

UMJETNOST I NARUČITELJI

Zbornik radova znanstvenog skupa
“Dani Cvita Fiskovića”
održanog 2008. godine

Uredila
Jasenka Gudelj

Zagreb, 2010.

Glavni oltar u franjevačkoj crkvi u Zadru: značajna narudžba bratovštine Gospe od Karmela

Nina Kudiš Burić i Damir Tulić

Podizanje mramornih oltara na području Venecijanske republike tijekom 17. stoljeća bio je jedan od složenijih i skupljih zahvata u opremanju sakralnih prostora. Glavni oltar u zadarskoj franjevačkoj crkvi, započet 1668. i dovršen 1672. godine, naručila je i izgradnju financirala bogata bratovština Gospe od Karmela osnovana 1615. godine. Iz arhivskog dokumenta poznato je ime arhitekta oltara - Baldassarea Longhene koji je ujedno koordinirao izvedbu kako slikarske tako i skulptorske dekoracije žrtvenika. Ovdje se predlaže da se oltarna pala s prikazom Gospe od Karmela sa sv. Šimunom Stockom i sv. Terezom Avilskom pripiše slikaru Giuseppeu Diamantiniju. Mramorne kipove svetog Antuna Padovanskog i Jerolima izradio je, vrlo vjerojatno, Francesco Cavrioli i radionica, dok su drvene skulpture, što su se nekad nalazile na vrhu oltara, uključene u katalog kipara u mramoru i drvu Tommasa Ruesa.

Podizanje mramornih oltara na području Venecijanske republike tijekom 17. stoljeća bio je jedan od složenijih i skupljih zahvata u opremanju sakralnih prostora. S pravom se za takve oltare raskošne scenografske strukture i skulptorske dekoracije koristi izraz „macchina“, budući da je na njihovoj izgradnji uz arhitekta, koji je osmišljao cjelinu žrtvenika, sudjelovao i velik broj različitih i specijaliziranih umjetnika i zanatlija.¹ Jedan od najboljih primjera venecijanskog baroknog oltara predstavlja glavni oltar posvećen blaženom Lorenzu Giustinijaniju u mletačkoj katedrali San Pietro di Castello.² Njega je po narudžbi Senata Republike 1646. projektirao Baldassare Longhena (Venecija,

1597. - 1682.), da bi, uz neke izmjene od strane samog arhitekta, bio dovršen 1665. godine. Ovaj Longhenin oltar predstavlja najsloženiji oblik žrtvenika sastavljenog od skulptura anđela što na rukama nose škrinju s tijelom sveca, a koju uz to flankiraju svećtački kipovi.³ U istoj je venecijanskoj stolnici Longhena nešto ranije projektirao oltar slavlolučnog tipa zaključen dvostrukom atikom, a smješten u desnom krilu transepta. Četiri velika stupa flankiraju središnje lučno svedeno polje za oltarnu palu dok su se u interkolumniju nekad nalazili kipovi. Ovaj oltar koji je postao model za većinu majstorovih slavlolučnih oltara većeg formata, naručio je Francesco Morosini 1641., a dovršen je 1647. godine.⁴ (sl. 1)



Odjek suvremenih ostvarenja oltarne arhitekture u Veneciji dopro je i do Zadra, štoviše u njemu se, kao u glavnom gradu Dalmacije, najjasnije manifestirao od svih urbanih središta na istočnoj obali Jadrana. Već je 1647. generalni providur Leonardo Foscolo naredio da se od bronce zaplijenjenih turskih topova, najvjerojatnije iz osvojenog turskog uporišta u Zemuniku, izliju dva velika anđela koja će na rukama nositi srednjovjekovnu škrinju s tijelom svetog Šimuna na glavnom oltaru istoimene zadarske crkve. Najvažniji doprinos u poznavanju ove oltarne kompozicije došao je iz pera Radoslava Tomića.⁵ On je skulpture anđela što pridržavaju škrinju kao i dva središnja kamena anđela ispod svečeve rake pripisao kiparu Francescu Cavrioliju (Serravalle pokraj Trevisa, ? - Venecija, 1670.),⁶ što je i nedavno potvrđeno arhivskim dokumentom. U zadarskim notarskim spisima iz 1668. - 1669., što ih je pronašao Bojan Goja, spominje se ime Francesca Cavriolija, majstora kamenorezca Lunarda te arhitekta Baldassarea Longhena u ulozi procijenitelja kvalitete mramora te obavljenog posla za zadarsku crkvu svetog Šimuna.⁷ Rad se na njezinom glavnom oltaru, izgleda, produžio sve do 1672. godine kada su svi njegovi elementi „montirani u cjelinu“ kako je zapisao još Daniele Farlati 1775. godine.⁸

Godina 1672. vezana je uz tri ključna barokna oltara u Zadru. Te je godine dovršen glavni oltar u crkvi svetog Šimuna, kao i

glavni oltar na čast Gospe Karmelske u franjevačkoj crkvi te je započeta izgradnja glavnog oltara u benediktinskoj crkvi svetog Krševana. Sva su tri žrtvenika važna u kontekstu kolektivnog naručivanja. Prvog naručuje generalni providur kao najviši predstavnik državne vlasti, drugog podiže bogata laička udruga, a treći nastaje kao okašnjelo ispunjenje zavjeta građana nakon svršetka epidemije kuge iz 1632.⁹

