čuvanju Presvetoga. Gornju zonu ukrašava monumentalni, dvokatni tabernakul heksagonalne osnove, zaključen kupolom. U ovom slučaju doista se radi o oltaru tipa tabernakul u punom smislu. Posve samostalna arhitektura, oslobođena od retabla i sličnih nadgradnji, dominira površinom na način da podnožje funkcionira tek kao osnova. Kvadratne baze na uglovima niže zone tabernakula namijenjene su figurama anđela telamona. Nad glavama postavljen im je jastučast umetak, svojevrsni ehin, kojim u funkciji stupovlja podržavaju trabeaciju. Površinu između njih uokviruju slijepe arkade pilastara u čijem su tjemenu anđeoske glave. Gređe je na uglovima naglašeno istacima u obliku konzola, koje su ponovljene kao obrnute, nešto veće, baze telamona niže zone. Heksagon drugog kata u nižoj zoni raščlanjuje balustrada, dok su na uglovima volute. Gređe podržava kupolu na vrhu koje se nalazi brončana figura Uskrslog Krista. Jedino je prednja strana raščlanjena arkadom s pilastrima unutar koje je edikula, na ostalima je tek ravno gređe. Takav naglasak jasan je promotrimo li njezinu funkciju- u edikuli se čuva pokaznica, a konzola pred njom namijenjena je njezinom izlaganju. Složena arhitektura tabernakula u kojoj Damir Tulić (2012.) ispravno

¹³⁷ Camillo Semenzato, *nav. dj.*, 1966., str. 23.

¹³⁸ Usp. Bojan Goja, *nav. dj.*, 2010., str. 30.

prepoznaje umanjeni model drugog Longheninog (istovremenog) projekta, crkve Santa Maria della Salute,¹³⁹ u tradiciji je već spomenutog venecijanskog njegovanja pobožnosti prema Presvetom Sakramentu.

Skulptorski ukras čine anđeli adoranti s bočnih strana, figure telamona prve zone tabernakula i brončani Uskrsli Krist na tjemenu kupole. Detalji ugovora otkrivaju Longhenu kao autora arhitektonskog koncepta, dok je Le Court isplaćen za »[...] due Angeli adoranti e sei Angeli cariatide.«.¹⁴⁰ Zanimljiv podatak iznosi Francesco Sorce (2005.) navodeći kako Le Court izrađuje i dvije figure, sv. Petra i sv. Pavla koji su, iz danas još neutvrđenih razloga, zamijenjeni anđelima adorantima.¹⁴¹ Ne otkriva pritom lokaciju njihova premještaja čime ostavlja prostor daljnjim istraživanjima i atribucijama. Anđeli adoranti i telamoni stilski pripadaju istoj radionici i otkrivaju tipična Le Courtova snažna i pulsirajuća tijela. Prilika je to za promotriti način na koji donosi dva tipa figure – statičnu i pokrenutu. Telamoni već po funkciji stupovlja koju preuzimaju podrazumijevaju određenu smirenu frontalnost ograničene kretnje. Le Court njihova tijela postavlja u klasičan kontrapost, uzdignutih ruku na grudima s glavom blago zakrenutom u stranu. Takvu dinamiku prati i draperija koja nježnim padom slijedi liniju tijela. Anđeli adoranti izrazito su pak pokrenute figure. Njihova tijela kao da su zaustavljena u trenutku slijetanja. Takav dojam dodatno je naglašen stopalima koja izlaze u prostor izvan postamenta. Blago pognuti, klanjaju se Presvetom smještenim u edikulu nad menzom, a istu točku prati i njihov pogled. Snažan pokret prati i tkanina kojom su tijela obavijena gotovo klizeći sa njih, posebno vidljivo u desnom anđelu koji ju podržava desnicom, pa je stoga i prijelom draperije posve različit od onog na telamonima. Dokumenti spominju i sudjelovanje Francesca Cavriolija, ali bez preciziranja ulomaka koje izrađuje. Ono što znamo jest da za redovnike crkve sv. Nikole Tolentinskog izrađuje jedanaest brončanih anđela, dvije statue Krista te dvoje vratašaca namijenjena svetohraništu glavnog oltara (»e due

¹³⁹ Usp. Damir Tulić, *nav. dj.*, 2012., str. 98.

¹⁴⁰ Andrea Bacchi, *Giusto Le Court*, u: Andrea Bacchi; Matej Klemenčič; Tomas Sharman; Susanna Zanuso, *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milano, Longanesi, 2000., str. 741 – 744 (742).

¹⁴¹ Usp. Francesco Sorce, *Le Court, Juste*, u: AA.VV., *Dizionario Biografico degli Italiani*, sv. 64, 2005.; mrežna stranica: http://www.treccani.it/enciclopedia/juste-le-court_%28Dizionario-Biografico%29/-/. Autor se, između ostaloga, poziva na članak: Nicola Ivanoff, *Una opera ignota del Longhena. L'altar maggiore dei Tolentini*, u: *Ateneo veneto*, XXI., 1945., str. 94 – 100.

portelle destinate al tabernacolo dell'altare maggiore»¹⁴² Ostaje pitanje pripada li mu brončana figura Uskrslog Krista na tjemenu kupole, stilski ipak ponešto drugačija u odnosu na Cavriolijev, uvijek prisutan *cinquecentistički* duh.

GLAVNI OLTAR, Santa Maria della Salute, Venecija, 1670. – 1674.

Zavjetni karakter crkve, *ex voto* Bogorodici nakon tragične epidemije kuge, uvelike je odredio ikonografiju skulptorskog i slikarskog ukrasa. Glavni oltar podignut je kako bi se dostojno pohranila i častila čudesna bizantska ikona Bogorodice iz XIII. stoljeća koja u grad dolazi 1672. iz katedrale sv. Tita u Kandiji, završetkom rata i pod patronaštvom dužda Morosinija.¹⁴³ Prizmatičan stipes oltara podignut je na četiri stube. Supedanej je ukrašen mramorom u motivu polikromiranog romboida. Pravokutna profilacija predoltarnika u središnjem dijelu prelazi u motiv kruga. Unutar pravokutnih profiliranih okvira ugaonih pilastara stipesa smješteni su reljefi anđela.¹⁴⁴ Gornju zonu u središnjem dijelu čini poligonalna osnova čiju površinu prekidaju figure anđela telamona, dok su ugaone baze, bogato profilirane motivom udvojenih voluta, namijenjene figurama svetaca. I ovoga puta Longhena je zadužen za definiranje arhitektonike oltara čija jednostavnost upućuje na činjenicu da je njezina funkcija tek baza na koju se nadograđuje, sada posve samostalna, skulptura. Nicola Ivanoff (1948.) upućuje na vezu s ranije spomenutim oltarom sv. Nikole Tolentinskog navodeći kako je Bogorodičin oltar njegova modificirana verzija.¹⁴⁵ I doista, koncept je vrlo sličan - umjesto anđela adoranata ovdje se nalaze figure svetaca zaštitnika grada, sv. Marka s lijeva i sv. Lorenza Giustinijanija s desna, a telamonima ukrašen tabernakul ovdje je tek osnova grupi skulptura na čelu s Bogorodicom. Položaj figura pomno je određen složenom ikonografskom pozadinom, odnosno temom Izgona kuge iz Venecije. Piramidalnu kompoziciju sačinjavaju tri glavne točke, tri zaštitnika grada - sv. Marko i bl. Lorenzo Giustinijani u nižoj zoni i Bogorodica s Djetetom, nad

¹⁴² Susanna Zanuso, *Francesco Cavrioli*, u: Andrea Bacchi; Matej Klemenčič; Tomas Sharman; Susanna Zanuso, *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milano, Longanesi, 2000., str. 723 – 724 (724).

¹⁴³ Usp. Nicola Ivanoff, *nav. dj.*, 1948., str. 116.; Paola Rossi, *nav. dj.*, 2005., str. 508.

¹⁴⁴ Antonio Niero (1972.) donosi detaljnije tumačenje ikonografije reljefa na pilastrima svih oltara u crkvi. Usp. Antonio Niero, *Un progetto Sconosciuto per la basilica della Salute e questioni iconografiche*, u: *Arte Veneta*, 26, 1972., str. 224 – 225.

¹⁴⁵ Usp. Nicola Ivanoff, *nav. dj.*, 1948., str. 118.

oblakom anđela, u najvišoj. Njihovim zagovorom *Serenissima* je zaštićena od ponovne tragedije koja ju je zadesila desetak godina ranije. Prikazana kao mlada, raskošno odjevena djevojka, zahvalnost iskazuje klanjajući se Bogorodici i pritom joj prinoseći insignije duždeve vlasti (kapa) na jastuku. Suprotno od nje, na desnom uglu, druga je ženska personifikacija – kuga. Jedina u snažnom pokretu, prikazana je kao starica preplašenog pogleda usmjerenog prema Bogorodici i Djetetu kako uzdignutih ruku simbolično bježi dok ju anđeo pritom tjera upaljenom bakljom. I ovoga puta riječ je o Le Courtovu angažmanu koji je prema Nicoli Ivanoffu (1948.) i Paoli Rossi (2005.) apsolutni vrhunac njegova stila.¹⁴⁶ Oltar kojega Andrea Bacchi (2000.) znakovito naziva »[...] la più celebre macchina barocca in città.«¹⁴⁷ donosi ukupnost stilskih utjecaja na Le Courtovu umjetničku formaciju; iskustvo Rima, ekspresivna dramatičnost kasnoberninijevskih figura, klasičnost François Duquesnoya i Alessandra Algardija,¹⁴⁸ tenebrizam zrelog baroknog slikarstva, grotesknost figura Pietra della Vecchia, memoriju na Rubensa i Van Dycka, zajedno sa *urođenom* sjevernjačkom taktilnošću u odnosu prema tkanini i lepezi tekstura koje objedinjuje.¹⁴⁹ Virtuoznost ove vještine odražava se u svakoj figuri oltara, ali posebno u personifikaciji *Serenissime* kojoj taktički otkriven plašt otkriva raskoš nekoliko vrsta tkanine koje sačinjavaju bogatu patricijsku haljinu. Kako navodi Ivanoff :»Il marmo si sembra aver perso del tutto la sua naturale durezza«, čvrsti materijal doima se poput kakve pjenaste, lako modelirajuće mase. Iznimno visoka kvaliteta obrade svakog detalja cjeline opravdava važnost Longhenina ključna projekta karijere na čijem se gradilištu simbolički rađa prava zrelobarokna venecijanska skulptura, ostvareni *teatro sacro* u suodnosu sa prostorom koji ju okružuje. Iako svetohranište u ovom slučaju ne zadobiva važnost arhitektonskog elementa, oltar ulazi unutar spomenutog zamišljenog *okvira* tipologije tabernakul oltara prvenstveno jer je njegova inačica.

Podređenost kompozicije votivnoj ikonografiji, uz postavljanje bizantske ikone u središte oltara, onemogućila je snažniji plasticitet forme tabernakula budući da bi time

¹⁴⁶ Usp. Nicola Ivanoff, *nav. dj.*, 1948., str. 118.

¹⁴⁷ Andrea Bacchi, *nav. dj.*, 2000., str. 742.

¹⁴⁸ Paola Rossi (2005.) navodi mogućnost memorije na reljef Alessandra Algardija *Susret pape lava I. i Atile* u bazilici sv. Petra u Rimu, uspoređujući pritom figuru Kuge s onom Atile. Usp. Paola Rossi, *nav. dj.*, 2005., str. 508.

¹⁴⁹ Usp. Nicola Ivanoff, *nav. dj.*, 1948., str. 118.

ista bila zaklonjena. Iako je dimenzijama znatno manji negoli u ranijem primjeru, sadržava bitnu ulogu unutar simbolički istaknute vertikale oltara. Njezinu točku ishodišta pronalazimo na središnjem dijelu stipesa – spomenutom istaku u obliku kruga, simbola savršene kretnje i duhovne sfere. Vertikalno slijedi tabernakul, najsvetija riznica u kojoj se pohranjuje i čuva Presveti Sakrament. Brončano raspelo na vrhu u oku promatrača kao da ulazi unutar kompozicije bizantske ikone tipa *Hodegetria*. Božanska Majka s Djetetom koje blagosljiva ponovljena je još jednom, kao trodimenzionalna, mramorna skulptura obrađena sa svih strana.

GLAVNI OLTAR, Santa Maria della Consolazione, Venecija, 1738. – 1739./1751.-1755.

Podizanje glavnog oltara crkve Santa Maria della Consolazione (ili della Fava) dio je sveobuhvatnog projekta arhitekta Giorgia Massarija (1687. – 1766.) te se smješta u razdoblje između 1738. i 1739. godine. Pretpostavlja se da je osim projektiranja oltara Massari zaslužan i za crkveni namještaj u sakristiji.¹⁵⁰ Massari, poput Longhene, postaje ključna ličnost svoga doba; *seicento* u Veneciji podrazumijeva njegov potpis. Podataka o najranijem životu nema mnogo, ali znamo da je školovan u stolarskoj radionici oca Stefana odakle će proizaći vještina obrade drva u dizajniranju namještaja.¹⁵¹ Brojni projekti koji su uključivali sakralne i svjetovne građevine počivaju na načelu *Gesamtkunstwerka*, odnosno ostvarivanja cjelokupnog uređenja, stoga Massari oko sebe okuplja brojne slikare, skulptore, štukatore i obrtnike. Među skulptorima javljaju se vodeća imena kao što su Giovanni Bonazza, Alvise i Carlo Tagliapietra, Giuseppe Toretti i drugi. Iznimno plodna biti će suradnja sa skulptorom Giovannijem Marijom Morlaiterom (1699. – 1781.) koja uvelike podsjeća na odnos Longhene i Le Courta.¹⁵² U podizanju brojnih oltara Massari se nastavlja na tradiciju Longhene i Sardija pa najčešće govorimo o dva tipa oltara - slavoluk i tabernakul. U slučaju drugog tipa svetohranište je najčešće izvedeno kao konstrukcija *tempietta* u kojem je niša za izlaganje Presvetog obložena višebojnim mramorom, dok su na

¹⁵⁰ Usp. Micaela Mander, *Massari, Giorgio*, u: AA.VV., *Dizionario Biografico degli Italiani*, sv. 71, 2008. (mrežna stranica: http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-massari_%28Dizionario-Biografico%29/).

¹⁵¹ Usp. Damir Tulić, *nav. dj.*, 2012., str. 42.

¹⁵² Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1994., str. 167.

skošenim stranicama postavljeni kipovi anđela.¹⁵³ Stipes oltara crkve Santa Maria della Consolazione postavljen je na dvije stube bijelog kamena. Površinu mu raščlanjuju kvadratni istaci koji se pojavljuju i na ugaonim pilastrima. Unutar njih ukrasi su u obliku pozlaćenih reljefa. Na uglovima predele dva su monumentalna, mramorna anđela prikazana u gesti adoracije Presvetoga u tabernakulu koji je pak postavljen u središnjem dijelu. Izgledom ponavlja već spomenute karakteristike Massarijeva tipa svetohraništa, pa i ovdje govorimo o višebojnom *tempiettu* sa završnom lukovicom. Jasno je da je Longhenin oltar sv. Nikole Tolentinskog primarni uzor, pa je unatoč znatno manjim dimenzijama svetohraništa, njegova prostorna uloga kao zasebne arhitektonske cjeline u potpunosti prisutna.

Skulpture anđela adoranata, rad Giovannija Marije Morlaitera datiraju se između travnja 1751. i ožujka 1755. godine.¹⁵⁴ Venecijanac tirolskog porijekla stil formira ugledajući se na čvrstinu i sigurnost obrade figura Giuseppea Torettija (1664. – 1743.), ali i posebno fluidnost i dinamizam vještine Filippa Parodija (1630. – 1720.).¹⁵⁵ Ovaj đenovčanin sa iskustvom naukovanja u Berninijevoj radionici pojavljuje se u Veneciji 1683. godine zaposlen na dovršavanju nadgrobnog spomenika patrijarha Francesca Morosinija u crkvi San Nicolo da Tolentino. Među brojnim kontaktima koje ostvaruje u Rimu presudan će biti onaj s francuskim kiparom i slikarom Pierreom Pugetom (1620. – 1694.). Nova vrst taktilnosti i usmjerenosti ka senzualnoj dinamici volumena, zajedno sa tradicijom berninijeve atmosfere scenografičnosti i trijumfalnosti, izvršit će snažan utjecaj na mladog Morlaitera, uskoro vodećeg rokoko kipara venecijanskog *settecenta*.¹⁵⁶ Nije nevažno primjetiti kako je crkva sv. Nikole Tolentinskog ključna u inspiraciji kako Masariju, tako i Morlaiteru. Anđeli adoranti na glavnom oltaru u crkvi Santa Maria della Fava prema Radoslavu Tomiću (1994.) najuspješnije su ostvarenje jedinstva cjeline figure i arhitekture unutar tipologije tabernakul oltara.¹⁵⁷ Draperija tkanine kojom su omotana tijela izvijenja u *S liniji* više nisu, kao u maniri Giusta Le Courta, odraz unutrašnjeg stanja figure, njegove zamišljene emocije. Lomovi su sada znatno mekši i nježniji,

¹⁵³ Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1995., str.143.