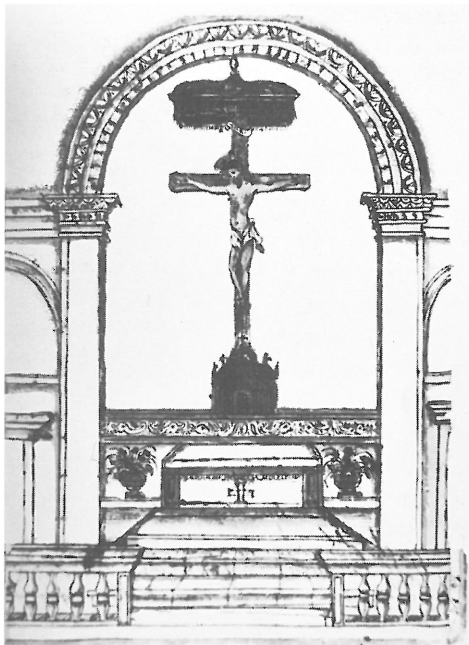
Glavni je oltar u franjevačkoj crkvi naručila i izgradnju financirala bratovština Gospe od Karmela osnovana 1615., a ukinuta 1808. godine, u vrijeme francuske uprave.¹⁰ (sl. 2) Ugledna je bratovština svoje sjedište imala u crkvi svetog Frane te, pretpostaviti je, nije bila zadovoljna skromnim glavnim oltarom koji je bio podignut najvjerojatnije 1612. godine. Naime, sačuvan je crtež s prikazom starog, vrlo jednostavnog oltara smještenog ispod monumentalnog trijumfalnog luka.¹¹ (sl. 3) Na ovom žrtveniku nalazio se pozlaćeni drveni tabernakul, a iznad njega je bilo postavljeno veliko drveno raspelo. Intervencija bratovštine na glavnom oltaru crkve franjevac konventualaca može biti shvaćena „simbiotičkim“ odnosom između bogate laičke udruge i uvijek potrebitog samostanskog reda.

O materijalnom stanju bratovštine Gospe Karmelske svjedoči nam njezin imovnik iz druge polovice 18. stoljeća, točnije 1785. godine.¹² Iako se tada bratovština našla u određenim dugovima, ipak je imala značajan kapital od 26.320 lira koji joj je s kamatama od 4% i 6% donosio 1.326 lira godišnje. Zemlja u zakupu prinosila je 311 lira, a iznajmljivanje nekretnina 820 lira godišnje, pa su ukupna godišnja primanja bratovštine iznosila 2.457 lira. No, njezin je rashod iznosio 3.243 lire: bratovština je prema knjigama dobitaka i rashoda godišnje gubila 786 lira. Lorenzo Bene-

sl. 1
Baldassare Longhena,
Oltar Francesca Morosinija,
San Pietro di Castello,
Venecija (izvor: *Storia dell'
architettura nel Veneto,
Il Seicento*, ur. Augusto
Rocca De Amicis,
Venezia, 2009., 34)

sl. 2
Baldassare Longhena,
Oltar Gospe Karmelske,
crkva svetog Frane, Zadar
(snimio: D. Tulić)





sl. 3
Crtež starog glavnog oltara koji je prethodio današnjem, Arhiv samostana svetog Frane u Zadru, (izvor: Samostan svetog Frane u Zadru, Zadar 1980., T. LXIII)

prilikom naručivanja novog grandioznog glavnog oltara bila iznimno dobra, budući da je iz sačuvanog ugovora poznata njegova cijena u iznosu od 2.900 dukata. Veliki utrošak novaca bio je opravdan željom Gospine laičke udruge da za sebe i svoje članove podigne oltar kakvog do tada nije bilo ni u Zadru, niti u čitavoj pokrajini. Iz arhivskog dokumenta što ga je 1986. godine pronašao Gastone Vio doznaje se ime arhitekta ove monumentalne cjeline - Baldassarea Longhene.¹³ Odluka da se žrtvenik nabavi kod najvažnijeg onodobnog venecijanskog arhitekta svjedoči o upućenosti njezinih članova u netom dovršena Longhenina ostvarenja. Zadarski su naručitelji točno znali kakav oltar žele i kako on treba izgledati. To je razvidno iz ugovora što je sklopljen u Veneciji 30. siječnja 1668. *more veneto* (1669.) između predstavnika zadarske bratovštine Franchina Bonicellija i Antonia Ferrarija s arhitektom Baldassareom Longhenom i njegovim suradnikom Gerolamom Garzottijem. Iz ugovora se vidi da su naručitelji htjeli da oltar bude „kvalitetom, oblikom, veličinom i izgledom u svemu i po svemu kao glavi oltar u crkvi augustinskih redovnica posvećenoj svetom Danijelu, kako u skulpturi tako i u arhitekturi...“.¹⁴ Model za zadarski oltar odavno već ne postoji jer je crkva San Daniele di Castello s Longheninim glavnim oltarom, podignutim neposredno prije 1662. godine, bila desakralizirana 1806., u vojarnu pretvorena 1819. i konačno porušena 1839. godine.¹⁵ Kako ne postoji ni jedan crtež venecijanskog oltara, zadarski nam žrtvenik prema nedvojbeno formuliranom dokumentu

daje sliku ovog Longheninog uništenog djela. Kao neizravan pokazatelj da su oltari bili iste veličine mogu nam poslužiti dimenzije njihovih pala, budući da je oltarna slika Pietra da Cortone iz crkve San Daniele sačuvana te se danas nalazi u venecijanskim Gallerie dell'Accademia. Ona predstavlja Danijela u lavljoj jami kojem se ukazuje Bog Otac s anđelima, a dimenzije joj iznose 440 x 223 cm.¹⁶ Zadarska oltarna pala prikazuje *Gospu od Karmela sa sv. Šimunom Stockom i sv. Terezom Avilskom*, a njezine su dimenzije 444 x 208 cm.