¹⁵⁴ Usp. Tomas Sharman, *Giovanni Maria Morlaiter*, u: Andrea Bacchi; Matej Klemenčič; Tomas Sharman; Susanna Zanuso, *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milano, Longanesi, 2000., str. 765 – 770 (768).

¹⁵⁵ Usp. Camillo Semenzato, *nav. dj.*, 1966., str. 62.

¹⁵⁶ Usp. Camillo Semenzato, *nav. dj.*, 1966., str. 29, 62.

¹⁵⁷ Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1994., str. 153.

Morlaiter obradu materijala dovodi do vrhunca stabilnosti, gotovo do točke lomljivosti. Nova mekoća pristupa paralelna je zbivanjima u slikarstvu Sebastiana Riccija (1659. – 1734.) ili Giovannija Battiste Piazzette (1682. – 1754.), a gestu delikatno uzdignute ruke, prisutne na oba anđela, Paola Rossi (2005.) tumači direktnim ugledanjem na slikarstvo Giambattista Pittonija (1687. – 1767.).¹⁵⁸ Izrazita aktivnost Morlaiterove radionice potvrđena je u brojnim terrakotnim modelima, danas pohranjenima u nekoliko venecijanskih arhiva, koji su služili kao ogledan primjer vještine i mogućnosti zainteresiranim naručiocima koji dolaze sa svih strana, pa i s istočne obale Jadrana.

¹⁵⁸ Usp. Paola Rossi, *nav. dj.*, 2005., str. 734.

VENECIJANSKI OLTARI U ZADRU U XVII. i XVIII. STOLJEĆU

Ranije spomenute izrazito teške povijesne prilike uslijed koji dolazi do zamiranja lokalnih kiparskih i altarističkih radionica, zadarske naručioce primorale su na jedinu moguću opciju – import umjetnina. Do Venecije, službenog sjedišta vlasti, najbrže i najsigurnije stiže se morem, još uvijek jedinim koridorom komunikacije Zadra i svijeta. Odluke Tridentskog sabora ovdje su jednako prisutne i snažne pa se tako novim mramornim oltarima, slikama i liturgijskom opremom ne ukrašavaju samo katedrala i veće samostanske crkve; ni one najmanje i najjednostavnije ne bivaju izostavljene. Leži u tome i određena doza političkog akta prema nevjerničkoj vojsci ulogorenoj pred zidinama; prva linija obrane Venecije ujedno je i obrana kršćanstva. Gradski dužnosnici i opunomoćenici odlaze u najpoznatije mletačke radionice, pa iako iz provincije, rafinirani ukus i upoznatost s umjetničkim strujanjima dokazuju jasno određenim zahtjevima i željama. Brodovima se do grada dopremaju Longhenina, Cavriolijeva, Garzottijeva, Tagliapietrina, Morlaiterova i brojna druga djela. Princip je u većini slučajeva isti – nakon transporta, dijelovi oltara slažu se u jedinstvenu cjelinu unutar prostora crkve. Za taj su dio posla najčešće zaduženi majstori i šegrti matične radionice, ali zabilježeni su i slučajevi prisutnosti samih kipara, kao primjerice Francesca Cavriolija u crkvi sv. Šimuna.¹⁵⁹

Ograničenjem teme na oltare tipa tabernakul mnoga djela bit će izostavljena iz ovog rada iako se radi o vrsnim umjetninama najpoznatijih autora. Primjerice Longhenin glavni oltar Gospe od Karmela u crkvi sv. Frane (1672.) koji je prema ugovoru datiranom 30. siječnja 1668. umjetničkom kakvoćom morao biti jednak glavnome oltaru u venecijanskoj crkvi San Daniele »[...] della qualità, forma, modo e maniera in tutto e per tutto come è l'Altar Maggiore nella Chiesa delle R.R. de Monache di S. Daniele di questa Citta, così di scultura, come di Architettura et in aggiunta farci un puttino marmo che vada nella Cartella del Reminato spicante, e di rilievo[...]«.¹⁶⁰ Početkom XIX. stoljeća, točnije 1806. godine augustinska crkva San Daniele u Veneciji desakralizirana je, zatim 1819. pretvorena u vojarnu, da bi u konačnici 1839. godine bila u potpunosti porušena. Želja zadarskih naručioca da im oltar bude kopija

¹⁵⁹ Usp. Bojan Goja, *nav. dj.*, 2010., str. 77.

¹⁶⁰ Bojan Goja, *nav. dj.*, 2010., bilješka na str. 83. Ugovor se nalazi u Državnom arhivu u Veneciji.

onog u crkvi San Daniele postaje tako od europskog značaja i jedini fizički dokaz kako je izvornik izgledao,¹⁶¹ budući da se od njega nije sačuvao niti jedan likovni prikaz.¹⁶²

Odabir najznačajnijih primjera zadarskih oltara tipa tabernakul vođen je ranije utvrđenim karakteristikama venecijanskih primjera radi što jasnije i konkretnije mogućnosti komparacije. Zahvaljujući novijim znanstvenim istraživanjima, posebice doktorske disertacije Bojana Goje (2010.) sa sveobuhvatnim popisom i fotografijama svih baroknih mramornih oltara na području Zadarske nadbiskupije, rasvjetljuje se obujam teme, ali i štoviše, otvaraju nova pitanja kompleksnog procesa recepcije stila u korelaciji metropola – periferija.

GLAVNI OLTAR, crkva sv. Šimuna, Zadar, 1648. – 1672.

Detalje o legendarnom dolasku i pronalasku relikvija najvećeg zadarskog sveca pronalazimo u djelu književnika, pravnika i diplomata Lorenza Fondre (Šibenik 1644. – Zadar 1709.) koji 1855. objavljuje Giuseppe Ferrari – Cupilli.¹⁶³ Fondre, doseljenici u Dalmaciju, porijeklom iz Milana imućna su i društveno aktivna obitelj s brojnim članovima na visokim položajima. Lorenzo ulazi u sastav zadarskog plemstva obnašajući brojne upravne dužnosti, od kojih je posebno važna ona iz 1696. kada je imenovan zastupnikom državne blagajne za Dalmaciju. Ostavlja brojne rukopise, dnevnike i zapise povijesnih zbivanja u kojima aktivno sudjeluje kao diplomat Mletačke Republike.¹⁶⁴ Iz navedenog djela o čašćenju ostataka sv. Šimuna saznajemo brojne podatke o čudima i izlječenjima, ali i detaljima oko načina pohrane i čuvanja

¹⁶¹ Zadarski oltar, po želji naručioca, sadrži manju izmjenu u odnosu na original – mramorni *putto* na konzoli u središtu polukružnog zabata kojega je Bojan Goja nedavno (2015.) približio radionici Giusta Le Courta. Usp. Bojan Goja, *Putto na glavnom oltaru crkve sv. Frane u Zadru: prilog za radionicu Giusta Le Courta*, u: *Peristil*, 57, 2015., str. 57 – 63.

¹⁶² Usp. Nina Kudiš Burić; Damir Tulić, *Glavni oltar u franjevačkoj crkvi u Zadru: značajna narudžba bratovštine Gospe od Karmela*, u: AA.VV., *Umjetnost i naručitelji*. Zbornik radova znanstvenog skupa »Dani Cvita Fiskovića« održanog 2008. godine, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti; Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2010., str. 111 – 124.

¹⁶³ Usp. Lorenzo Fondra, *Istoria della insigne reliquia di San Simeone profeta che si venera in Zara*, Zara, Fratelli Battara, 1855.

¹⁶⁴ Usp. Lovorka Čoralić, *Prilozi poznavanju životopisa zadarskog povjesničara Lorenza Fondre (1644. – 1709.)*, u: *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskoga fakulteta u Zagrebu*, 21, 1992., str. 237. – 241.

gotičke škrinje u nizu zadarskih sakralnih prostora. Pozlaćeni srebrni relikvijar narudžba je ugarsko-hrvatske kraljice Elizabete kojeg izrađuje venecijanski zlatar s radionicom u gradu, Franjo iz Milana u razdoblju između 1377. i 1380. godine. Prvu monografiju o iznimno značajnom djelu zlatarstva piše potkraj XIX. stoljeća (1894.) berlinski povjesničar umjetnosti Alfred Gotthold Meyer pod naslovom „*Der Silberschrein des S. Simeone in Zara*”. Prijepis rukopisa danas se čuva u Znanstvenoj knjižnici Zadar, a detaljnije ga je nedavno istražila Marijana Kovačević (2011.).¹⁶⁵ Izvorno mjesto čuvanja relikvije bila je crkva sv. Marije Velike u sjeverozapadnom dijelu grada koja zbog istog zadobiva i još jedan titular - sv. Šimun. Zapisi hodočasnika Konrada von Grünenberga (1486.) i Petera Casike (1494.) potvrđuju da se svečeve moći čuvaju u kamenom sarkofagu iz XIII. stoljeća, dok škrinja funkcionira tek kao ukras nad njime.¹⁶⁶ Burna vremena turske opsade nagnala su gradske oce na odluku da se crkva sv. Marije Velike poruši kako bi se dodatno ojačale sjeverne zidine, tada u izrazito lošem stanju. Svečevo tijelo prebačeno je u kovčeg od čempresovine (»[...] nell arca di cipresso«)¹⁶⁷ i pohranjeno u još uvijek cjelovitu sakristiju crkve. Iz nje se 1581. godine prebacuje u obližnju kapelu sv. Roka podignutu početkom XVI. stoljeća (»fu inserta nella mensa dell altare di San Rocco«),¹⁶⁸ dok se srebrni relikvijar čuva u kapitularnoj dvorani ženskog benediktinskog samostana sv. Marije. Za to vrijeme, unatoč turskoj opsadi, traju rasprave o potrebi podizanja nove crkve kako bi se što dostojnije slavile važne relikvije sveca i gradskog zaštitnika. Konačno je 1572. godine »a gloria di Dio, ed in onore di S. Simeone« odlučeno da se u blizini kapele započne s gradnjom nove crkve.¹⁶⁹ Teške okolnosti zaustavile su je već na podizanju pročeljne strane, i danas očuvane do razine kapitela. Detaljnije o nedovršenom projektu i karakteristikama

¹⁶⁵ Usp. Marijana Kovačević, *O prvoj monografskoj obradi škrinje Svetog Šimuna u Zadru*, u: *Ars Adriatica*, 1, 2011., str. 187 – 204.

¹⁶⁶ Usp. Radoslav Tomić, *Kiparstvo II: od XVI. do XX. stoljeća (Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije)*, Zadar, Zadarska nadbiskupija, 2008., str. 91.

¹⁶⁷ Lorenzo Fondra, *nav. dj.*, 1855., str. 178.

¹⁶⁸ Lorenzo Fondra, *nav. dj.*, 1855., str. 180.

¹⁶⁹ Lorenzo Fondra, *nav. dj.*, 1855., str. 181.

zrelorenesansne predpalladijevske arhitekture donosi Bojan Goja (2008.),¹⁷⁰ dok Radoslav Bužančić (2010.) rasvjetljuje sudjelovanje graditelja Trifuna Bokanića.¹⁷¹

Nakon napuštanja projekta gradnje nove crkve relikvije se, zajedno sa škrinjom, prenose u ranokršćansku crkvu sv. Stjepana, u istočnom dijelu grada. Tom prilikom izgrađeno je novo, kvadratno svetište crkve prema projektu dominikanca Konrelija Nassisa, rodom iz ugledne zadarske plemićke obitelji. Svečanu procesiju prijenosa 16. svibnja 1632. predvodio je zadarski nadbiskup Ottaviano Garzadori (1624. – 1639.) zajedno sa svim dalmatinskim nadbiskupima, mletačkim providurom, te brojnim plemstvom i svećenstvom.¹⁷² Prostor svetišta u potpunosti je prilagođen čašćenju relikvije, konačno sjedinjene sa izvornim relikvijarom, pa će tako snažna sugestija proizvesti i mijenjanje izvornog titulara u crkvu sv. Šimuna.

Zanimljiv je podatak da se druga relikvija vezana za ovog starozavjetnog sveca nalazi u Dubrovniku. Riječ je o tzv. Pelenici (*Panicello*), velu u kojeg je Marija umotala Krista i donijela u hram pred Šimuna četrdeseti dan nakon rođenja. U vrijeme Križarskih ratova donijeta je u Albaniju, te se čuvala u crkvi sv. Vida, nedaleko od Bara. Od druge polovice XIV. stoljeća trag joj završava u Dubrovniku gdje se prvo čuva u crkvi benediktinskog samostana sv. Šimuna, zatim u crkvi sv. Stjepana, te na kraju u riznici katedrale. Detaljnije o relikvijama barske nadbiskupije, tragovima prijenosa i gubitaka istih u novije vrijeme piše Savo Marković (2014.).¹⁷³ Odluke vlasti o prijenosu relikvije u katedralu tumače se prepoznavanjem ritualne i čudotvorne vrijednosti, ali i političkim činom zaštite u slučaju ako ju zatraži kraljica Elizabeta i odluči pridružiti zadarskoj škrinji.¹⁷⁴

Ubrzo nakon prijenosa relikvije pristupa se izradi glavnoga oltara. Prema naredbi generalnog providura i zapovjednika Leonarda Foscola izdanoj 23. lipnja 1647.

¹⁷⁰ Usp. Bojan Goja, *Prilog poznavanju izgradnje nedovršene crkve sv. Šimuna u Zadru*, u: *Radovi Instituta povijesti umjetnosti*, 32, 2008., str. 99 – 106.

¹⁷¹ Usp. Radoslav Bužančić, *Trogirski i hvarski opus Trifuna Bokanića*, u: *Klesarstvo i graditeljstvo*, sv. XXI., 2010., br. 1 – 2, str. 5 – 33.

¹⁷² Usp. Bojan Goja, *nav. dj.*, 2010., str. 77.

¹⁷³ Usp. Savo Marković, *Certe reliquie barske nadbiskupije: izvori i tradicija*, u: *Croatica Christiana Periodica*, sv. 38, 2014., br. 73, str. 35 – 49.

¹⁷⁴ Usp. Nella Lonza, *Kazalište vlasti. Ceremonijal i državni blagdani dubrovačke republike u 17. i 18. stoljeću*, Zagreb; Dubrovnik, Zavod za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku, 2009., str. 248.

zaplijenjeni osmanski topovi u Kandijskom ratu daju se istaliti u dvije brončane figure anđela za glavni oltar crkve sv. Šimuna.¹⁷⁵ Figure su dovršene 1648. godine, a Daniele Farlati (1775.) izvještava kako su na oltar postavljene nešto kasnije, odnosno 1672. godine »[...] tres Angelos naturalis sere statura excudi, & eleganti opere fieri jussit. Anno 1672. Jaderam transvecti sunt, & mediam sustinet.«¹⁷⁶ Farlatijevo navođenje tri brončane figure smatra se greškom budući da je riječ o dvije bočne brončane i jednoj kamenoj, koju čine dva međusobno spojena anđela postavljena ispod središnjeg dijela škrinje. Proučavajući dokumente Državnog arhiva u Zadru, Bojan Goja (2010.) analizira dokument o isplati u kojem se navodi kako su se dana 21. svibnja 1669. u Zadru sastali prokurator i venecijanski kipar Francesco Cavrioli (»[...] che esso Signor Cavrioli fosse tenuto alla nova construtione dell' Altare d' esso Glorioso Santo, et delle basi, et del muro, che sostentano l' Arca, et li Angeli di bronzo.«)¹⁷⁷ Izgled oltara prokuratorima je predočio Cavrioli, te je uz neke prerade detalja sada vidljiva njegova potpuna konstrukcija unutar kapele (»[...] et qui in qualche particella si riformò à modo che hora dimostra la perfetta construtione di tal opera nella Capella dello Santo Glorioso.«). Navedeni podaci potvrđuju da je oltar u cijelosti dovršen do 21. svibnja 1669., te da su Farlatijevi navodi netočni i po pitanju datacije. U dijelu isplate Cavrioliju za obavljeni posao (i pomoćniku klesaru Lunardu kojeg dovodi iz Venecije) posebno je zanimljiv detalj koji kao autora navedenog troškovnika navodi upravo Baldassarea Longhenu. Procjenu posla i mramora Longhena je izvršio u Veneciji, godinu dana ranije, odnosno 15. listopada 1668.¹⁷⁸ Na temelju dosadašnjih arhivskih istraživanja Francesco Cavrioli je potvrđen ne samo kao autor brončanih i kamenih anđela, već i arhitektonskih dijelova oltara.¹⁷⁹ Nema sumnje da pritom, osim prokuratora, u konačnom dizajnu sudjeluje i Baldassare Longhena. Ostaje nejasno na koji je način škrinja izložena u periodu nakon svečanog

¹⁷⁵ Usp. Lorenzo Fondra, *nav. dj.*, 1855., str. 234.

¹⁷⁶ Daniele Farlati, *Illyrici sacri. Tomus quintus. Ecclesia jaderina cum suffraganeis, et Ecclesia zagrabienensis*, Venetiis, Apud Sebastianum Coleti, 1775., str. 162.

¹⁷⁷ Bojan Goja, *nav. dj.*, 2010., str. 77 – 78. [Državni arhiv u Zadru, BZ, S. Braicich (1645. – 1678.), B. III, Prot. 50, Istrumenti 1668. – 1669., str. 47 – 48].

¹⁷⁸ Bojan Goja, *nav. dj.*, 2010., str. 78.

¹⁷⁹ Bojan Goja, *Doprinos slikarskom opusu Giovannija Battiste Augustija Pitterija- Otajstva Presvetog Ružarija u Sutomiščici na otoku Ugljanu i arhivska istraživanja*, u: *Radovi Instituta povijesti umjetnosti*, 30, 2006., str. 129.

prijenosa u crkvu 1632. i dovršetka glavnog oltara 1669. Nikola Jakšić (2004.) navodi postojanje četiri srebrna anđela u funkciji nosača, kasnije uklonjenih.¹⁸⁰

Oltar je smješten ispred glavne apside i nadvišen trijumfalnim lukom kojim je prostor crkve odvojen od svetišta. Stipes je podignut na pet stuba. Dekoracija supedaneja sastoji se od tri kvadratna polja sa mramornim intarzijama u obliku crno-bijelih zvijezda. Površina predoltarnika riješena je vrlo slično; u tri kvadratna polja raznobojnog mramora smještene su kartuše, a sve je uokvireno okomitim i vodoravnim trakama crnog mramora. Ovalni motiv ukrašava pilastre na uglovima. Nad menzom postavljena je niža nadgradnja ukrašena volutama i anđeoskom glavom u središtu završne zone. Glavnina površine ponovno je tripartitno podijeljena pravokutnim mramornim intarzijama odsječenih uglova. S obje bočne strane nalazi se po šest stuba s ogradom od kovanog željeza kojima se pristupa relikviji. Stražnji dio oltara čini pravokutno postolje jednostavnog geometrijskog ukrasa mramornih intarzija koje služi kao postolje škrinji. Nosači, odnosno brončani anđeli nalaze se na uglovima postolja, dok mramorni, tzv. *dvostruki* anđeo prima potisak težine središnjeg dijela škrinje. Nešto kompleksnija forma arhitektonskih elemenata oltara posljedica je prilagođavanja funkciji – omogućavanju obilaska relikvije kao i svih bogato ukrašenih stranica relikvijara.

Bez obzira na materijal u kojemu radi, Cavriolijeve figure prepoznatljivih su odlika – mesnata lica, naglašene oči, vretenasta tijela bez sugestije dinamike pokreta, kao niti detalja anatomije. Tkanina je jednako statična pa su draperije odviše oble i krute, gotovo poput metalnog oklopa. Brončana skulptura naravne dimenzije u Dalmaciji je izrazito rijetka, prije Cavriolijevih anđela jedino ju još pronalazimo u Dubrovniku. Riječ je o dvjema figurama, tzv. *Zelencima*, namijenjenim zvoniku gradskoga sata (dovršen 1446.), a koje se temeljem arhivskih dokumenata datiraju u vrijeme iza 1477.¹⁸¹ Struka je u pogledu glavnog oltara crkve sv. Šimuna veći interes posvetila proučavanju škrinje i njezinoga šireg značaja za grad negoli Cavriolijevoj skulpturi.

¹⁸⁰ N. Jakšić, *Umjetnička baština zadarske nadbiskupije, Zlatarstvo*, Zadar, Zadarska nadbiskupija, 2004., str. 97.

¹⁸¹ Usp. Igor Fisković, *Dubrovački »Zelenci«*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 31, 1991., str. 151 – 174 (152).

Nepravедno zanemarena postaje predmet istraživanja Radoslava Tomića (1992.).¹⁸² Anđeoske figure u kontekstu Cavriolijeva opusa najranije pronalazimo na ugovoru za glavni oltar crkve Santi Giovanni e Paolo u Veneciji iz 20. siječnja 1632. u kojem se obvezuje izraditi ukupno četiri figure.¹⁸³ Slijede dvije figure koje podržavaju urnu sa tijelom bl. Lorenza Giustinianija na istoimenom oltaru u crkvi San Pietro in Castello čija gradnja traje od 1646. do 1665. Zadarski primjeri, dakle, istodobni su onima u staroj venecijanskoj katedrali. Činjenica da su anđeli u stavu pridržavanja škrinje izliveni već 1648. godine potvrđuje da je već tada postojao nacrt kojim se predviđao izgled budućeg oltara tipološki jednakog oltaru bl. Lorenza Giustinianija, ali naravno, nešto skromnijeg izraza. Zajednički prototip oltara s anđelima koji podržavaju (*angeli regenti*) ranije je spomenuti Longhenin glavni oltar katedrale u Torcellu iz 1629. godine.¹⁸⁴ Komparirajući navedene primjere, Radoslav Tomić (1992.) zaključuje kako Cavrioli ostaje »podjednako tipičan« ne mijenjajući otprije uspostavljena načela oblikovanja, neovisno o materijalu obrade.¹⁸⁵ Kontakt s Longehninom radionicom i zadarskim naručiocima prvi je puta uspostavljen na projektu glavnog oltara crkve sv. Šimuna i već plodna suradnja u vrijeme njegova podizanja nastavljena je u franjevačkoj crkvi na zapadnom rubu grada. Ugovor o gradnji glavnoga oltara crkve sv. Frane posvećenoga Gospi od Karmela datiran je 30. siječnja 1668., u vrijeme dovršavanja oltara sv. Šimuna. Prema ugovoru oltar zajednički grade Baldassare Longhena i Girolamo Garzotti.¹⁸⁶ U isto vrijeme radionica je aktivna na dvjema stranama zadarskog poluotoka.

U novijim radovima pozadinu velike narudžbe pronalazi se u tradicionalnoj vezi kulta sv. Šimuna i vlastodržaca, počevši od kraljice Elizabete. Ne izostaju niti brojne darovnice predstavnika mletačke vlasti, pa nas tako Lorenzo Fondra (1855.) detaljno izvještava o primjerice zlatnoj tkanini koja je prekrivala škrinju, daru providura Carla Pisana ili pak visećem svijećnjaku, daru njegova brata, Alvisea Pisanija, prokuratora sv. Marka i dužda, kao i brojnim drugim predmetima.¹⁸⁷ Prekid gradnje nove crkve sv. Šimuna i premještanje moći u crkvu sv. Stjepana Radoslav Tomić (2008.) tumači

¹⁸² Usp. Radoslav Tomić, *Brončani anđeli Francesca Cavriolija na oltaru sv. Šimuna u Zadru*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 33, 1992., str. 259 – 278.

¹⁸³ Usp. Camillo Semenzato, *nav. dj.*, 1966., str. 17.

¹⁸⁴ Usp. Bojan Goja, *nav. dj.*, 2010., str. 79.

¹⁸⁵ Usp. R. Tomić, *nav. dj.*, 1992., str. 272. – 274.

¹⁸⁶ Usp. Bojan Goja, *nav. dj.*, 2010., str. 83.

¹⁸⁷ Usp. Lorenzo Fondra, *nav. dj.*, 1855., str. 289.

političkim aktom mletačke uprave. U neposrednoj blizini crkve sv. Stjepana podignute su Providurova i Kneževa palača, te palača kapetana. Unošenjem iznimno značajnih relikvija crkva zadobiva državni karakter, jednako kao što je i u Veneciji sv. Marko duždeva kapela.¹⁸⁸ Podizanje oltara sv. Šimuna stoji kao početna točka importa mletačke altaristike i skulpture u Zadru, a koncept anđela koji podržavaju sarkofag, prvi na istočnoj strani Jadrana, postat će omiljen za grupu baroknih oltara u dalmatinskim crkvama podignutih kroz XVII. i XVIII. stoljeće lokalnim zaštitnicima i gradskim patronima kojih su se relikvije čuvale u tim sredinama (Trogir, Split, Hvar, Blato na Korčuli, Dubrovnik i Kotor).¹⁸⁹

GLAVNI OLTAR, crkva sv. Krševana, 1672. – 1701., (1717. – 1728.)

Njegovanje kulta akvilejskog mučenika iz Dioklecijanova doba u Zadru ima dugu povijest. Prijepis legendarnog opisa prijenosa relikvija sv. Krševana po starijem predlošku donosi zadarski monah Zoilo 1498. godine, te ga smješta u period VII. ili sam početak VIII. stoljeća.¹⁹⁰ Detaljnije o karakteru srednjovjekovne hagiografije sveca donosi Zvezdan Strika (2009.)¹⁹¹, dok Trpimir Vedriš (2014.) razmatra niz svjedočanstava o prijenosu relikvija u grad.¹⁹² Prve podatke o podizanju glavnoga oltara u romaničkoj bazilici (XII. st.) muškoga benediktinskoga samostana donosi Ivan Kukuljević Sakcinski (1858.) u svom poznatom *Slovníku*,¹⁹³ a pronalazi ih u »pismohrani knezovah Fanfonje u Zadru, pod Littera B«.¹⁹⁴

»Garzotti, Baltazar, Franjo i Jerolim. Ova tri vajara i graditelja, rodом iz Meltakah, življahu koncem 17. vieka u Zadru. Kod Jerolima biaše god. 1672 naručen glavni oltar za crkvu sv. Krševana, nu isto djelo preuzè god. 1675 njegov sin Franjo, koj

¹⁸⁸ Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 2008., str. 22.

¹⁸⁹ Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1992., str. 277.

¹⁹⁰ Prijepis donosi Ćiril Metod Iveković, *Crkva i samostan Sv. Krševana u Zadru. Hrvatska zadužbina iz X. stoljeća*, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1931., str. 4. pod *Prilozi*.

¹⁹¹ Usp. Zvezdan Strika, *Translatio Beati Chrysogoni Martyris kao narativno vrelo rane hrvatske prošlosti*, u: *Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru*, 51, 2009., str. 1 – 53.

¹⁹² Usp. Trpimir Vedriš, *O podrijetlu i najranijem kultu zadarskog zaštitnika Sv. Krševana*, u: *Ars Adriatica*, 4, 2014., str. 29 – 42.

¹⁹³ Usp. Ivan Kukuljević Sakcinski, *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, sv. I., Zagreb, Tiskom Narodne tiskare Dra Ljudevita Gaja, 1858.

¹⁹⁴ Ivan Kukuljević Sakcinski, *nav. dj.*, 1858., str. 97.

medjutim radi pomanjkanja novcah radnju takodjer nedovrši, zašto ju god. 1682. preuzè Franjov brat Baltazar, koj stoprv g. 1698. rečeni oltar s tabernakulom i sa stupići od serpentina konačno dovrši. Nu s ovim djelom ne biahu Benediktini zadovoljni, te s toga dadoše g. 1717. drugi oltar načiniti po mletačkome meštru Aloizju Tagliapietra , koj god. 1728 svoje djelo svrši , za plaću od 2125 lirah.«.¹⁹⁵

Iako griješi u tumačenju Tagliapietrine uloge Sakcinski ispravno određuje datacije i autore oltara. Poznati zadarski historiograf i kroničar Carlo Federico Bianchi (1874.) nešto kasnije također piše o oltaru, pa uz već poznate detalje potpisivanja ugovora (1672.) i gradnje navodi i razloge podizanja.¹⁹⁶ Naime, riječ je o posebnoj vrsti narudžbe – »Questo sontuso altare è un voto fatto da Zaratini nel 1632 al santo Patrono ond' essere preservati dalla pestilenza, che a quell' epoca infieriva in quasi tutta Europa.«.¹⁹⁷ U znak zahvale za zaštitu od pošasti smrtonosne kuge čitava zajednica, građani, stanovnici komune i svećenstvo, zavjetuje se 1632. podići oltar gradskom zaštitniku i to čitav od zlata (»altare tutto d'oro«),¹⁹⁸ no zbog skupoće takve izrade zadovoljiše se mramornim. Uz podatke o količini isplaćenog novca za određene dijelove oltara Bianchi navodi i kako je 16. veljače 1701. srušen stari oltar, te je iste godine 20. svibnja podignut novi. Svečana misa održana je nekoliko dana kasnije, 28. svibnja, a uz predstavnike gradske uprave, svećenstva i mnoštva građana prisutan je i generalni providur Alvise Mocenigo. Prvi spominje i četiri mramorne skulpture tumačeći kako je riječ o zaštitnicima grada prikazanima u naravnoj veličini, te da je o njihovu podizanju potpisan ugovor 6. listopada 1717., ali pritom ne navodi autora.¹⁹⁹

Istraživajući djelovanje altarističke obitelji Garzotti u Zadru Lovorka Čoralić (1991.) u zadarskom arhivu pronalazi ugovor o gradnji oltara sklopljenom 16. svibnja 1672. između: »Gierolimo Grisogono dotar actual Consigliere de questa magnifica Comunita con nome suo, et del sudetto Signor Francesco Bartolazzi suo Collega, vacanti i luochi delli altri due scritti Consiglieri Nec non li magnifici Ilustrissimi Signori Francesco Bortolazzi quondam Pietro, et Gregorio Calcina dotar Atuali

¹⁹⁵ Ivan Kukuljević Sakcinski, *nav. dj.*, 1859., str. 96 – 97.

¹⁹⁶ Usp. Carlo Federico Bianchi, *Zara Christiana*, I, Zara, Tipografia Woditzka, 1877., str. 303 – 304.

¹⁹⁷ Carlo Federico Bianchi, *nav. dj.*, 1877., str. 303.

¹⁹⁸ Carlo Federico Bianchi, *nav. dj.*, 1877., str. 303.

¹⁹⁹ Usp. Carlo Federico Bianchi, *nav. dj.*, 1877., str. 303.

Procuradori del Monasterio et Chiesa di San Grisogno di questa Cita [...] et il Signor Gierolimo Garzotti quondam Bortolo architetto di Venezia.«.²⁰⁰

Saznajemo pri tom da je oltar trebao biti dovršen u roku godinu dana, počevši od dana sklapanja ugovora, te da su majstoru na korištenje dana tri mramorna stupa vrste *serpentino* u crkvi, kao i dva komada stupa istoga mramora koji se nalaze u vrtu samostana.²⁰¹ Dodatna saznanja o tijeku gradnje iznosi Bojan Goja (2010.) objavljujući zapis iz Arhiva zadarske nadbiskupije kojeg je 1701. godine sastavio »Christoforo Novati di Bergamo Priore, et Administratore del Venerando Monastero di San Grisogono di Zara«. ²⁰² Smrću Girolama Garzottija, svega par mjeseci nakon sklapanja ugovora (vjerojatno krajem 1672.), dogovorene obveze preuzima njegov sin Francesco, pa je novi ugovor sklopljen kod zadarskog notara Simona Brajicicha 28. studenog 1677. I njega je smrt prekinula prije završetka radova pa je i drugi Girolamov sin, Baldassare, nastavio s projektom. Zastoj u radu izazvan je pomanjkanjem sredstava zbog kojeg Baldassare odlazi natrag u Veneciju, ali se nagovorom gradskog prokuratora i pukovnika 1700. godine vraća u grad i dovršava oltar. Posao je konačno okončan 20. svibnja 1701.²⁰³

Iako je ugovorom precizirano četiri, stipes olatara postavljen je na šest stuba. Supedanej ukrašava pravokutno polje s tri kružnice ispunjene osmerokrakim zvijezdama. Sličan motiv ponovljen je i na predoltarniku, dok su na rubovima stipesa uobičajeno postavljeni pilastri s ukrasom okomitog pravokutnika ispunjenoga mramornim intarzijama. Stražnji dio oltara čini pravokutno postolje ukrašeno kvadratnim (na uglovima) i pravokutnim (u središnjem dijelu) okvirima sa mramornim intarzijama. Na njima počivaju četiri prizmatična postolja namijenjena kipovima i ukrašena crvenim francuskim mramorom, te povezana balustradom tamnoga mramora. Na istoj razini počiva i donji dio tabernakula poligonalne osnove koji se u prednjem dijelu, u zoni predele, otvara pozlaćenim vratašcima s reljefom anđela koji nose pokaznicu. Niša namijenjena čuvanju hostije uokvirena je dvjema volutama i nadvišena jednostavno profiliranim vijencem. Drugi kat započinje horizontalno položenom trakom crvenoga mramora, a zatim slijedi nisko podnožje

²⁰⁰ Lovorka Čoralić, *Prilog poznavanju djelovanja mletačkog altarista Girolama Garzottija u Zadru krajem XVII. stoljeća*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 31, 1991., str. 295 – 302 (299).

²⁰¹ Usp. Lovorka Čoralić, *nav. dj.*, 1991., str. 299 – 301.

²⁰² Bojan Goja, *nav. dj.*, 2010., str. 86.