Slikana pala

Strategija pripadnika zadarske bratovštine Gospe od Karmela, kada 1669. godine kod Baldassarea Longhene i njegova suradnika Girolama Garzottija naručuju glavni oltar za crkvu sv. Frane, uklapa se u venecijansku tradiciju naručivanja koja seže još u vrijeme gotičkih poliptiha. Tada, naime, zbog složenosti izrade slikanog, rezbarenog i pozlaćenog retabla obično jedan majstor sklapa ugovor s naručiteljem, koordinira radove, određuje izgled i uzima u „podnajam“ druge majstore. Nerijetko je to bio drvorezbar, odnosno projektant okvira, a ne slikar kako se do nedavno pretpostavljalo. Kasnije, zbog mogućnosti neovisnog oblikovanja slikane pale i rezbarenog ili klesanog oltara često dolazi do zasebnog naručivanja navedenih dijelova.¹⁷ No, čini se da su bratimi Gospe od Karmela pribjegli tradicionalnom načinu naručivanja.

Iz ugovora između predstavnika bratovštine s Baldassareom Longhenom i Gerolamom Garzottijem, kako ističe Martina Frank, saznajemo vrlo značajne podatke o ovlastima koje je Longhenina radionica dobila od naručitelja: osim što je izgledom oltar morao ponoviti onaj koji je Longhena već napravio za venecijansku samostansku crkvu San Daniele, što se skulpture tiče, naručitelj si je uzeo pravo da odlučuje o ikonografiji, dok je izbor kipara bio prepušten majstorima koji su na sebe preuzeli izradu oltara.¹⁸ Pretpostaviti je da se je isto podrazumijevalo i za autora slikane pale impozantnih dimenzija. Kao što je bilo uobičajeno za ovako složene i velike konstrukcije, majstori svoj posao nisu dovršili na vrijeme, već dvije godine kasnije. Na to nas upućuje natpis u kartuši postavljenoj na vrh oltara, isklesan na crnom mramoru: ALTARE/ DELLA. CONFRAT./ DELLA B. VERG. M./ DI CARMENI/ M.D.CLXXII.



Pala je, stoga, jamačno nastala istovremeno kad i oltar, dakle u razdoblju od 1669. do 1672. godine.¹⁹ (sl. 4) Za nju Carlo Cechelli smatra da je venecijansko djelo nastalo u 17. stoljeću te na njemu zamjećuje lijepi kontrast svjetla i sjena te izvrsnu kvalitetu crteža i kolorita. Uz to dodaje opasku Antonija Morassija da se na slici osjeća Padovaninov utjecaj.²⁰ Radoslav Tomić 2006. sliku pripisuje nepoznatom venecijanskom slikaru za kojeg smatra da se je ugledao na Pietra Negrija (Venecija 1628. - 1679.) i Filippa Abbatija (Milano 1640. - 1715.), a kao moguće utjecaje spominje i imena Francesca Ruschija (Rim oko 1600. - Treviso 1661.) i Antonija Fumianija (Venecija 1645. ? - 1710.).²¹ Veronesijanska kompozicija sa smjelo skraćenim anđelom što se sunovraća s visine, zagasit kolorit i specifična tipologija likova jasno, međutim, ukazuju na ruku Giuseppea Diamantinija (Fossombrone, 1621. ? - 1705.).²² Štoviše, Bogorodica je gotovo identična onoj na prikazu Nicolò Balbi

kleči pred Bogorodicom u slavi s Djetetom (361 x 435) u Tempio della Beata Vergine del Soccorso u Rovigu (La Rotonda) (Sl. 5), nastalom 1680. godine, dok anđeo s lutnjom ima iste crte lica kao i *Judita* iz Narodne galerije u Ljubljani (Sl. 6 i 7).²³ Elegantna i pomalo stilizirana figura Djeteta u Marijnom krilu može pronaći brojne srodne likove u Diamantinijevom grafičkom i crtačkom opusu, kao što je, na primjer, *putto* u sredini gornjeg dijela kompozicije na listu *Venera što se odmara okružena puttima* ili maleni Krist na listu s prikazom *Svete obitelji*.

Značaj zadarske narudžbe potvrđuje da je Diamantini već krajem sedmog i početkom osmog desetljeća 17. stoljeća bio povezan ne samo s krugom privatnih naručitelja i kolekcionara, već je imao kontakte i s naručiteljima umjetnina za sakralne prostore, odnosno njihovim predstavnicima. Uz slike smještene u devet odjeljaka na stropu svetišta venecijanske crkve San Giovanni Grisostomo, zadarska pala je jedino sačuvano Diamantinijevo platno koje se pouzdano može datirati u sam početak sedamdesetih godina Seicenta. Kao što je poznato, jedino djelo koje je zabilježeno u ranijem razdoblju slikareve karijere je izgubljeni prikaz *Krist nakon skidanja s križa* s

sl. 4
Giuseppe Diamantini,
Gospa od Karmela sa sv. Šimunom Stockom i sv. Terezom Avilskom, između 1669. i 1672., crkva svetog Frane, Zadar, (snimio: Ž. Bačić)

sl. 5
Giuseppe Diamantini,
Nicolò Balbi kleči pred
Bogorodicom u slavi s
Djetetom, 1680., Tempio della Beata Vergine del Soccorso (La Rotonda), Rovigo