²⁰³ Usp. Bojan Goja, *nav. dj.*, 2010., str. 87.

ukrašeno mramornim intarzijama na kojemu je postavljeno deset stupića zelenog mramora s kompozitnim kapitelima. S bočnih strana postavljena su po dva para, dok središnji par u prednjemu dijelu uokviruje lučno zaključenu edikulu namijenjenu izlaganju pokaznice. Okvir joj je nadvišen trokutnim zabatom na čijim su skošenim stranicama postavljene dvije figure anđela. Drugi kat tabernakula u nižoj zoni također raščlanjuju pravokutna postolja s intarzijama, dok su na ugaonim, uskim i prizmatičnim, te međusobno povezanim balustradom postavljene dvije figure anđela. Ponavlja se i raspored stupova, jednake vrste mramora i kapitela, ali nešto manjih dimenzija. Par središnjeg dijela podržava trabeaciju prekinutog luka nad polukružnom edikulom, a umanjene figure anđela i ovdje su postavljene na rubne odsječke luka. Završna zona ponavlja isti raspored anđela sa svake strane postavljenih na uska postolja, dok je u središnjem dijelu kupola sa figurom Uskrslog Krista na tjemenu.

Glavni oltar spominje se i u dva rana vodiča po Zadru, Giuseppea Sabalicha (1897.),²⁰⁴ i nešto kasnije, Giovannija Berse (1926.).²⁰⁵ Tek se u nekoliko rečenica daje se kratki opis, te se ne navodi ime autora skulptura nego se spominju tek altaristi iz obitelji Garzotti. Bersa griješi u dataciji, uz oltar navodeći 1711. godinu.²⁰⁶ Prilično iscrpno o crkvi i samostanu piše Ćiril Metod Iveković (1931.) u djelu *Crkva i samostan sv. Krševana u Zadru*.²⁰⁷ Interes prvenstveno bazira na kontekstu građevnog umijeća srednjeg vijeka, a manje na stilskim odlikama namještaja u unutrašnjosti. Opisujući svetište navodi već poznate detalje iz narudžbe oltara o kojima prvi izvještava Kukuljević Sakcinski, ali griješi datirajući postavljanje skulptura u 1717. godinu.²⁰⁸ Nadalje stoji tek: »O umjetniku koji ih je izvajao, nema nigdje spomena.«²⁰⁹ Fokus struke na arhitekturu kompleksa nastavlja i Josip Nagy izdajući rad slična naslova godinu dana kasnije (1932.).²¹⁰

Bitan pomak u proučavanju Tagliapietrina opusa na istočnoj obali Jadrana učinit će tek Kruno Prijatelj. U prvom radu o umjetnosti baroka u Dalmaciji (1956.) u okviru

²⁰⁴ Usp. Giuseppe Sabalich, *Guida archeologica di Zara*, Zara, L. Woditzka, 1897., str. 23.

²⁰⁵ Usp. Giuseppe Bersa, *Guida storico-artistica di Zara, catalogo del R. museo di s. Donato: con una pianta topografica, 23 illustrazioni e due piante di monumenti*, Trieste, Parnaso, 1926.

²⁰⁶ Usp. Giuseppe Bersa, *nav. dj.*, 1926., str. 45 – 46.

²⁰⁷ Usp. Ćiril Metod Iveković, *nav. dj.*, 1931.

²⁰⁸ Godina 1717. se zapravo odnosi na sklapanje ugovora sa Tagliapietrom, a skulpture su dovršene 1728. godine.

²⁰⁹ Ćiril Metod Iveković, *nav. dj.*, 1931., str. 24. Ovo je neobično, budući da Iveković među korištenom literaturom navodi i djelo Ivana Kukuljevića Sakcinskoga.

²¹⁰ Usp. Josip Nagy, *Sveti Krševan, njegova crkva i samostan u Zadru*, Zagreb, 1932.

poglavlja o mletačkom importu tek će u jednoj rečenici spomenuti skulpture oltara sv. Krševana, ne navodeći ni ovog puta autora, ali prepoznajući »nordijski nemir« u linijama oblikovanja, bitan detalj na koji će se u kasnijim istraživanjima nadovezati Radoslav Tomić, ali pritom ponavlja Ivekovićevu grešku u dataciji navodeći 1717. kao godinu u kojoj su skulpture nabavljene.²¹¹ Zanimljivost je još veća ukoliko se obrati pažnja da nešto prije u tekstu, opisujući podizanje oltara spominje Garzottijeve i stanovitog »Aloigi Taiapieru« koji nastavlja s poslom u periodu između 1717. i 1728. godine.²¹² Kruno Prijatelj vratit će se Tagliapietri dvadesetak godina kasnije (1975.) posvetivši mu prvi članak koji podrobnije obrađuje kiparsku opremu oltara u crkvi sv. Krševana.²¹³ Ispravlja Ivekovićevu i Bersinu dataciju nakon otkrivanja zanemarenih podataka iz Sakcinskog rada, pritom ih hvaleći kao jedine točne. Provodi prvo ozbiljno arhivsko istraživanje o majstoru navodeći radove iz Chioggie i Venecije, te stilski evaluira grupu svetaca smještajući ih u vrijeme ranijih radova opusa, odnosno u vremenu prodora rokoka. Točnom smatra atribuciju Camilla Semenzata *Bogorodice s Djetetom* iz Solesina Tagliapietri zbog modelacije tkanine vrlo slične onoj na kipu sv. Stošije. Camilo Semenzato (1966.) je već na osnovu prvih informacija Krune Prijatelja (1956.) i zadarske kipove uvrstio u katalog venecijanskoga kipara Alvisea Tagliapietre (1670. – 1747.).²¹⁴

U opsežnoj studiji o baroku u Istri i Hrvatskom Primorju (1982.) Radmila Matejčić Tagliapietrin opus na istočnoj obali Jadrana, uz spomenutu grupu u sv. Krševanu, proširuje sa radovima u sv. Eufemiji u Rovinju pozivajući se na arhivske podatke koje iznose talijanski kolege, Camillo Semenzato i Marco Tamaro.²¹⁵ Prilog poznavanju grupe dat će i Ivo Petricioli (1990.) u katalogu povodom izložbe *Sjaj zadarskih riznica*. Uz već poznate podatke navodi postojanje zastora od tamnocrvenog baršuna u pozadini glavnoga oltara crkve sv. Krševana čija je funkcija bila dodatno, koloristički,

²¹¹ Kruno Prijatelj, *Umjetnost XVII. i XVIII. stoljeća u Dalmaciji*, Zagreb, Matica hrvatska, 1956., str. 45.

²¹² Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1956., str. 44.

²¹³ Usp. Kruno Prijatelj, *Skulpture mletačkog kipara Alvise Tagliapietra u Zadru*, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji*, III., Zagreb, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1975., str. 128 – 131.

²¹⁴ Usp. Camillo Semenzato, *nav. dj.*, 1966., str. 62., 135., te ilustracije 198. – 201.

²¹⁵ Usp. Radmila Matejčić, *Barok u Istri i Hrvatskom primorju*, u: Anđela Horvat; Radmila Matejčić; Kruno Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb, Liber, str. 385 – 648 (507 – 512); C. Semenzato, *nav. dj.*, 1966., str. 128 – 131.

istaknuti skulpture.²¹⁶ Najopsežnije će o baroknoj skulpturi u Dalmaciji, pa tako i zadarskim kipovima, tijekom devedesetih godina XX. st. kontinuirano pisati Radoslav Tomić. U doktorskoj disertaciji (1994.) uz opise stilskih odlika Tagliapietrine obrade mramora, definiranja tkanine i impostacije figura, bavi se i pitanjem komplementarnog suodnosa grupe s prostorom romaničke bazilike. Urednik je *Kiparstva II.*, sveska u opsežnom pregledu umjetničke baštine Zadarske nadbiskupije u kojemu o oltaru iznosi dosad najopširnije arhivske podatke. Ranije utvrđenu grešku u djelu Ivana Kukuljevića Sakcinskog o postojanju kasnijeg oltara u potpunosti rješava izvatkom ugovora s Tagliapietrom. Osim figura svetaca zaštitnika Tagliapietrinoj radionici pripisuje i figure anđela na zabatima. Izvještava i o obnovama oltara u XVIII. i XIX. stoljeću citirajući natpise sa stražnje strane koje o istima govore.²¹⁷

Četiri figure gradskih zaštitnika s lijeva na desno su: sv. Krševan, sv. Donat, sv. Zoilo i sv. Stošija. Riječ je o iznimno kvalitetnim radovima, meke obrade materijala, karakteristično za skulpturu prema sredini XVIII. stoljeća u koju postupno prodiro rokoko stil. Među talijanskim povjesničarima umjetnosti Tagliapietrinim se opusom ponajviše bavi Simeone Guerriero redovito objavljujući nova saznanja.²¹⁸ U članku objavljenom 1995. iznosi biografske detalje o privatnom životu, razvoju vlastite radionice te prvim radovima u Veneciji.²¹⁹ Umjetnik se formira naukujući kod Enrica Merenga (Heinrich Meyring) (1628. – 1723.), njemačkog kipara, jednog od predstavnika *artisti foresti* koji dominiraju umjetničkom scenom Venecije u zadnjim desetljećima *seicenta*. Nastavljajući se na Le Courta, Merengov stil donosi nešto blažu i mekšu obradu materijala, jednako kao i nešto tiši pristup ekspresiji, ali s uvijek jasno prisutnom dozom *nordijskog nemira* kako ga naziva Kruno Prijatelj. Tagliapietra odrastanjem u Veneciji pred očima i prije Merengove radionice ima

²¹⁶ Usp. Ivo Petricioli, *Od ranog kršćanstva do baroka*, u: AA.VV., *Sjaj zadarskih riznica: sakralna umjetnost na području Zadarske nadbiskupije od IV. do XVIII. stoljeća*, Zagreb, Muzejsko-galerijski centar, 1990., str. 15 – 28 (27 – 28).

²¹⁷ Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 2008., str. 139. – 143.

²¹⁸ Usp. Simone Guerriero, *Profilo di Alvise Tagliapietra*, u: *Arte Veneta*, 47, 1995, str. 33 – 51; *Le alterne fortune dei marmi: busti teste di carattere e altre »sculture moderne« nelle collezioni veneziane tra Sei e Settecento*, u: AA.VV., *La scultura veneta del seicento e del settecento. Nuovi studi*, Venezia, Istituto veneto di scienze, 2002., str. 73 – 150; Simone Guerriero; Monica De Vincenti, *Per un atlante della statuaria veneta da giardino*, 1, 4, 5, u: *Arte Veneta*, 62, 2005. (str. 220 – 249); 65, 2008. (str. 275 – 309); 65, 2009.; Simone Guerriero, *Per un repertorio della scultura veneta del Sei e Settecento*, u: *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 33, 2009., str. 205 – 292.

²¹⁹ Usp. Simone Guerriero, *nav. dj.*, 1995.

iskustvo Le Courtovih figura, nesumnjivo ih promatra i detaljno studira. Prepoznaje suštinu njegova stila u postizanju efekta živog, pulsirajućeg tijela u kojemu pokret nije tek zaustavljena sugestija tijela, pred očima gledatelja on ne prestaje, reflektira se u svim stavkama, posebice draperiji tkanine i pogledu. Nerijetko će u želji za postizanjem istog posezati za kopiranjem Le Courtovih figura, pa tako Damir Tulić (2012.) u figuri *Gospe od Karmela* s oltara u rovinjskoj župnoj crkvi prepoznaje preuzimanje modela Bogorodice s glavnog oltara u crkvi Santa Maria della Salute pretstavljene u verziji *settecenta*, a isti model, osim u Rovinju, Tagliapietra koristi i u rješenju iste ikonografije u župnoj crkvi u Solesinu (Padova).²²⁰ U draperiji koja osjetno gubi na volumenu i sve se više priljubljuje uz tijelo, ponašajući se poput antikizirajuće mokre tkanine, prepoznaje približavanje klasičnijem stilu Antonija Corradinija ili Giovannija Marchiorija, dok izostanak emotivne drame smatra ključem iščezavanja Tagliapietrinog *lecourtizma*.²²¹

Figure zadarskih svetaca ostavljaju jednak dojam; lica pomalo klasičnih crta ne odaju emotivan naboj, radije ga osjećamo u mokroj priljubljenoj tkanini kojom sugerira konture tijela, što je ponajviše vidljivo u prozirnosti haljine sv. Stošije. Kruno Prijatelj tumači ih kao »četiri slobodne varijacije teme sveca u ekstazi koje se spajaju plastičnim ritmovima i svjetlosnim kontrastima u jedinstvenu kompozicionu cjelinu«. ²²² Merengovo rješenje figure židovskog svećenika s glavnog oltara u crkvi San Moise u Veneciji vjerojatno je poslužilo kao inspiracija u figuri zadarskog sv. Šimuna. Plošnost u obradi stražnje strane svih figura s oltara sugerira funkciju koja nije podrazumijevala obilazak već izravnu komunikaciju sa vjernicima u crkvenom brodu.

Unutar baštine altaristike zadarske nadbiskupije, glavni oltar crkve sv. Krševana najdojmljiviji je primjer tabernakul oltara. Svetohranište kao centralni akcent posve je samostalna, dvokatna arhitektura i time jasno reminiscira Longhenino rješenje oltara u crkvi sv. Nikole Tolentinskog. Anđele adorante zamjenjuju figure svetaca zaštitnika grada jednako kao što su to figure sv. Marka i bl. Lorenza Giustinianija na venecijanskom primjeru Longhenina potpisa, također podignutom kao *ex voto* u zaštitu od kuge, glavnom oltaru Santa Maria della Salute. Radionica Garzottijevih

²²⁰ Usp. Damir Tulić, *nav. dj.*, 2012., str. 386.

²²¹ Usp. Damir Tulić, *nav. dj.*, 2012., str. 386.

²²² Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1956., str. 131.

potpisuje ugovor s naručiteljima svega nekoliko godina nakon početka radova na glavnom oltaru crkve sv. Frane. Očito je njihova prisutnost u gradu izazvala veliku popularnost i želju za posjedovanjem umjetnine mletačkih majstora. Dodatan poticaj svemu nesumnjivo je bliskost s tada najpoznatijim arhitektom, Baldassareom Longhenom koji s radionicom Garzotti sudjeluje na brojim projektima. Iako se njegova prisutnost u zadarskim narudžbama ne spominje, osim u primjeru narudžbe oltara sv. Šime, ali tek kao potpisnik troškovnika, nema sumnje da su mu nacrti projekata bili poznati budući da ih potpisuju njegovi najbliži suradnici, a posebice kada nastaju kao kombinacija njegovih radova.

Bazilika sv. Krševana danas nije u sakralnoj funkciji pa je vjernicima i brojnim turistima nažalost onemogućen pristup unutrašnjosti. Restauracijsko-konzervatorski postupci završeni su na površini krovništva, ali je problem prodora vode pri svakoj većoj količini oborina još uvijek aktualan, posebice u prostoru kriptе koja je i prilikom mog obilaska (ljetо 2014.) bila pod vodom. U prilici da obidem unutrašnjost kako bazilike, tako i zvonika i ostalih popratnih prostorija primijetila sam da je glavni oltar zajedno s skulpturama u dobrom stanju, bez vidljivih oštećenja.

OLTAR PRESVETOGA SAKRAMENTA, katedrala sv. Anastazije (Stošije), Zadar, 1719.

Razmjerno je malena količina podataka vezana za podizanje oltara u južnom, bočnom brodu romaničke bazilike (XII.– XIII. st.), ujedno i stolne crkve zadarske nadbiskupije. Carlo Federico Bianchi (1874.) ostaje temeljni izvor, pa tako saznajemo da oltar o svom trošku 1719. godine daje podići zadarski građanin Antonio Caeran. Posvećuje ga nadbiskup Vicko Zmajević 22. listopada iste godine, pritom pohranivši u njega moći sv. Krševana, sv. Donata i sv. Leonarda. Projektira ga i izvodi »Antonio Viviani di Venezia«.²²³

²²³ Carlo Federico Bianchi, *nav. dj.*, 1877., str. 112 – 113.

Stipes oltara podingut je na dvije stube. Supedanej ukrašava pravokutno polje podijeljeno u tri dijela trakom crvenog mramora. Prevladava isti motiv povijenih S vitica. Unutar pravokutne intarzije crvenog mramora na predoltarniku ovalni je medaljon sa reljefom Mističnog Janjeta (Agnus Dei), dok su na ugaonim pilastrima anđeoske glave s plodovima voća. Na stipes se bočno nastavljaju međusobno povezane baze za skulpture, po dvije sa svake strane. Osnova su tematske grupe četiri evanđelista, s lijeva na desno: Marko, Matej, Ivan i Luka. Baze pilastara ukrašavaju četiri aplicirana visoka reljefa od kojih tri prikazuju teološke vrline: Vjera, Ufanje i Ljubav, a posljednji prikaz mlade žene sa modelom crkve u rukama, Radoslav Tomić (1994.) tumači kao prikaz sv. Stošije kojoj je ujedno i posvećena katedrala.²²⁴ Središnji dio oltara, nad menzom, čini nadgradnja u obliku slavluka s tri niše međusobno odijeljene pilastrima i stupovima korintskih kapitela. Reljef teme *Pietà* smješten je unutar središnje niše, nadvišene figurama anđela te jedine zaključene polukružnim zabatom. Bočne niše sadrže reljefe dviju ključnih starozavjetnih figura; s lijeva Mojsije, te s desna Ilija. Iznad vijenca slijedi zona balustrade zaključno s polukupolama ukrašenih florealnim motivima. U podnožju središnje, jedine izrađene od crnog mramora, na oblini polukružnog zabata nalaze se tri figure anđela od kojih su bočna dva u stavu adoracije, dok središnji, uspravljen nosi svitak s natpisom: »NE HAESITES«. Poviše njega, na površini središnje polukupole reljef je pelikana koji je zaključno nadvišen poprsjem Boga Oca. Uobičajen motiv ptice koja kljunom ranjava vlastita prsa i svojom krvlju hrani ptiće prefiguracija je Kristove žrtve na križu i sakramenta Euharistije, što je simbolika posve primjerena tabernakulu.²²⁵ Čitava je struktura uokvirena plaštem žutog mramora na zidu bazilike kojeg u uglovima simbolično podržavaju dva anđela. Unutar prostora crkve oltar je odijeljen ogradom crvenog i žutog mramora.

Pažnja struke dugi je niz godina zanemarivala širi pristup problematici oltara sv. Sakramenta. Pišući o importu umjetnina talijanskih majstora Kruno Prijatelj (1982.) oltar kratko opisuje epitetima »raskošan i prenakičen«, uz navod Antonija Vivianija kao autora (pozivajući se na Bianchia kao glavni izvor).²²⁶ Pretpostavka da je Viviani autor čitavog kompleksa, iako ga Bianchi spominje tek kao »[...] architetto e

²²⁴ Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1994., str. 113.

²²⁵ Usp. Marijan Grgić, *Nesit*, u: AA.VV., *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, V. izdanje, ur. Anđelko Badurina, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2006. [1979.], str. 457.

²²⁶ Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1982., str. 751.

l'esecutore [...]»,²²⁷ zadržala se dugi niz godina. Radoslav Tomić (1994.) u krutom nabiranju draperije, te oštroj fizionomiji skulptura prepoznaje izvedenice stila mletačkog kipara Francesca Cabianca (1666. – 1737.).²²⁸ Camilo Semenzato izvještava kako je kipar ponukan lošim zdravljem, na nagovor liječnika u 33. godini otputovao za Dubrovnik radi zdravije i ugodnije klime.²²⁹ Kruno Prijatelj temeljeći analizu karakterističnih morelijanskih pojedinosti, pripisuje mu oltar Gospe od Karmela iz 1696., naručen od obitelji Sorkočević, u dubrovačkoj crkvi Male braće.²³⁰ Oltar je kasnije pripisan kiparu Bernardu Tabaccu.²³¹ Slijedi boravak u Kotoru (1699. – 1711.) gdje će sa brojnim suradnicima projektirati : glavni oltar u crkvi sv. Klare (1704. – 1708.), opremanje moćnika u katedrali sv. Tripuna (1704. – 1708.), te glavni oltar u crkvi sv. Josipa (1708.).²³² Camillo Semenzato ih uz nekoliko radova u Veneciji, drži ključnima u čitavom Cabiancinom opusu.²³³

Prisutnost na zadarskom poluotoku Radoslav Tomić (1994.) uočava komparirajući navedene primjere i s glavnim oltarom u crkvi Gospe od Zdravlja, kojeg mu također pripisuje.²³⁴ Starija rotonda Gospe od Kaštela preuređuje se u vrijeme već spomenutog nadbiskupa Vicka Zmajevića (natpis iznad ulaznih vrata o posveti 1725. godine pretpostavlja da je oltar već bio podignut) kako bi se dostojno častila slika Bogorodice s Djetetom, rad Blaža Jurjeva Trogiranina, te da bi poslužila kao nadbiskupov mauzolej. Tipološki, oltar Presvetog Sakramenta u zadarskoj katedrali na tragu je glavnoga Cabiancina oltara u crkvi sv. Klare u Kotoru. U razlici kvalitete obrade pojedinih figura zaključuje se kako je Cabianca u Zadru morao boraviti sa većim brojem suradnika.²³⁵ U kasnijem osvrtu (1999. – 2000.) Radoslav Tomić učvršćuje tezu o Cabiancinu autorstvu skulptorskog ukrasa oltara sv. Sakramenta, sugerirajući time jasno ograničenje Vivijanija na izvedbu arhitektonske

²²⁷ Carlo Federico Bianchi, *nav. dj.*, 1877., str. 113.

²²⁸ Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1994., str. 113.

²²⁹ Usp. Camillo Semenzato, *nav. dj.*, 1966., str. 40. Autor se poziva na djelo venecijanskog historioografa i Cabiancina suvremenika Tomasa Temanze iz 1738. godine: *Zibaldon de' Memorie Storiche appartenenti a' Professori di belle Arti del disegno*.

²³⁰ Usp. Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1956., str. 95.

²³¹ Atribuciju je iznio slovenski povjesničar umjetnosti Matej Klemenčič, a u radu o kiparu prenosi je Damir Tulić. Usp. Damir Tulić, *Prilozi za Bernarda Tabacca i nota za Giovannija Toschinija i Francesca Cabiancu*, u: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 47, 2011., str. 98. – 119. (99, bilj. 10).

²³² Usp. Andrea Bacchi, *nav. dj.*, 2000., str. 711.

²³³ Usp. Camillo Semenzato, *nav. dj.*, 1966., str. 40.

²³⁴ Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1994., str. 105.

²³⁵ Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1994., str. 106 – 108.

konstrukcije.²³⁶ Detaljniji pristup analogiji zadarskih skulptura evanđelista i Boga Oca sa kotorskim primjerima rezultirao je činjenicom da se neke Cabiancine figure ponavljaju, te da primjerice zadarski kip evanđelista Ivana ponavlja u cjelini figuru sv. Tripuna sa glavnoga oltara u kotorskoj crkvi sv. Josipa.²³⁷ Žuti zastor u pozadini scenografije također je prisutan u kotorskim rješenjima, na oltaru u crkvi sv. Klare, ali i na još nekim primjerima u Veneciji i Venetu.²³⁸ Uobičajene karakteristike Cabiancina stila, elongirane figure koščatih fizionomija u Zadru su ponešto tromijeg karaktera i lica čiji je izraz na granici karikature, pa je zaključak kojeg Radoslav Tomić pritom iznosi posve logičan: »ako se prihvati Cabiancino autorstvo zadarskih skulptura, treba računati na još veću ulogu suradnika koji su u kratkom vremenu izradili velik broj djela.«²³⁹ Ipak, u spomenutom pregledu umjetničke baštine Zadarske nadbiskupije (2008.) uvodi u obzir i mogućnost autorstva kipara Pietra Baratte. (1668. – 1729.).²⁴⁰

Oštrina Cabiancina dlijeta izostaje u visokom reljefu *Pietà* u središnjoj niši oltara, znatno mekših i stišanijih nabora, ali i lica osjetno suzdržanije mimike. Damir Tulić (2009.) prepoznaje u njima potpis mletačkog kipara Paola Callala (1655. – 1725.).²⁴¹ Relativno nepoznat kipar venecijanskog *settecenta* nanovo je otkriven studijom Simeone Guerriera (1997.).²⁴² Stil formira ugledanjem na Giusta Le Courta i njegova učenika Enrica Merenga, ali pritom ostaje nešto mekši u obradi forme i prikazu emocije kroz groteskni karakter mimike lica (nerijetko otvorenih usta radi postizanja veće teatralnosti). Doprinos širenju opusa sa dalmatinskim radovima daje i Radoslav Tomić (2008.) pripisujući kiparu mramorne anđele na oltarima u Vodicama, Sutivanu i Glavotoku.²⁴³ Damir Tulić (2014.) atribuirao mu komemorativni spomenik ninskom

²³⁶ Usp. Radoslav Tomić, *Novi doprinosi oltarima i skulpturi 18. stoljeća u Dalmaciji*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 38, 1999. – 2000., str. 281 – 303 (291).

²³⁷ Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1999. – 2000., str. 291.

²³⁸ Npr. Nadgrobni spomenik Valier u crkvi Santi Giovanni e Paolo u Veneciji (1701. – 1708.) kojeg podiže arhitekt Andrea Tirali u vrijeme Cabiancina boravka u Kotoru. Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1994., str. 111 – 112.

²³⁹ Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1994., str. 111 – 112.

²⁴⁰ Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 2008., str. 153.

²⁴¹ Atributivnu tezu prvi puta iznosi u sklopu doktorskog praktikuma na Sveučilištu u Zagrebu u rujnu 2009., a službeno u članku 2014. Usp. Damir Tulić, *Spomenik ninskom biskupu Francescu Grassiju u Chioggi: prilog najranijoj aktivnosti venecijanskog kipara Paola Callala*, u: *Ars Adriatica*, 4, 2014., str. 335 – 346 (342 – 343).

²⁴² Usp. Simone Guerriero, *Paolo Callalo: Un protagonista della scultura barocca a Venezia*, u: *Saggi e Memorie di storia dell' arte*, 21, 1997., str. 35 – 83.

²⁴³ Usp. Radoslav Tomić, *Anđeli u Vodicama, Sutivanu i Glavotoku*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 41, 2008., str. 363 – 374.

biskupu Francescu Grassiju u katedrali Santa Maria Assunta u Chioggi.²⁴⁴ Nastaje nedugo nakon smrti (1667.) kao narudžba biskupova nećaka Paola Grassija. Sličnost u obradi zadarske Pietà pronalazi u figurama *Vjere i Nade* na oltaru Presvetog Sakramenta katedrale u Udinama, isklesane nakon 1720. Spomenik ninskom biskupu tako pretpostavlja ranog, nešto robusnijeg Callala koji prelazi u »lirsku poetiku i mekoću« zreloga stila u zadarskom primjeru.²⁴⁵ Bojan Goja (2010.) pišući o oltaru sv. Sakramenta dolazi do istog zaključka o Callalovoj prisutnosti, ali s naglaskom da istu treba potvrditi arhivskim istraživanjima.²⁴⁶ Saznanja o naručiocu oltara, spomenutom Antoniu Caeranu, nadopunjuje dokumentom iz zadarskog Državnog arhiva u kojemu se u svojstvu svjedoka 1647. spominje izvjesni »Signor Antonio Caeran Mercante habitanti in questa Città«, a za kojeg pretpostavlja da je mogao ostaviti sredstva za podizanje oltara nakon smrti. Jednako nepoznato ime arhitekta Antonia Vivianija pojavljuje se u drugom dokumentu datiranom 15. srpnja 1719. u kojemu navedeni ovlašćuje rođaka (ili brata) Iseppa Vivianija punomoćnikom da u njegovo ime može primiti određeni iznos u novcu, brašnu i vinu na ime duga braće Gritti u Trevisu. Budući da je isprava sastavljena u zadarskoj katedrali upravo u vrijeme podizanja oltara Presvetoga Sakramenta, Gojin pronalazak možemo bez sumnje povezati uz spomenutog arhitekta.²⁴⁷ Umjetnici prezimena Viviani često se pojavljuju unutar literature pa je očito, poput Garzottijevih, riječ o širem obiteljskom krugu altarista i kipara. Lorenzo Viviani u prosincu 1699. sklapa ugovor s kanonikom Kargotićem (izvršiocem oporuke hvarskog kanonika Dominika Damjanija) o podizanju tabernakula za glavni oltar hvarske katedrale, djelo majstora Alessandra Tremignona.²⁴⁸ Podrobnije je istražen Gerolamo Viviani koji se često spominje na raznim projektima vezanima uz Baldassarea Longhenu.²⁴⁹ Uz njih, spominju se još Alessandro te Giovanni Battista Viviani, ali kao i u slučaju Antonia, nedostatak podataka zahtijeva ozbiljnije istraživanje i rasvjetljivanje pojedinačne djelatnosti.

²⁴⁴ Usp. Damir Tulić, *nav. dj.*, 2014.

²⁴⁵ Usp. Damir Tulić, *nav. dj.*, 2014., str. 343.

²⁴⁶ Usp. Bojan Goja, *nav. dj.*, 2010., str. 95.

²⁴⁷ Usp. Bojan Goja, *nav. dj.*, 2010., str. 95 – 96.

²⁴⁸ Usp. Cvito Fisković, *Hvarska katedrala*, Split, Čakavski sabor, 1976., str. 66. (Ugovor s Tremignonom sklopljen 29. kolovoza 1694. u kojem se majstor obvezuje izraditi oltar u toku dvije godine.)

²⁴⁹ Usp. Bojan Goja, *nav. dj.*, 2010., str. 98.

Prilikom podizanja bočnog oltara Presvetoga Sakramenta uklonjen je stari drveni i pozlaćeni tabernakul s glavnog oltara u katedrali.²⁵⁰ Takva praksa sukladna je načelima Karla Boromejskog (1538. – 1584.), milanskog nadbiskupa (1564. – 1584.) i jednog od najutjecajnijih sudionika Tridentskog sabora. Nedugo nakon kraja zasjedanja izdaje *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* (1577.) koja se sastoji od ukupno trideset i tri poglavlja i donosi naputke za gradnju crkava, pritom se oslanjajući na ranija djela (Vitruvije, *De Architectura*, Pietro Cataneo, *L'Architettura di Pietro Cataneo Senes*, Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*).²⁵¹ U postavljanju tabernakula navodi iznimku u slučaju katedrale gdje je njegova prisutnost na glavnom oltaru ometajuća budući da zaklanja aksijalan pogled na biskupsku katedru. Preporuka je stoga tabernakul smjestiti na bočne strane, bilo na oltar ili kapelu namijenjenu takvoj funkciji.²⁵²

Tabernakul zadarskog oltara Presvetoga Sakramenta ne čini zaseban, plastični element arhitekture unutar cjeline, ali je bitan dio njegove ikonografije. Središnju os oltara čine: reljef s prikazom Mističnog Janjeta, zatim tabernakul s Presvetim, *Pietà*, pelikan na polukupoli ispred kojega je anđeo s natpisom (*NE HAESITES*), te poprsje Boga Oca. Još Bianchi zamjećuje da je skulptorski ukras dio pomno planiranog i složenog ikonografskog programa.²⁵³ O misteriju Prebraženja (Transfiguracija) izvještavaju nas trojica evanđelista (Mt 17, 1-13, Mk 9, 2-13, Lk 9, 28-36.) te sv. Petar, kao povlašteni očevidac, u drugoj poslanici (2 Pt 1,16-19).

Iz Matejeva evanđelja: (Mt 17, 1-13):

»Poslije šest dana uze Isus sa sobom Petra, Jakova i brata mu Ivana i izvede ih nasamo, na visoku goru. Tada se preobrazi pred njima; lice mu zasja kao sunce, a

²⁵⁰ Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 2008., str. 133.

²⁵¹ Usp. Zorana Sokol Gojnik, *Duh moderne i nova liturgijska strujanja na primjeru crkve Gospe od Zdravlja u Splitu*, u: *Croatica Christiana periodica*, sv. 31, 2007., br. 59, str. 143 – 162 (147).

²⁵² »[...] valde opportunem est, ut illud non collocetur in majori, vel in alio altari, in quo Episcopus, vel alius solemniter est Missam, seu Vesperas celebraturus; sed in alio sacello, vel loco ornatissimo, cum omni decentia, et reverentia ponatur.« Caeremoniale Episcoporum, I, xii, 8. Evelin Carol Voelker, *Charles Borromeo's INSTRUCTIONES FABRICAE ET SUPELLECTILIS ECCLESIASTICAE, 1577.*, Book I and Book II, A translation with commentary, 1981., str. 38; mrežna stranica: <http://evelynvoelker.com/>

²⁵³ »L' artista si era proposto di rapresentare il mistero della Trasfigurazione: il facimus hic tria tanermacula v' è infatti abbastanza espresso, ma l'Addolorata, posta in luogo del Salvatore trasfigurato, ne altera in concetto.« Carlo Federico Bianchi, *nav. dj.*, 1877., str. 113.

haljine postadoše bijele kao svjetlo. I gle, opaziše Mojsija i Iliju gdje s njim razgovaraju. Tada Petar reče Isusu: 'Gospodine dobro je da ostanemo ovdje. Napraviti ću ovdje, ako ti je po volji, tri sjenice: jednu tebi, jednu Mojsiju, jednu Iliji.' Dok je on još govorio prekrije ih svijetao oblak, i začu se glas iz oblaka: 'Ovo je Sin moj, Ljubljeni moj, koga sam odabrao! Njega slušajte!' Kad to čuše učenici, padoše ničice i silno se prestrašiše. Isus im se približi, dotače ih se i reče: 'Ustanite i nemojte se bojati.' Oni podigoše oči, ali ne vidješe nikoga, osim Isusa sama.«.²⁵⁴

Tri niše oltara s polukupolama iznad reljefa Ilije i Mojsija tako su simboličke sjenice koje sugerira sv. Petar, dok je središnja sa temom *Pietà* ukazanje na Kristovu smrt i žrtvu, no on se u misteriju Euharistije vraća u kruhu i vinu.²⁵⁵ Svaka figura vezana je uz ikonografiju Novoga Zavjeta pa je – unatoč relativno malenoj veličini tabernakula (u odnosu primjerice sa ranije spomenutim oltarom u crkvi sv. Krševana) njegova uloga ključna i kao takva osnova na kojoj se *gradi* cjelina arhitekture i skulpture oltara. Iskustvo mletačkih oltara s figurama svetaca adoranata postavljenih bočno na ukrašene baze još uvijek je jasno prisutno, ali istovremeno podcrtano zrelobaroknom otmjenošću masivnije arhitektonike i razapetog zastora u pozadini.