Marijama iz venecijanske crkve San Casiano. Ono se, doduše s pogrešnim nazivom, navodi već u Boschinijevim *Le Minere della pittura* 1664. godine.²⁴



sl. 6
Giuseppe Diamantini,
Gospa od Karmela sa
sv. Šimunom Stockom i
sv. Terezom Avilskom,
između 1669. i 1672.,
crkva svetog Frane,
Zadar, detalj,
(snimio: D. Tulić)

Struktura slikane površine na zadarskoj pali je relativno zaglađena, s izrazito naglašenim kontrastom između osvijetljenih i zasjenjenih površina, čak jačim od onog koji možemo vidjeti na Diamantinijevim djelima što se obično datiraju u njegovu ranu fazu. On se ovdje oslanja na široke, jednolične, no sočne poteze koji ukazuju na znatnu slikarsku vještinu ujedinjenu sodređenom nemarnošću u izvedbi. Detalji, naročito u donjem dijelu platna, su

svedeni na minimum te likovi djeluju kao da su tek skicirani.²⁵ Skladne, zaobljene forme u znatnoj su mjeri stilizirane te se izmjenjuju u harmoničnom ritmu - riječ je o efektu koji će u drugom dijelu Diamantinijeve karijere u potpunosti izostati. O utjecaju Simonea Cantarinija (Pesaro 1612. - Verona 1648.) i Guida Cagnaccija (Santarcangelo di Romagna 1601. - Beč 1663.) na našeg slikara mnogo je puta pisano i uglavnom su svi suglasni s hipotezom o

njegovu školovanju kod ovog posljednjeg dok je cijenjeni slikar iz Romagne boravio u Veneciji tijekom šestog desetljeća 17. stoljeća.

No, iako zadarska pala priziva u sjećanje plasticitet Cagnaccijevih oblika, slobodni skicozni potez, tenebrizam i mrki kolorit dinamiziran proplamsajima svijetlog inkarnata i pastelnih draperija moraju biti nasljeđe Diamantinijevih venecijanskih kontakata iz narednog desetljeća. Stoga Tomičev prijedlog da se je autor zadarske

Gospe od Karmela sa sv. Šimunom

Stockom i sv. Terezom Avilskom ugledao na Ruschijev, Negrijev, možemo dodati čak i Zanchijev način, posredno tumači Diamantinijev stilski razvoj tijekom šezdesetih godina Seicenta. Usporede li se djela poput

zadarske pale *Gospe od Karmela sa sv. Šimunom Stockom i sv. Terezom Avilskom* (1669.-1672.), velikog platna *Nicolò Balbi kleči pred Bogorodicom u slavi s Djetetom* (1680.) i *Poklonstvo kraljeva* iz venecijanske crkve San Moisè (1681.-1684.),²⁶ može se bolje sagledati dinamika Diamantinijeva slikarskog sazrijevanja u tom razdoblju. Iako slika iz Roviga u odnosu na zadarsku ponavlja čitave dijelove kompozicije, a tipologija i sočan, ritmiziran potez su prilično analogni, kod nje se osjeća umjeren, ali jasan pomak prema klasicizmu u scenografskoj raskoši i eleganciji aktera, ublažavanju *chiaro-scuro*, rasvjetljavanju palete i zaglađenijem potezu s ponekim pasusom prozračnih namaza relativno guste boje.

Stanje slikane površine pale *Poklonstvo kraljeva* ne dopušta smjele interpretacije, no ona, skupa s kronološki bliskom *Vizijom svetog Romualda* iz Museo Correr, vjerojatno označava prijelomni trenutak u Diamantinijevoj karijeri.²⁷ Odnosno, ona obilježava početak otvorenog preuzimanja liberijanskih, *chiarističkih* rješenja, prvenstveno kada je riječ o prozračnoj teksturi površina strukturiranih svjetlom i *lumeggiatura*. Nakon serije vrlo kvalitetnih ostvarenja u koju se uklapa i ljubljanska *Judita* što u sebi nosi još uvijek Cagnaccijevsku senzualnost stopljenu s elementima neoveronezijske dekorativnosti, dolazi do vidnog kreativnog zamora slikara. On se manifestira u zaglađenom, pedantnom i usitnjenom potezu te sveukupnom dojmu povećane plošnosti i osiromašenja fakture koji je praćen izostankom elegancije u kretanjama likova te ritma i harmonije u kompoziciji, tipičnih za slikareva ranija djela. Ove promjene vrijede kako za Diamantinijeva slikarska ostvarenja, tako za njegove crteže i grafike. Na tragu ovakvog razmišljanja možda se može učiniti dodatni pomak u rasvjetljavanju još uvijek ne sasvim razjašnjene kronologije tih djela po kojima je do unatrag par desetljeća uglavnom bio poznat i cijenjen, kako deklariraju svi autori koji su se ovim majstorom bavili.²⁸

Skulptura

Narudžba zadarskog oltara sukladna je vremenu u kojem Longhena intenzivno razmišlja o sadržajnijem odnosu arhitekture i skulpture. Kako zapaža Martina Frank, u tom je vremenu duboka kriza zahvatila venecijan-



sl. 7
Giuseppe Diamantini,
Judita, Narodna galerija,
Ljubljana

sku skulpturu i arhitekturu u obliku učestalog i formalnog ponavljanja kiparskih i arhitektonskih predložaka.²⁹ Longhenini dotadašnji suradnici, poput kipara Girolama Paliarija, Clementea Mollija, Bernarda Falconija ili Francesca Cavriolija nisu mogli svojim „beživotnim“ skulpturama ispuniti svečanu i uznositu scenografiju velikog arhitekta. Pojavom kipara Giusta Le Courta (Ypres, 1627. - Venecija 1679.)³⁰ u Veneciji 1655. i njegove ekspresivne i dinamizmom prožete skulpture,