U kontekstu dalmatinskih oltara Presvetoga Sakramenta zanimljiv je primjer u splitskoj katedrali Uznesenja Bogorodičinog u kojoj je to ujedno i glavni oltar zbog nedostatka bočnih prostorija unutar antičkog carskog mauzoleja. Na temelju biskupskih vizitacija smješta se u period između 1682. i 1704. godine budući da izostaju arhivski podaci o naručiocu i autoru. Centralno oktogonalnu arhitekturu tabernakula uokviruju dva brončana anđela koji u rukama podržavaju bogato ukrašenu i kupolno zaključenu pokaznicu.²⁵⁶ Daniel Premerl (2009.) istraživajući posttridentsku

²⁵⁴ *Biblija, Stari i Novi Zavjet*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 1990., str. 951.

²⁵⁵ Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 2008., str. 137.

²⁵⁶ Pokaznica (ostenzorij, monstranca); »Izvorno se pokaznicom smatra svaka posuda u kojoj su se izlažu svete moći. Kasnije je to ime ograničeno na prozirnú spremnicu u kojoj se pogledima vjernika izlaže posvećena hostija. Upotrebljava se kod euharistijskih blagoslova i ophoda. Naziv monostranca dolazi od latinske riječi *monstrare*, pokazivati, a tako i ostensorij od lat. *ostendere*, također pokazivati.« Marijan Grgić, *Pokaznica*, u: AA.VV., *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, V. izdanje, ur. Anđelko Badurina, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2006. [1979.], str. 495 – 496.

pobožnost *Quarantorea* – Četrdesetosatnog klanjanja pronalazi u ovom raskošnom ansamblu poveznicu sa tradicijom rimskih jednokratnih scenografija povodom održavanja *Quarantorea*, svodeći zaključak na hipotezu da je riječ o hibridnom djelu prožetom rimskim (anđeli) i venecijanskim (prijestolje) baroknim oltarima.²⁵⁷ Oltar Presvetoga Sakramenta u ovom slučaju funkcionira dvojako; kao euharistijski žrtvenik ali i uvećana pokaznica.

GLAVNI OLTAR, crkva sv. Marije, Zadar, 1759. – 1762.

Kompleks ženskog benediktinskog samostana na istočnom dijelu zadarskog Forumu iznimna je riznica arhitektonske, i uopće umjetničke baštine. Renesansno trolisno pročelje bazilike zajedno sa južnim zidom (XVI. st.) čuvaju u unutrašnjosti ostatke ranije ranoromaničke troapsidalne bazilike iz vremena osnivačice samostana, opatice Čike (XI. st.). Prigradeni romanički zvonik sa sjeverozapadne strane nastaje kao nadarbina hrvatsko-ugarskog kralja Kolomana (1105. – 1111.), kako lijepo potvrđuje i natpis uklesan na pojas mramornih ploča po čitavoj plohi ispod vijenca koji dijeli prizemlje od prvog kata.²⁵⁸ Riznica brojnih umjetnina od kojih su neke porijeklom i iz ukinutih samostana (sv. Nikole i sv. Katarine) najvrjedniji je inventar srednjovjekovnog umjetničkog obrta u našoj zemlji.²⁵⁹ Barokizacija unutrašnjosti bazilike među posljednjim je zahvatima ovakvog tipa na zadarskom poluotoku. Originalna romanička apsida s glavnim oltarom iz Kolomanova doba, te ciborijem sličnim onom u katedrali (»simille a quello della basilica di s. Anastasia«) postoji sve do 1742. godine kada se redovnice odlučuju na značajno preuređenje svetišta.²⁶⁰ Ruši se ranija arhitektura srednjovjekovnih triju apsida zajedno s oltarom, te se podiže novo, prostrano, kvadratno svetište presvođeno kupolom na okruglom tamburu,

²⁵⁷ Usp. Daniel Premerl, *Glavni oltar splitske katedrale – tipologija, ikonografija i hipoteza o naručitelju*, u: AA.VV., *Sic ars deprenditur arte. Zbornik u čast Vladimira Markovića*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti; Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2009., str. 419 – 438.

²⁵⁸ Zvonik koji se do danas sačuvao nije u čitavoj visini izvoran; od prvog kata naviše rekonstruiran je u XV. stoljeću, ali poštivajući ranije oblike.

²⁵⁹ Usp. Ivo Petricioli, *Umjetnička baština samostana sv. Marije u Zadru*, u: AA.VV., *Kulturna baština samostana svete Marije u Zadru*, Zadar, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1968., str. 62 – 102 (62 – 65, 91).

²⁶⁰ Usp. Carlo Federico Bianchi, *nav. dj.*, 1877., str. 317.

zajedno s novim oltarom. Dvije godine kasnije, 1744., unutrašnjost je u potpunosti ukrašena bogatom štuko dekoracijom.²⁶¹

Prizmatični stipes oltara podignut je na tri stube odrezanih uglova. Predoltarnik u središnjem dijelu ukrašava profilirano uokviren motiv četverolista ispunjen zelenim mramorom, dok su sa strane intarzije sicilijanskog jaspisa. Pilastre na uglovima, također profilirane, ukrašavaju pravokutne intarzije zelenog mramora. Prizmatična postolja jednakog motiva ukrasa baza su dvjema anđeoskim figurama. Nad središnjim dijelom menze uzdiže se trodijelno svetohranište. Najnižu zonu čine visoka postolja s mramornim inkustracijama između kojih su vratašca ormarića za pohranu Presvetog. Pozlaćenu površinu ukrašava reljefni prikaz kaleža s hostijom. Gornju zonu čini šest stupića kompozitnih kapitela koji lučno zatvaraju nišu ukrašenu trakama različitog mramora. Završna zona lukovičaste kupole jednako je ukrašena motivom raznobojnih traka. Skulptorski ukras svetohraništa čine mramorni prikazi anđela u dva oblika - kao dvije glavice iznad vratašca ormarića i cijele figure na povijenim stranama zabata središnje edikule.

Prvi o glavnom oltaru crkve sv. Marije piše Ivan Kukuljević Sakcinski u *Slovníku* donoseći prijepis ugovora datiranog u 22. rujan 1759., koji u ime redovnica potpisuje zadarski plemić Giuseppe Antonio Fanfogna s klesarom Lorenzom Bonom da se »[...] načini za crkvu koludricah sv. Marie liepi mramorni oltar sa svetohranilištem za 2412 dukatah.«.²⁶² Slijedi bilješka iz godine 1762. koja spominje dodatne isplate majstoru Lorenzu.²⁶³ Detaljni su i navodi o autoru skulpture, mletačkom majstoru Giovannij Marija Morlaiteru čiji posao jasno odvaja od ranije spomenutog altarista:

»Morlaiter Ivan Maria, vajar mletački, rođen g. 1699. radio je njeke kipove za Dubrovnik, a g. 1759. do 1762. načinio za veliki oltar crkve sv. Marije kod monastira zadarskih kaludjerica, dva velika angjela iz kararskog mramora, zatim dvoju djectcu (puttini) i obtok ili zarub nad uložnicom oltarnoga svetohranilišća. Polag ugovora načinjenoga s obskrbnikom crkve, knezom Josipom Antunom Fanfonjem, i polag

²⁶¹ Usp. Carlo Federico Bianchi, *nav. dj.*, 1877., str. 317.

²⁶² Ivan Kukuljević Sakcinski, *nav. dj.*, 1858., str. 34 – 35.

²⁶³ Ivan Kukuljević Sakcinski, *nav. dj.*, 1858., str. 34 – 35.

namirah ovoga, primi Morlaiter za rečeno djelo sedamsto dukatah, dočim je njegov drug Lovro Bon, načinivši isto svetožanilište i oltar dobio 2300 dukatah.«²⁶⁴

Carlo Federico Bianchi nadalje izvještava da je oltar posvećen Rođenju Blažene Djevice Marije te da ga je 13. prosinca 1762. svečano posvetio zaderski nadbiskup Mate Karaman (1746. – 1771.). Nova kapela svetišta od prostora glavnog broda bila je odvojena ogradom od bijeloga mramora (»una elegante balustrata di marmo biancho«).²⁶⁵ Iako o samostanu izvještava dvadesetak godina nakon Kukuljevića, pri opisu oltara ne spominje imena ni Lorenza Bona, niti Giovannija Marije Morlaitera, ali figure anđela od kararskog mramora veliča u njihovoj »grandezza naturale umana«.²⁶⁶

Slijedi poduži zastoje izdavanja studija prvenstveno uzrokovan velikim stradavanjem Zadra u Drugom svjetskom ratu. Posebno su razorna bila Saveznička bombardiranja u studenom i prosincu 1943. u kojima uz veliki broj ljudskih žrtvi (grad broji tek oko 20 000 stanovnika), stradava u potpunosti čak 80% objekata, a gotovo svi su oštećeni. Kažimir Pribilović proveo je na ovoj temi dosad najiscrpnije istraživanje, te 2006. godine izdaje kroniku događaja uz detaljne uvide vojne dokumentacije.²⁶⁷ Antonija Mlikota (2013.) u novije vrijeme donosi podatke iz dokumentacije *American Commission for the Protection and Salvage of Artistic Artistic and Historic Monuments in War Areas (the Roberts Commission)* točnije, popise inventara nastalih prilikom prebacivanja brojnih umjetnina iz Zadra u Italiju, ali i procjene oštećenih spomenika napravljene prema zračnim fotografijama nakon bombardiranja.²⁶⁸

Kompleks zaderskih benediktinki kraj rata dočekao je gotovo u potpunosti razoren: samostan je srušen do temelja, a u ruševinama je požar uništio sve što nisu bombe (crkva je ostala tek u perimetralnim zidovima). Redovnice su ipak uspjele spasiti umjetničko i arhivsko blago.²⁶⁹ Cvito Fisković (1959.) u pregledu srednjovjekovnih majstora donosi fotografiju uništenih korskih sjedala majstora Ivana Petrova

²⁶⁴ Ivan Kukuljević Sakcinski, *nav. dj.*, 1858., str. 318.

²⁶⁵ Carlo Federico Bianchi, *nav. dj.*, 1877., str. 317.

²⁶⁶ Carlo Federico Bianchi, *nav. dj.*, 1877., str. 317.

²⁶⁷ Usp. Kažimir Pribilović, *Povijesna građa oko bombardiranja Zadra u Drugom svjetskom ratu. Kronika događaja*, Zadar, Matica hrvatska, 2006.

²⁶⁸ Usp. Antonija Mlikota, *MFAA – dosje Zadar, nove spoznaje o umjetninama odnesenima iz Zadra u Italiju za vrijeme Drugog svjetskog rata*, u: *Asseria*, 10, 2013., str. 239 – 310.

²⁶⁹ Usp. Viktor Novak, *Manastir sv. Marije – riznica hrvatske devetvekovne prošlosti*, u: *Zadarska revija*, sv. 16, 1967., br. 2 – 3, str. 108 – 109.

Koručulanina iz 1494. godine, izvorno smještenih na koru iznad glavnog ulaza.²⁷⁰ Odmah nakon oslobođenja pristupa se čišćenju ruševina i započinje sa postupcima restauracije i arheološkim istraživanjima novootkrivenih slojeva.²⁷¹ Statički narušena kupola daje se porušiti 1948., a do kraja 1957. godine trajala je njezina rekonstrukcija, kao i čitava obnova svetišta te krovništva. Detaljnije podatke o tijeku konzervacijsko - restauracijskih zahvata donosi Ksenija Radulić (1976.).²⁷²

Glavni je oltar prilikom bombardiranja stradao od direktnog pogotka bombom, kako nas izvještava Ivo Petricioli (1968.), a za Morlaiterove razlomljene kipove anđela navodi tek kako »[...] pokazuju visok zanatski kvalitet.«²⁷³ Podrobnije im se posvećuje tek Radoslav Tomić člankom iz 1991. godine navodeći stanje preostalih dijelova oltara i skulpture, te točnu lokaciju. Saznajemo kako se jedan anđeo nalazio u kutu svetišta s nedostajućim dijelovima ruku i nogu, oštećenjima na licu i draperiji, te da mu posve nedostaju krila. Drugi anđeo, lociran u samostanskom dvorištu teže je oštećen tako da mu čak nedostaje i glava za koju pretpostavlja da se nalazi u privatnoj dalmatinskoj zbirci. Svetohranište, rastavljeno u dijelove, također se nalazi unutar sklopa samostana.²⁷⁴ Bez obzira na velika oštećenja umjetnina, visoka obrada i vještina, ponajviše u tretiranju tkanine nedvojbeno je upućivala na veliko ime venecijanskog rokoka. Provedevši komparaciju sa ostalim Morlaiterovim figurama anđela (župna crkva u Prčanju 1745.; Santa Maria della Fava 1750. – 1755. Venecija; Santa Maria della Pietà 1760. Venecija) zaključuje kako je na zadarskim primjerima umjetnik najuspješnije postigao ocrtavanje fizionomije i formiranje tzv. heleniziranih lica.²⁷⁵ Znanstveno vrednovanje Morlaiterova opusa započinje istraživanjem velikog broja terakotnih *bozetta*, danas pohranjenih u Ca' Rezzonico u Veneciji.²⁷⁶ Modeli za narudžbu zadarskih anđela dio su zbirke i dugo su predstavljali enigmnu talijanskim znanstvenicima sve dok ih Elisabetta Martinelli Pedrorrcio nije identificirala s

²⁷⁰ Usp. Cvito Fisković, *Zadarski sredovječni majstori*, Split, Matica hrvatska, 1959. (Poglavlje *Slike* nije paginirano; o detaljima ugovora sa majstorom Ivanom Petrovom Koručulaninom na str. 87 – 88).

²⁷¹ Više u: Janko Belošević, *Osvrt na dosadašnja arheološka istraživanja na kompleksu samostana sv. Marije u Zadru*, u: *Zadarska revija*, sv. 16, 1968., br. 2 – 3, str. 193 – 198.

²⁷² Usp. Ksenija Radulić, *Konzervatorski zahvati poslije oslobođenja u kompleksu sv. Marije*, u: *Zadarska revija*, Zadar, 2 – 3, 1976., str. 199 – 210.

²⁷³ Usp. Ivo Petricioli, *nav. dj.* 1968., str. 91.

²⁷⁴ Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1995., str. 325.

²⁷⁵ Usp. Radoslav Tomić, *Oltar Giovannija Marije Morlaitera u benediktinskoj crkvi sv. Marije u Zadru*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 31, 1991., str. 317 – 330 (329).

²⁷⁶ Usp. Monica De Vincenti, *Catalogo del »fondo di bottega« di Giovanni Maria Morlaiter*, u: *Bolletino dei Musei Civici Veneziani*, 6, 2011., str. 7 – 11.

andeoskim figurama oltara sv. Marije u Zadru.²⁷⁷ Današnje svetište s potpunosti je obnovljeno, kao i oltar sa svetohraništem, te vraćeno u izvorni oblik. Miljenko Domijan, sudionik velikog projekta, navodi (2012.) kako se rekonponiranje i djelomična restauracija dijelova skulptura koji su nedostajali temeljila na Morlaiterovim crtežima, a oltar je vraćen na izvorno mjesto, uz površinu začelnog svetišnog zida, budući da je nakon obnove interijera crkve postavljen pomaknut prema brodu.²⁷⁸

Bojan Goja (2010.) dodatno rasvjetljava odnos altarista i kipara navodeći kako u vrijeme podizanja glavnog oltara sv. Marije Giovanni Maria Morlaiter i Lorenzo Bon surađuju i na glavnom oltaru Presvetog Sakramenta u crkvi Santa Maria del Giglio u Veneciji. Na stariji oltar (XVII. st.) 1757. godine daje se podići novo svetohranište kojeg po projektu Giorgia Massarija gradi Lorenzo Bonn, Giovanni Maria Morlaiter zadužen je za troškove i materijal, a skulpture Boga Oca, anđela i kerubina izrađuje njegov sin, mladi Gregorio Morlaiter. Radovi su službeno dovršeni 1765. godine.²⁷⁹ Osim ova dva projekta, nemamo dodatnih saznanja o djelovanju Lorenza Bona, ali je logično zaključiti da djeluje kao suradnik Morlaiteru, stoga je za očekivati da će buduća istraživanja otkriti i još pokoji projekt suradnje.

Massarijeva prisutnost na projektu oltara sv. Marije, iako nigdje izrijekom potvrđena u dokumentaciji, osjetna je već na prvi pogled, i naravno, posve očekivana. Nacrti za zadarski oltar nastaju na gradilištu tabernakula crkve Santa Maria del Giglio, pa iako ih potpisuje Lorenzo Bon nema razloga sumnji da ih je u nekom trenutku u rukama imao i Massari. Kako i nebi kada gotovo u potpunosti ponavljaju sve elemente njegova već uobičajena i širom Veneta rasprostranjena oltara tip tabernakul (Pordenone, San martino di Luparo, Crespana del Grappa). Najraniji primjer radionice, spomenuti je glavni oltar u crkvi Santa Maria della Consolazione (Fava) (1738.- 1739.),²⁸⁰ ujedno i početak suradnje sa Morlaiterom.koji na isti (1751. –

²⁷⁷ Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1991., str. 330.

²⁷⁸ Usp. Miljenko Domijan, *Treba se dogoditi više, a ne samo vraćanje glavnog oltara*, prijepis zvučnog zapisa s Okruglog stola u Dubrovniku održanog 17. veljače 2012. na temu obnove dubrovačke barokne katedrale, u: *Naša Gospa*. List katedralne župe Dubrovnik, god. XVIII., 2012. br. 46, str. 64 – 65.

²⁷⁹ Usp. Bojan Goja, *nav. dj.*, 2010., str. 212.

²⁸⁰ Poglavlje mletačkih primjera oltara tipa tabernakul, str. 38.

1755.) postavlja figure anđela. Longhenin oltar sv. Nikole Tolentinskog početni je impuls, ali prilagođen mekšem i suptilnijem jeziku rokoka. Svetište crkvi više nije teatralna scenografija lecourtijanskim dramatičnim figurama; jednostavnost forme, kao i njezina otvorenost prostoru ostvaruje emociju intimnog, ponajviše podcrtanu gracioznim Morlaiterovim figurama.

Brojčanost narudžbi potvrda je prihvaćenosti stila pojedinog umjetnika, pa je Massarijeva radionica morala biti sjajno uhodana i organizirana kako bi bila u mogućnosti odgovoriti i na situacije istovremenih narudžbi. Zadarske benediktinke znale su što žele, rad vodećeg mletačkog majstora, a brzo i nadasve jednostavno sklopljen ugovor potvrđuje i da novac nije bio problem. Nisu ovim potezom potvrdile samo vlastitu istančanost i upoznatost s umjetničkim previranjem u Serenissimi, odgovorile su na određen način i ranijoj narudžbi braće redovnika istoga reda koji za svoju crkvu odlaze tada također najpoznatijem majstoru, Longheni.

ZAKLJUČAK

Odlučiti se za detaljniji pristup određenom tipu oltara unutar tolikog bogatstva zadarskog poluotoka nije bio nimalo jednostavan zadatak. Odrediti ga najvažnijim sastavnicama i zbog toga ispustiti neka od radova ključnih imena mletačkog baroka vrlo je nezahvalno. U čitavoj Dalmaciji, nigdje kao u Zadru ne susrećemo se s lepezom najrazličitijih altarističkih rješenja: od Cavriolijeva oltara sv. Šimuna sa anđelima nosačima, Longhenina klasičnog edikula tipa u crkvi sv. Frane, čistog Garzottijeva i Tagliapietrinog tabernakul tipa u crkvi sv. Krševana, sceničnog i atektoničnog Cabiancina tipa u rotundi Gospe od Zdravlja, do klasičnog i nježnog rokoko Morlaiterova i Bonova oltara u crkvi sv. Marije. Od trenutka prijenosa relikvija sv. Šimuna iz crkve sv. Marije Velike u novouređeno svetište ranokršćanske bazilike sv. Stjepana, mletački majstori gotovo su konstantno prisutni u gradu. Novi projekti dogovaraju se i potpisuju na gradilištima ranijih; zadarski naručiocu znali su prepoznati priliku pa se svaka crkva, i ona najmanja ukrašava novim oltarom, slikom ili makar pokojom skulpturom, ovisno o mogućnostima.

Teško je povezati takvu situaciju s činjenicom da je pred gradom utaborena osmanlijska vojska, te da su njezina zalijetanja i pokušaji proboja gotovo svakodnevnici. I kao da nije dovoljno teško, namjesto zaustavljenog jednog neprijatelja, u grad uspijeva ući drugi - kuga, i to nekoliko puta, odnijevši pritom tisuće života. Ipak, unatoč svim nedaćama, ne prestaju u zadarsku luku pristizati mletački jedrenjaci, noseći u utrobama mramorne ulomke oltara i skulpture direktno iz najpoznatijih i najskupljih radionica. Poticanje takve prakse dolazi iz samog vrha crkvene politike koja posttridentskom obnovom i povratkom *ad fontes* pokušava povratiti poljuljan ugled i dominaciju. Zadarske narudžbe otkrivaju ponešto složeniji odnos: vrlo rijetko ih potpisuju crkveni veleostojnici, najčešće je riječ ili o pojedincima (imućnijim građanima i državnim predstavnicima), ili o grupnim narudžbama (primjerice samostana, ili čitavog grada). Ne možemo ih stoga tumačiti tek kroz prizmu velike crkvene obnove; oltari zadarskih crkava zahtijevaju ipak ponešto subjektivniji i intimniji pristup Istraživanjem dostupnih arhivskih podataka namjera je bila proniknuti u njihove pozadine nešto dublje negoli ostati tek na formalnoj stilskoj analizi. Unošenjem takvog aspekta narudžbe zadobivaju dodatni karakter čime se bitno mijenja i konačna slika. Podizanje glavnog oltara u crkvi sv.

Šimuna nije puko čašćenje omiljenog lokalnog sveca i gradskog zaštitnika nego u svemu postoji i određen izraz političke moći spominjanjem generalnog providura kao naručitelja brončanih anđela. Premještanjem projekta u svetište crkve sv. Stjepana, koja je u neposrednoj blizini providurove palače još je više dan naglasak ideji državne crkve, reminiscencije na duždevu kapelu, tj. crkvu sv. Marka. Logično, model za ugledanje je oltar s relikvijama prvog venecijanskog patrijarha, blaženog Lorenza Giustinianija u crkvi San Pietro in Castello. Posve je drugačijeg karaktera narudžba glavnog oltara u crkvi sv. Krševana. Nastaje kao *ex voto* čitave zajednice nakon epidemije kuge, svaki stanovnik grada obvezuje se, - ovisno o mogućnostima - izdvojiti novac i darovati ga za oltar. Odabir prateće ikonografije stoga nije nimalo slučajan- vapaj tisuća vjernika moli sve duhovne snage, sva četiri zaštitnika grada, da ih izbavi od velike nevolje. Koliko je teška situacija najbolje opisuje činjenica da se u početnoj dokumentaciji spominje i izrada oltara u potpunosti od zlata. Ove međusobno posve različite narudžbe u sebi imaju istu poveznicu – pri odabiru stilskog uzora u mletačkoj altaristici traži se onaj karakterno najbliži. Tako će predložak oltaru crkve sv. Krševana postati glavni oltar crkve Santa Maria della Salute, čitave građene kao *ex voto* Bogorodici u znak zaštite od strašne pošasti kuge.

Odabirom četiriju zadarskih primjera oltara tipa tabernakul misao vodilja bila je prikazati postupno mijenjanje forme u različitim kontekstima – od uvođenja teme anđela *reggenta* na glavnom oltaru crkve sv. Šimuna, zatim apsolutnog vrhunca u glavnom oltaru crkve sv. Krševana (jedini u potpunosti čisti primjer tabernakul oltara), preko mijenjana u drugi tip na oltaru Presvetog Sakramenta u katedrali sv. Anastazije (ali sa još uvijek jasnom tradicijom svetaca adoranata), te u konačnici glavni oltar crkve sv. Marije kao određena vrst *settecentističke* reakcije, jasnije smirenijih i mekših formi. Sve su forme zadane direktnim ugledanjem na mletačke modele, stoga nude priliku uvidjeti način na koji se isti pojednostavljuju i skromnije ukrašavaju, ali s uvijek jasnom reminiscencijom na početni uzor. Razvoj oltara tipa tabernakul na obali *Serenissime* formiran je kombinacijom tradicije nadgrobnih spomenika, utjecaja službene posttridentske crkvene politike i nezaobilazne omiljene grupne teme svetaca, *Sacra Conversazione*. Baldassare Longhena zadat će temeljne modele, brojni suradnici unutar radionice transformirat će ih i prilagođavati ovisno o željama naručioca, a Giorgio Massari učinit će ih jednako aktualnima i u XVIII. stoljeću.

Zadarski oltari, iako naručeni za grad na samom rubu teritorija Mletačke Republike, ne izrađuju tek obični radionički majstori; autori projekta najveći su arhitekti i kipari *Serenissime* pa i njihov značaj stoga premašuje nacionalne okvire umjetnosti, čime postaju nezaobilazna točka svakog ozbiljnijeg istraživanja venecijanske i europske barokne altaristike i skulpture.

ILUSTRACIJE

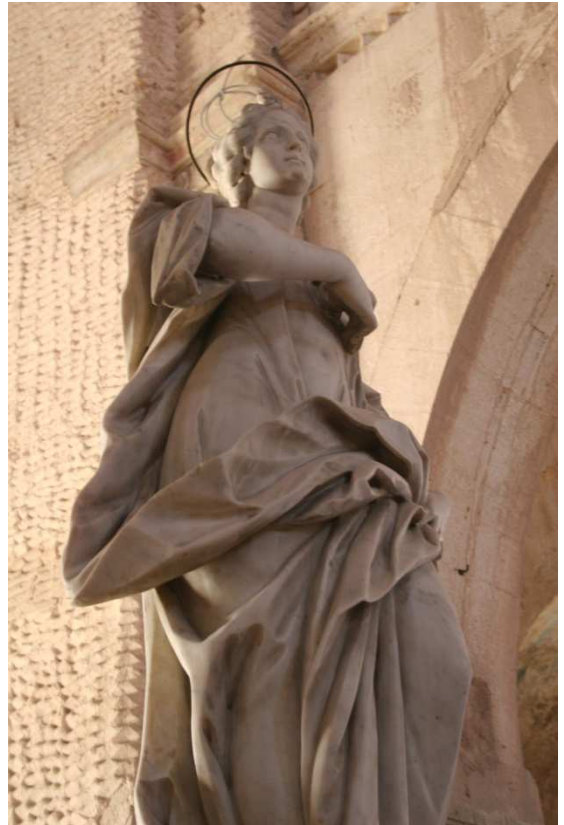
1.) GLAVNI OLTAR, crkva sv. Šimuna, Zadar, 1648. – 1672. (foto: Tiana Vulin)



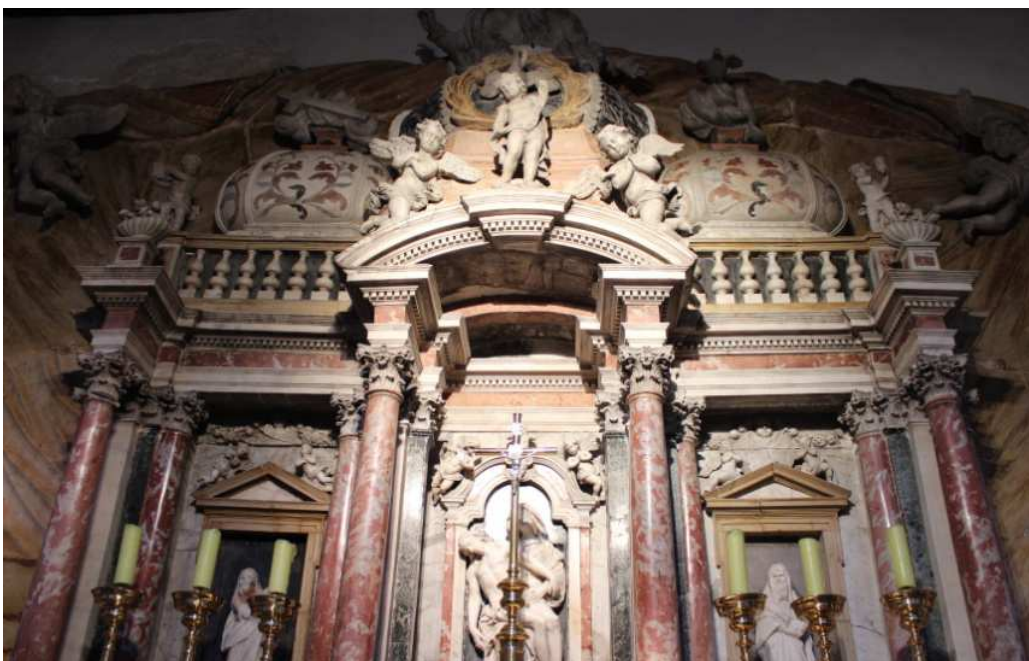


2.) GLAVNI OLTAR, crkva sv. Krševana, Zadar, 1672. – 1701.,(1717. – 1728.) (foto: Anica Pintur)



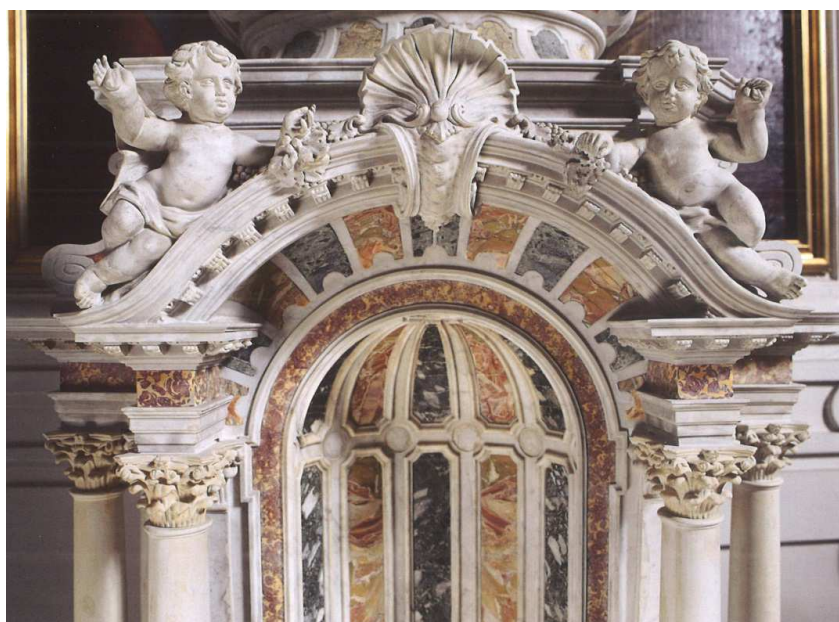


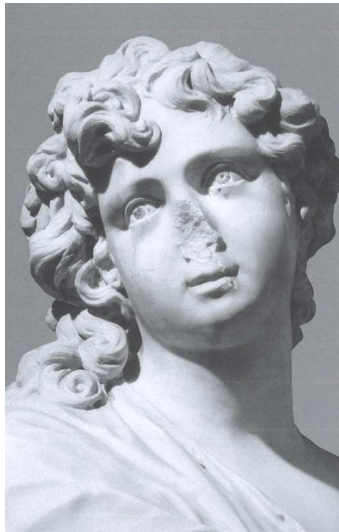
3.) OLTAR PRESVETOG SAKRAMENTA, katedrala sv. Anastazije (Stošije), Zadar, 1719. (foto: Tiana Vulin)





4.) GLAVNI OLTAR, crkva sv. Marije, Zadar, 1759. – 1762. (izvor: R. Tomić, Kiparstvo II: od XVI. do XX. stoljeća (Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije), Zadar, Zadarska nadbiskupija, 2008.)





POPIS LITERATURE

1. Bacchi, Andrea, *L'età barocca*, u: Andrea Bacchi; Matej Klemenčič; Tomas Sharman; Susanna Zanuso, *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milano, Longanesi & C., 2000., str. 15 – 23.
2. Bacchi, Andrea, *Giusto Le Court*, u: Andrea Bacchi; Matej Klemenčič; Tomas Sharman; Susanna Zanuso, *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milano, Longanesi, 2000., str. 741 – 744.
3. Belošević, Janko, *Osvrt na dosadašnja arheološka istraživanja na kompleksu samostana sv. Marije u Zadru*, u: *Zadarska revija*, sv. 16, 1968., br. 2 – 3, str. 193 – 198.
4. Bersa, Giuseppe, *Guida storico-artistica di Zara, catalogo del R. museo di s. Donato: con una pianta topografica, 23 illustrazioni e due piante di monumenti*, Trieste, Parnaso, 1926.
5. Bianchi, Carlo Federico, *Zara Christiana*, I, Zara, Tipografia Woditzka, 1877.
6. *Biblija, Stari i Novi Zavjet*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 1990.
7. Brković, Milko, *Isprave o Zadarskom miru 1358. godine*, u: *Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru*, 51, 2009., str. 69 – 107.
8. Bužančić, Radoslav, *Trogirski i hvarski opus Trifuna Bokanića*, u: *Klesarstvo i graditeljstvo*, sv. XXI., 2010., br. 1 – 2, str. 5 – 33.
9. Chastel, Andre, *Il Settecento Veneziano nelle arti*, u. AA.VV., *Storia della civiltà Veneziana 3. Dall' eta barocca all'Italia contemporanea*, Firenze, Sansoni, 1979., str. 213 – 230.
10. Cvetnić, Sanja, *Ikonografija nakon Tridentskoga sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb, FF press, 2007.
11. Čoralić, Lovorka, *Prilog poznavanju djelovanja mletačkog altarista Girolama Garzottija u Zadru krajem XVII. stoljeća*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 31, 1991., str. 295 – 302.
12. Čoralić, Lovorka, *Prilozi poznavanju životopisa zadarskog povjesničara Lorenza Fondre (1644. – 1709.)*, u: *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskoga fakulteta u Zagrebu*, 21, 1992., str. 237. – 241.
13. Deanović, Ana, *Utvrde i perivoji*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2001.
14. De Vincenti, Monica, *Catalogo del »fondo di bottega« di Giovanni Maria Morlaiter*, u: *Bolletino dei Musei Civici Veneziani*, 6, 2011., str. 7 – 11.