Longhena je napokon mogao dobiti ravnopravnog sugovornika, odnosno kipara koji se može nositi s njegovom arhitekturom. Upravo u sedmom desetljeću nastaju Longhenina djela prožeta skulpturom u potpunosti. Tada je dovršen i nadopunjen oltar

blaženog Lorenza Giustinijanija u katedrali San Pietro di Castello, izrađena je grobnica dužda Giovannija Pesara u crkvi I Frari, napravljen je glavni oltar u bazilici Santa Maria della Salute te fasada crkve Santa Maria dei Derelitti (Ospedaletto).

Skulptorska dekoracija zadarskog oltara može nam poslužiti kao očit primjer smjene generacija kipara na jednom spomeniku. Longhena je, kako je već istaknuto, imao praksu birati suradnike na svojim projektima te je tako trajno držao sve „konce u rukama“. Istovremeno, zadarski su mu se naručitelji obratili želeći, suvremenim jezikom rečeno, „brand“ koji podrazumijeva i garantira kvalitetu. Ipak, skulpture s oltara Gospe od Karmela, nastale kada i njegov arhitektonski dio, možemo općenito podijeliti u dvije grupe: na mramornu skulpturu s izraženim arhaizmima te na drvenu skulpturu prožetu suvremenim stilskim obilježjima u duhu kiparstva Giusta Le Courta.

Mramorni skulptorski ukras sastoji se od dva velika kipa koji prikazuju svetog Antuna Padovanskog i svetog Jerolima. Prvom je 1414. godine bio posvećen glavni oltar, dok je drugi slavljen kao zaštitnik Dalmacije i naslovnik franjevačke provincije svetog Jerolima sa sjedištem u Zadru.³¹ (sl. 8, 9) Već je Martina Frank iznijela pretpostavku da su ova dva kipa izrasla iz dugogodišnje suradnje Longhene i „sveprisutnog“ Francesca Cavriolija.³² Tu je tezu okvirno prihvatio i Radoslav Tomić.³³ Suradnja Longhene i Cavriolija započela je već 1637. u Veneciji, kada je Cavrioli radio „nekoje kapitele i krilca“ na unutrašnjim stupovima u najznačajnijem Longheninu djelu - bazilici Santa Maria della Salute.³⁴ Cavriolijeva karijera najvećim je dijelom vezana uz Longhenine projekte. Kipar je s arhitektom u sedmom desetljeću radio na oltaru svetog Križa u venecijanskoj crkvi Santa Ternità, zatim na uzoru prema kojem je oblikovan zadarski žrtvenik - oltaru u crkvi San Daniele i to kapitele, figuralne zaglavne kamene te skulpture za tabernakul. Odmah potom surađuju na spomeniku duždu Gio-

sl. 8
Francesco Cavrioli i radionica, Sveti Jerolim, oltar Gospe Karmelske, crkva svetog Frane, Zadar (snimio: D. Tulić)



sl. 9
Francesco Cavrioli i radionica, Sveti Antun Padovanski, oltar Gospe Karmelske, crkva svetog Frane, Zadar, detalj (snimio: D. Tulić)



sl. 10
Oltar Gospe Karmelske,
crkva svetog Frane,
Zadar, situacija 1910.
(izvor: Samostan svetog
Frane u Zadru, Zadar
1980., T. III)

pove dovršili članovi radionice. Oba su kipa prilično grubo obrađena, ukočenog stava te bezizražajnih lica.

Skulptura svetog Antuna može se usporediti s istoimenim, ali mnogo kvalitetnijim kiparevim djelom iz 1654. na oltaru *Polaganja u grob* u padovanskoj bazilici svetog Antuna. Jednostavno ovalno lice padovanskog sveca blisko je fizionomijama većine kiparevih anđeoskih i ženskih likova, poput alegorijskih skulptura *Velikodušnosti* i *Razboritosti* na spomeniku Girolama Cavazze, što je nastao oko 1657. u venecijanskoj crkvi Madonna dell'Orto. Treba upozoriti i na gotovo identičnu modelaciju i stav tijela te fizionomiju malog Isusa u Antunovim rukama s likom djeteta na brončanom reljefu *Milosrđa* na glavnom oltaru u San Pietro di Castello. Plitki i teški nabori odjeće na kipu svetog Jerolima dijele zajedničku umrtvljenost i površinsku nedorađenost s onima na draperiji kamenih anđela iz svetog Šime. Staračka Jerolimova fizionomija praznog pogleda bliska je licu pokleklog starca na kojem sjedi alegorijski lik *Venecije* u samostanu San Giorgio Maggiore te licima *Otkupitelja* i svetog Petra sa spomenika dužda Alvisea Moceniga na unutrašnjoj fasadi venecijanske crkve Santi Giovanni e Paolo.³⁵