15. Diehl, Charles, *Mletačka Republika*, Zagreb, Tipex, 2006.
16. Domijan, Miljenko, *Treba se dogoditi više, a ne samo vraćanje glavnog oltara*, prijepis zvučnog zapisa s Okruglog stola u Dubrovniku održanog 17. veljače 2012. na temu obnove dubrovačke barokne katedrale, u: *Naša Gospa*. List katedralne župe Dubrovnik, god. XVIII., 2012. br. 46, str. 64 – 65.
17. Farlati, Daniele, *Illyrici sacri. Tomus quintus. Ecclesia jadtina cum suffraganeis, et Ecclesia zagrabiensis, Venetiis, Apud Sebastianum Coleti, 1775.*
18. Fisković, Cito, *Zadarski sredovječni majstori*, Split, Matica hrvatska, 1959.
19. Fisković, Cvito, *Hvarska katedrala*, Split, Čakavski sabor, 1976.
20. Fisković, Igor, *Dubrovački »Zelenci«*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 31, 1991., str. 151 – 174.
21. Fondra, Lorenzo, *Istoria della insigne reliquia di San Simeone profeta che si venera in Zara*, Zara, Fratelli Battara, 1855.
22. Goja, Bojan, *Doprinosi slikarskom opusu Giovannija Battiste Augustija Pitterija - Otajstva Presvetog Ružarija u Sutomišćici na otoku Ugljanu i arhivska istraživanja*, u: *Radovi Instituta povijesti umjetnosti*, 30, 2006., str. 121. – 130.
23. Goja, Bojan, *Prilog poznavanju izgradnje nedovršene crkve sv. Šimuna u Zadru*, u: *Radovi Instituta povijesti umjetnosti*, 32, 2008., str. 99 – 106.
24. Goja, Bojan, *Mramorna oltaristika u 17. i 18. st. na području Zadarske nadbiskupije*, doktorska disertacija, Zagreb, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2010.
25. Goja, Bojan, *Putto na glavnom oltaru crkve sv. Frane u Zadru: prilog za radionicu Giusta Le Courta*, u: *Peristil*, 57, 2015., str. 57 – 63.
26. Golzio, Vincenzo, *Il Seicento e il Settecento*, Torino, Utet, 1955.
27. Grgić, Marijan, *Nesit*, u: AA.VV., *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, V. izdanje, ur. Anđelko Badurina, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2006. [1979.], str. 457.
28. Grgić, Marijan, *Svetohranište*, u: AA.VV., *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, V. izdanje, ur. Anđelko Badurina, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2006. [1979.], str. 587.
29. Guerriero, Simone, *Profilo di Alvise Tagliapietra*, u: *Arte Veneta*, 47, 1995, str. 33 – 51.

30. Guerriero, Simone, *Paolo Callalo: Un protagonista della scultura barocca a Venezia*, u: *Saggi e Memorie di storia dell' arte*, 21, 1997., str. 35 – 83.
31. Guerriero, Simone, *Le alterne fortune dei marmi: busti teste di carattere e altre »sculture moderne« nelle collezioni veneziane tra Sei e Settecento*, u: AA.VV., *La scultura veneta del seicento e del settecento. Nuovi studi*, Venezia, Istituto veneto di scienze, 2002., str. 73 – 150.
32. Guerriero, Simone; De Vincenti, Monica, *Per un atlante della statuaria veneta da giardino*, 1, 4, u: *Arte Veneta*, 62, 2005. (str. 220 – 249); 65, 2008. (str. 275 – 309).
33. Guerriero, Simone, *Per un repertorio della scultura veneta del Sei e Settecento*, u: *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 33, 2009., str. 205 – 292.
34. Haskell, Francis, *Patrons and Painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of baroque*, New York, Harper and Row, 1963.
35. Hopkins, Andrew, *Plans and Planning for S. Maria della Salute, Venice*, u: *The Art Bulletin*, sv. 79, 1997., br. 3, str. 440 – 465.
36. Iserloh, Erwin, *Luther and the Council of Trent*, u: *The Catholic Historical Review*, sv. 69, 1983., br. 4., str. 563 – 576.
37. Ivanoff, Nicola, *Monsù Giusto ed altri collaboratori del Longhena*, u: *Arte Veneta*, 2, 1948., str. 115 – 126.
38. Iveković, Ćiril Metod, *Crkva i samostan Sv. Krševana u Zadru. Hrvatska zadužbina iz X. stoljeća*, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1931.
39. Jakšić, Nikola, *Zlatarstvo (Umjetnička baština zadarske nadbiskupije)*, Zadar, Zadarska nadbiskupija, 2004.
40. Kovačević, Marijana, *O prvoj monografskoj obradi škrinje Svetog Šimuna u Zadru*, u: *Ars Adriatica*, 1, 2011., str. 187 – 204.
41. Kudiš Burić, Nina, *Oltari Presvetoga Sakramenta u Savičenti i Osoru: problemi konteksta, tipologije, uzora i autora*, u: AA.VV., *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske. Zbornik radova sa znanstvenih skupova »Dani Cvita Fiskovića« održanih 2003. i 2004. godine*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti; Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2008., str. 297 – 299.
42. Kudiš Burić, Nina; Tulić, Damir, *Glavni oltar u franjevačkoj crkvi u Zadru: značajna narudžba bratovštine Gospe od Karmela*, u: AA.VV., *Umjetnost i naručitelji. Zbornik radova znanstvenog skupa »Dani Cvita Fiskovića« održanog 2008. godine*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti; Odsjek za

- povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2010., str. 111 – 124.
43. Kukuljević Sakcinski, Ivan, *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, sv. I., Zagreb, Tiskom Narodne tiskare Dra Ljudevita Gaja, 1858.
 44. Lemerle, Frédérique; Pauwels, Yves, *Baroque architecture 1600 – 1750*, Paris, Flammarion, 2008.
 45. Lonza, Nella, *Kazalište vlasti. Ceremonijal i državni blagdani dubrovačke republike u 17. i 18. stoljeću*, Zagreb; Dubrovnik, Zavod za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku, 2009.
 46. Mander, Micaela, *Massari, Giorgio*, u: AA.VV., *Dizionario Biografico degli Italiani*, sv. 71, 2008. (mrežna stranica: http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-massari_%28Dizionario-Biografico%29/; stranica posjećena dana 18. veljače 2015.).
 47. Marković, Savo, *Certe reliquie barske nadbiskupije: izvori i tradicija*, u: *Croatica Christiana Periodica*, sv. 38, 2014., br. 73, str. 35 – 49.
 48. Marković, Vladimir, *Dalmatinske crkve 17. i 18. stoljeća sa šiljastim bačvastim svodom i pojasnicama – ishodišta i putovi usvajanja*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 32, 2008., str. 115 – 128.
 49. Mlikota, Antonija, *MFAA – dosje Zadar, nove spoznaje o umjetninama odnesenima iz Zadra u Italiju za vrijeme Drugog svjetskog rata*, u: *Asseria*, 10, 2013., str. 239 – 310.
 50. Moro, Dušan, *Marko Antun de Dominis – ekumenist u kontroverzističkom vremenu*, u: *Crkva u svijetu*, sv. 48, 2013., br. 1, str. 73 – 87.
 51. Moschini, Giannantonio, *La chiesa e il seminario di S. Maria della Salute*, Venezia, Tipi di Giuseppe Antonelli, 1842.
 52. Munjin, Ivan, *Marko Antun de Dominis i jedinstvo svih kršćanskih Crkava*, u: *Spectrum – ogledi i prinosi studenata teologije*, 1 – 2, 2011., str. 20 – 35.
 53. Nagy, Josip, *Sveti Krševan, njegova crkva i samostan u Zadru*, Zagreb, 1932.
 54. Niero, Antonio, *Un progetto sconosciuto per la basilica della Salute e questioni iconografiche*, u: *Arte Veneta*, 26, 1972., str. 224 – 225.
 55. Novak, Grga, *Presjek kroz povijest grada Zadra*, u: AA.VV., *Grad Zadar presjek kroz povijest*, Zadar, Institut Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru, 1966., str. 7 – 76.
 56. Novak, Grga, *Prošlost Dalmacije*, Zagreb, Golden Marketing, 2001.

57. Novak, Viktor, *Manastir sv. Marije – riznica hrvatske devetvekovne prošlosti*, u: *Zadarska revija*, sv. 16, 1967., br. 2 – 3, str. 108 – 109.
58. Novak, Zrinka, *Ideološke veze Marka Antuna de Dominisa i Paola Sarpija*, u: *Povijesni prilozi*, 35, 2008., str. 209 – 216.
59. Olson, Roberta J. M., *Italian Renaissance Sculpture*, London, Thames & Hudson, 1997.
60. Pedrocchio, Filippo, *The Art of Venice. From Its Origins to 1797*, New York, Riverside Book Company, 2002.
61. Pelc, Milan, *Renesansa*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007.
62. Petricioli, Ivo, *Umjetnička baština samostana sv. Marije u Zadru*, u: AA.VV., *Kulturna baština samostana svete Marije u Zadru*, Zadar, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1968., str. 62 – 102.
63. Petricioli, Ivo, *Od ranog kršćanstva do baroka*, u: AA.VV., *Sjaj zadarskih riznica: sakralna umjetnost na području Zadarske nadbiskupije od IV. do XVIII. stoljeća*, Zagreb, Muzejsko-galerijski centar, 1990., str. 15 – 28.
64. Pope – Hennessy, John, *Italian High Renaissance and Baroque sculpture*, London; New York, Phaidon, 1970.
65. Premerl, Daniel, *Drveni oltari 17. stoljeća u Dalmaciji*, fiktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2008.
66. Premerl, Daniel, *Glavni oltar splitske katedrale – tipologija, ikonografija i hipoteza o naručitelju*, u: AA.VV., *Sic ars deprenditur arte*. Zbornik u čast Vladimira Markovića, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti; Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2009., str. 419 – 438.
67. Pribilović, Kažimir, *Povijesna građa oko bombardiranja Zadra u Drugom svjetskom ratu. Kronika događaja*, Zadar, Matica hrvatska, 2006.
68. Prijatelj, Kruno, *Umjetnost XVII. i XVIII. stoljeća u Dalmaciji*, Zagreb, Matica hrvatska, 1956.
69. Prijatelj, Kruno, *Skulpture mletačkog kipara Alvise Tagliapietra u Zadru*, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji*, III., Zagreb, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1975., str. 128 – 131.
70. Prijatelj, Kruno, *Barok u Dalmaciji*, u: Anđela Horvat; Radmila Matejčić; Kruno Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, 1982., str. 651 – 902.

71. Pšeničnjak, Pšeničnjak, *De Dominisova ideja o biskupskom kelgijalitetu*, u: *Obnovljeni život*, sv. 29. 1974., br. 6, str. 490 – 511.
72. Radulić, Ksenija, *Konzervatorski zahvati poslije oslobođenja u kompleksu sv. Marije*, u: *Zadarska revija*, Zadar, 2 – 3, 1976., str. 199 – 210.
73. Raukar, Tomislav; Petricioli, Ivo; Švelc, Franjo; Peričić, Šime, *Zadar pod mletačkom upravom*, Zadar, Narodni List; Filozofski fakultet, 1987.
74. Rossi, Paola, *L' altare di Francesco Morosini di San Pietro di Castello e la sua decorazione: qualche precisazione e aggiunta per il catalogo fi Francesco Cavrioli*, u: *Arte Veneta*, 42, Venezia, 1988., str. 163 – 169.
75. Rossi, Paola, *Appunti sull'attività veneziana di Clemente Molli*, u: *Venezia Arti*, 3, 1989., str. 61 – 68.
76. Rossi, Paola, *Sculpture in Venice in the Seventeenth Century*, u: AA.VV., *Venice. Art & Architecture*, Köln, Könemann, 2005., str. 492 – 523.
77. Sabalich, Giuseppe, *Guida archeologica di Zara*, Zara, L. Woditzka, 1897.
78. Semenzato, Camillo, *La Scultura Veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia, Alfieri, 1966.
79. Sharman, Tomas, *Giovanni Maria Morlaiter*, u: Andrea Bacchi; Matej Klemenčič; Tomas Sharman; Susanna Zanuso, *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milano, Longanesi, 2000., str. 765 – 770.
80. Sokol Gojnik, Zorana, *Duh moderne i nova liturgijska strujanja na primjeru crkve Gospe od Zdravlja u Splitu*, u: *Croatica Christiana periodica*, sv. 31, 2007., br. 59, str. 143 – 162.
81. Stagličić, Ivan, *Kako je i zašto Ladislav prodao Dalmaciju?*, u: *Zadarski list*, 7. VII. 2008. (mrežna stranica: <http://www.zadarskijlist.hr/clanci/07072008/kako-je-i-zasto-ladislav-prodao-dalmaciju>; stranica posjećena dana 18. veljače 2015.).
82. Strika, Zvezdan, *Translatio Beati Chrysogoni Martyris kao narativno vrelo rane hrvatske prošlosti*, u: *Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru*, 51, 2009., str. 1 – 53.
83. Šourek, Danko, *Mramorna skulptura i altaristika XVII. i XVIII. stoljeća na području Rijeke i Hrvatskoga primorja*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2012.
84. Tomić, Radoslav, *Oltar Giovannija Marije Morlaitera u benediktinskoj crkvi sv. Marije u Zadru*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 31, 1991., str. 317 – 330

85. Tomić, Radoslav, *Brončani anđeli Francesca Cavriolija na oltaru sv. Šimuna u Zadru*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 33, 1992., str. 259 – 278.
86. Tomić, Radoslav, *Barokno kiparstvo u mramoru na području Dalmacije*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1994.
87. Tomić, Radoslav, *Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji*, Zagreb, Matica hrvatska, 1995.
88. Tomić, Radoslav, *Novi doprinosi oltarima i skulpturi 18. stoljeća u Dalmaciji*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 38, 1999. – 2000., str. 281 – 303
89. Tomić, Radoslav, *Anđeli u Vodicama, Sutivanu i Glavotoku*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 41, 2008., str. 363 – 374.
90. Tomić, Radoslav, *Kiparstvo II: od XVI. do XIX. st. (Umjetnička baština zadarske nadbiskupije)*, Zadar, Zadarska nadbiskupija, 2008.
91. Traljić, Seid M., *Zadar i Turska pozadina od XV. do potkraj XIX. stoljeća*, u: AA.VV., *Grad Zadar presjek kroz povijest*, Zadar, Institut Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru, 1966., str. 203 – 227.
92. Tulić, Damir, *Prilozi za Bernarda Tabacca i nota za Giovannija Toschinija i Francesca Cabiancu*, u: *Zbornik za umjetnostno zgodovino*, 47, 2011., str. 98. – 119.
93. Tulić, Damir, *Kamena skulptura i oltari 17. i 18. stoljeća u Porečko-pulskoj nadbiskupiji*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2012.
94. Tulić, Damir, *Spomenik ninskom biskupu Francescu Grassiju u Chioggi: prilog najranijoj aktivnosti venecijanskog kipara Paola Callala*, u: *Ars Adriatica*, 4, 2014., str. 335 – 346.
95. Valuafenfe, Francesco, *Le glorie degli Incogniti gli hvomini illvstri dell' accademia dei signori incogniti di Venezia*, Venezia, 1646.
96. Vedriš, Trpimir, *O podrijetlu i najranijem kultu zadarskog zaštitnika Sv. Krševana*, u: *Ars Adriatica*, 4, 2014., str. 29 – 42.
97. Vežić, Pavuša, *Platea civitatis Jadre – prostorni razvoj Narodnog trga u Zadru*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 36, 1996., str. 337 – 360.
98. Vežić, Pavuša, *Vrata Michelea Sanmichellija u Zadru*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 29, 2005., str. 93 – 106.
99. Wittkower, Rudolf, *S. Maria della Salute: Scenographic Architecture and the Venetian Baroque*, u: *Journal of the Society of Architectural Historians*, sv. 16, 1957. br. 1, str. 3 – 10.

100. Wittkower, Rudolf, *Art and Architecture in Italy 1600. – 1750.*, New Haven; London, Yale University Press, 1999., str. 79.
101. Zanuso, Susanna, *Francesco Cavrioli*, u: Andrea Bacchi; Matej Klemenčič; Tomas Sharman; Susanna Zanuso, *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milano, Longanesi, 2000., str. 723 – 724.
102. Žmegač, Andrej, *Bastioni jadranske Hrvatske*, Zagreb, Školska knjiga, 2009.
103. Yates, Frances A., *Paolo Sarpi's »History of the Council of Trent«*, u: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 7, 1944., str. 123 – 143.