Cavriolijevoj radionici pripada i anđeoska glava u ključnom kamenu luka iznad oltarne pale kao i lik malog putta na konzoli donjeg polukružnog zabata.³⁶ Za ovog posljednjeg iz ugovora doznajemo da je napravljen po želji naručitelja neovisno o modelu iz

crkve San Daniele.³⁷ Plitko i široko lice zadarske protome slično je licu kiparevog anđela što nosi raku s tijelom blaženog Lorenza Giustinijanija na glavnom oltaru u San Pietro di Castello. Maleni putto predstavlja jednostavniju verziju iste teme na ključnom kamenu luka glavnog portala Santa Maria della Salute kao i na portalu crkve Santa Giustina. U vezu s ovim kiparom treba dovesti i, u literaturi do sada nezamijećenu, malenu glavu anđela smještenu na parapetu iznad menze oltara svetog Šime. No, ovom kiparu valja pridodati još jedno monumentalno djelo u Veneciji: kip Vjere na vrhu fasade crkve Il Redentore Andree Palladija.³⁸

Na zadarskom oltaru Gospe Karmelske, međutim, kvalitetom odskače drvena skulptura koja se je nalazila na njegovojatici, postavljena na dvostruke zabate. Kiparska dekoracija je uklonjena 1926. u eri rigorozne purifikacije crkve za vrijeme talijanske uprave, a pod nadležnošću Konzervatorskog ureda u Anconi.³⁹ Prema sačuvanoj fotografiji iz 1910. godine moguće je rekonstruirati izvornu skulptorsku cjelinu.⁴⁰ (sl. 10) U osi vanjskih stupova bila su postavljena po dva velika kipa, a na donjem lučnom zabatu sjedila su dva monumentalna anđela. Nad središtem luka stajao je kip svetog Frane. Na gornjem raskinutom zabatu nalazile su se skulpture dvaju lavova u skoku te manji sjedeći par anđela. Dva drvena kipa iznad vanjskih stupova Ivo Petricioli identificira kao svetog Šimuna i prorocicu Anu,⁴¹ a Radoslav Tomić kao svetog Šimuna ili Joakima te svetu Anu. Međutim, zbog povezanosti ikonografije s naručiteljima, bratovštinom Gospe od Karmela, vjerojatnije je da je riječ o starozavjetnim prorocima. (sl. 11) Bradati starački lik mogao bi tako biti prorok Ilija koji je na brdu Karmel podigao žrtvenik u čast Jahvi te ga je starija tradicija smatrala utemeljiteljem reda karmelićana koji su pak širili njegov kult.⁴² Golobrađi lik, tumačen dosada kao sveta Ana, mogao bi biti mladenački kip proroka Danijela. Njegov boravak u lavljoj jami iz koje molitvom izlazi nezolijeden, bila je jasna prefiguracija podzemlja i čistilišta, kojeg se napušta molitvom kao jednim od temeljnih vjerovanja bratovštine Gospe Karmelske.⁴³ Likovi lavova što su izvorno bili postavljeni ispod anđela na gornjem raskinutom zabatu, čini se, dodatno upućuju baš na Danijela.

U monografiji o kiparstvu Zadarske nadbiskupije, objavljenoj krajem 2008. godine,



sl. 11
Tommaso Rues, Prorok
Ilija i prorok Danijel,
Riznica samostana svetog
Frane, Zadar,
(snimio: D. Tulić)

drvene je skulpture Radoslav Tomić pripisao kiparu u drvetu i mramoru Tommasu Ruesu (Bressanone, oko 1639. - Venecija, 1703).⁴⁴ Ovaj je kipar kao „jako siromašan“ dječak, došao iz Tirola u Veneciju i postao šegrt u radionici jednog kipara u drvu, kako navodi Tommaso Temanza.⁴⁵ Njegov učitelj bio je Nijemac porijeklom iz Bamberga, Giovanni Ach (dokumentiran u Veneciji od 1627. do 1671.) te je Rues kod njega šegrtovao od 1650. do 1658.⁴⁶ Na predženidbenom procesu vezanom uz našeg kipara i njegovu odabranicu Mariju (figlia di meser Zuane Cattarina), dana 14. rujna 1666., kao svjedok bio je pozvan upravo kipar Giovanni Ach. On je o Ruesu izjavio: „Već šesnaest godina poznam Tommasa, od vremena kada ga je gospodin Giovanni Costner doveo u moju radionicu, u kojoj se izučavao osam godina, a prema našem uzajamnom dogovoru. Kada je stigao u moju kuću, imao je po mojoj procjeni deset godina, nikad nije napuštao Veneciju niti se vraćao u rodni kraj;⁴⁷ a to znam jer je bio, kao što sam već rekao, osam godina u mojoj kući, a drugih osam samostalan te smo se i tada nastavili vidati.“⁴⁸ Ono što

je Rues usvojio od svojeg učitelja, svakako je bila vještina modeliranja te tehnika obrade drva kao i određena tipologija likova koju će majstor kasnije sve više razrađivati. Iz arhivskih izvora saznajemo još jedan vrlo značajan podatak: ugledni je kipar, usprkos brojnih narudžbi i kontakata s naručiteljima, ostao do kraja života nepismen. To nam potvrđuje njegov sin Paolo, 1. travnja 1687 godine. On je tada preuzeo i potpisao završnu isplatu za dva velika i dva manja marmorna anđela te oblake što ih je Tommaso isklesao za oltar u venecijanskoj crkvi Spirito Santo, a sve to „u ime svog oca jer on ne zna pisati“.⁴⁹

Ruesova mladenačka karijera još uvijek nije posve rasvijetljena kao što, uostalom, nije zaključen niti katalog njegovih djela. Poznavanju skulptorove aktivnosti, posebno prije 1670. najveći je doprinos dala Paola Rossi, atribuiravši kiparu nekoliko djela u venecijanskim crkvama.⁵⁰ Zadarske skulpture proroka predstavljaju kipara vještog u modeliranju i rezbarenju drva. On na početku svoje karijere spaja mekoću obrađene draperije u duhu skulptura Giovannijsa Acha

Sl. 12. Tommaso Rues, Prorok Ezekijel i Danijel, unutrašnji tambur kupole, Santa Maria della Salute, Venecija (izvor: Fototeca Fondazione Giorgio Cini)



s naturalističkim i ekspresivnim izrazima lica na način kipara Giusta Le Courta, ali možda još i više skulptora Melchiora Bartehela, njemačkog kipara djelatnog u Veneciji od 1653. do 1670.⁵¹ Čini se da su smireniji i suzdržaniji nabori draperija Ruesovih likova u drvu posljedica ograničenih dimenzija i fizičkih osobina primarne materije, kako ju je kipar doživljavao. Za razliku od toga, mramorni su mu blokovi omogućavali slobodnije širenje cjelovitih oblika u prostoru te je ovu odliku materijala on nerijetko i koristio. U trenutku kada nastaju zadarske skulpture u drvu, Rues kleše mramorne kipove na glavnom oltaru venecijanske crkve San Pantalon te kipove četvorice evanđelista postavljene u superponirane niše uz glavni portal bazilike Santa Maria della Salute. Na ovim se skulpturama kao i na zadarskim, uočava karakteristična, pomalo tvrda impostacija lika što se u blagoj torziji naginje prema promatraču, kao da mu okoštala kralježnica onemogućuje prirodnu kretanju. U načinu drapiranja Rues povezuje svoje umijeće drvorezbara sa znanjem klesanja mramora i kamena, što rezultira vrlo bogatim spletom nabora, ali i neujednačenim *kjaroskuralnim* efektima. Zbog načina klesanja i rezbarenja drva, često vrlo ostrim potezima dljijeta, lica Ruesovih kipova zadržavaju pomalo nervo-

zan i bolan izraz. Fizionomija zadarskog proroka Danijela može se tako usporediti s licem Ivana Evanđelista na Santa Maria della Salute, potom s licem Lorenza Giustinijanija na fasadi crkve il Redentore⁵² ili pak s fizionomijom jednog od slugu na reljefu *Skidanja s križa* na stražnjoj strani glavnog oltara u istoj crkvi.

Tek je nedavno Paola Rossi katalogu Tommasa Ruesa priključila osam kolosalnih drvenih kipova starozavjetnih proroka postavljenih u unutrašnji tambur kupole Santa Maria della Salute, na koje je kao moguća kipareva djela prvi upozorio Antonio Niero. (sl. 12) Ti su kipovi, nastali najvjerojatnije početkom osamdesetih godina 17. stoljeća, prve drvene skulpture dovedene u vezu s našim kiparom. Proroci iz Salute, bez obzira što su robustniji i veći od onih zadarskih, s njima dijele način obrade materije, posebice draperije i lica. Lice zadarskog Ilije pandan nalazi u fizionomijama venecijanskih proroka Ozeja i Baruha (sl. 13), ali i Ezekijela i Izaije, dok je zadarski Danijel ljepša verzija venecijanskog imenjaka.

Osim skulptura proroka, Ruesovim je djelima blizak i kip svetog Frane što je stajao na sredini donjeg zabata zadarskog oltara. Nažalost, ovaj je kip izgubio veći dio lica, a njegov djelomično sačuvani profil usporediv

je s onim svetog Frane na fasadi venecijan-
skog Il Redentore, kao i s kipom istog sveca
što se danas nalazi u Brompton Oratory u
Londonu, a izvorno potječe iz crkve San
Domenico u Bresci. Analizu drvenih skulp-
tura iz Zadra treba zaključiti sa sačuvanom
glavom anđela koja također potječe s oltara,
a velike sličnosti pokazuje s licem svetog
Ivana Evanđelista iz venecijanske crkve San
Pantalon.⁵³ (sl. 14)

Zadarski je oltar izgrađen i opremljen u
relativno kratkom vremenskom periodu.
Ugovorom je bilo dogovoreno da radovi
imaju biti završeni u roku od godine i pol,
točnije do blagdana Gospe Karmelske (16.
srpnja 1670.). Ipak oni su se nešto produžili
tako da je oltar zgotovljen 1672. o čemu
svjedoči, kako je ranije istaknuto, natpis na
ploči od crnog mramora što je postavljena
na vrh oltara. Oltar je posvetio zadarski na-
dbiskup, franjevac Ivan Evanđelist Parzaghi
(1669. - 1688.) rodnom iz Creme, a koji je
poticao pobožnost Karmelskoj Gospi diljem
svoje nadbiskupije.⁵⁴ Konačno, nadbiskup je
i pokopan u koru franjevačke crkve 1688.
godine.⁵⁵ Pred glavnim oltarom zadarske
franjevačke crkve nalazile su se grobnice
Franchina Bonicellija i Antonija Ferrarija,
baš onih predstavnika bratovštine koji su
sklopili ugovor za njegovo podizanje, a sa
svake strane žrtvenika bila je po jedna zajed-
nička grobnica bratovštine.⁵⁶

Bratovština Gospe od Karmena brinula
se sve do njezina ukidanja 1808. godine o
uresu glavnog oltara. Tako je prema pisanju
starih autora 1749. godine nabavila mra-
morni tabernakul majstora Michielea Coste
s kipićem Bezgrešne na vrhu kupolice sve-
tohraništa.⁵⁷ No, ponosna je bratovština na
stražnjoj strani kupolice dala uklesati svoje
ime i godinu 1751., što ukazuje da je taber-
nakul nastao dvije godine kasnije.⁵⁸ Iz istih
pisanih izvora doznajemo da je iznad oltara
bio postavljen raskošan baldahin u obliku
„kupole“ od marmoriziranog drva uklonjen
1779. prilikom izmjene crkvenog krovišta.⁵⁹

U ulozi naručitelja, bratovštine su
odigrale ključnu ulogu u kreiranju ukusa
i umjetničke tradicije zajednice u kojoj
su djelovale. Ambicija da se akumulirana
financijska moć bratovštine Gospe Karmel-
ske pretvori u vizualni identitet u obliku
tada najvećeg i najraskošnijeg oltara u
Zadru, a po uzoru na one u Veneciji, u
stvari, je širenje duhovne klime iz Metro-
pole, preko glavnog grada Dalmacije, sve do



manjih mjesta i sela na obali i u zaleđu.
Svojim oltarom i njegovom opremom, ova je
laička udruga uspjela zasjeniti sve ostale
zadarske bratovštine kojih je tada u gradu
bio znatan broj.

sl. 13
Tommaso Rues, Prorok
Baruh, Santa Maria della
Salute, Venecija, detalj
(snimio: D. Tulić); prorok
Ilija, Riznica samostana
svetog Frane, Zadar,
detalj, (snimio: D. Tulić)

sl. 14
Tommaso Rues, Sveti
Ivan Evanđelist, Glavni
oltar, San Pantalon,
Venecija, detalj,
(foto: D. Tulić); Andeo,
Samostan svetog Frane,
Zadar, detalj,
(snimio: D. Tulić)



Bilješke

- 1 M. FRANK, *Baldassare Longhena*, Venezia, 2004., 59.
- 2 G. VIO, L'altare di San Lorenzo Giustiniani in San Pietro di Castello, u: *Arte Veneta*, XXXV (1981.), 209 - 217.
- 3 Longhena je prvi put izradio žrtvenik na kojem anđeli nose raku s relikvijama 1629. godine za glavni oltar katedrale u Torcellu. Taj je oltar poznat sa stare fotografije budući da je 1929. uklonjen. M. FRANK (bilj. 1), 139. kat. jed. 8.
- 4 P. ROSSI, L' altare di Francesco Morosini di San Pietro di Castello e la sua decorazione: qualche precisazione e aggiunta per il catalogo di Francesco Cavrioli, u: *Arte Veneta*, XLII (1988.), 163 - 169. Usporedi M. FRANK (bilj. 1), 218 - 222. kat. jed. 23. Drvenu skulpturu na oltaru koja se nije sačuvala, izradio je 1654. Giambattista Floriani, "scultor di legname" koji je imao radionicu kraj crkve San Felice.
- 5 R. TOMIĆ, *Kiparstvo II*, "Umjetnička baština zadarske nadbiskupije", Zadar, 2008., 91 - 97, kat. jed. 21. s prethodnom literaturom.
- 6 Od posebnog je značaja članak Radoslava Tomića 1992. u kojem Cavrioliju atribuirao dva brončana anđela: R. TOMIĆ, "Brončani anđeli Francesca Cavriolija na oltaru svetog Šimuna u Zadru", u: *Prijatelj Zbornik II, Zbornik radova posvećen sedamdesetogodišnjici života Krune Prijatelja*, ur. Joško Belamarić, Split, 1992., 259 - 278. Isti autor Cavrioliju 2008. priključuje i dva kamena međusobno spojena anđela ispod svečeve škrinje. R. TOMIĆ (bilj. 5), 21, 94, kat. jed. 21.
- 7 B. GOJA, Doprinos slikarskom opusu Giovannija Batiste Augustija Pitterija - *Otajstva Presvetog Ružarija* u Sutomišćici na otoku Ugljanu i arhivska istraživanja, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 30 (2006.), 129, bilj. 29.
- 8 D. FARLATI, *Ilyrici Sacri (Tomus Quintus, Ecclesia Jaderina)*, Venetiis, MDCCLXXV., 159 - 162.
- 9 L. ČORALIĆ, Prilog poznavanju djelovanja mletačkog altarista Girolama Garzottija u Zadru krajem XVII. stoljeća, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 31 (1991.), 295 - 302. Gerolamo Garzotti blisko je povezan s Longheninim projektima, a kao klesar sudjelovao u izvedbi većeg dijela arhitektoničkih oltara.
- 10 C. F. BIANCHI, *Zara Christiana*, I, Zara, 1877., 361 - 362, 490 - 491.
- 11 I. PETRICIOLI, O važnijim umjetninama u franjevačkom samostanu u Zadru, u: *Samostan svetog Frane u Zadru: zbornik radova posvećen 700. obljetnici posvete crkve Sv. Frane u Zadru*, ur. Justin V. Velnić, Zadar, 1980., 123, T. LXIII
- 12 L. BENEVENIA, La chiesa di S. Francesco a Zara, u: *Rivista Dalmatica*, 5/1, Zara, 1909., 139, bilj. 5.
- 13 G. VIO, Nella cerchia dei Longhena, u: *Arte Veneta*, LX (1986.), 225 - 229.
- 14 M. FRANK (bilj. 1), 366 - 367, bilj. 2., donosi najvažniji dio ugovora: "... detti s(igno)ri Longhena e Garzoti siano tenuti et obligati, come così promettono, et si obligano simul et insolidum di fabricar nella Chiesa di S. Francesco un Altare della qualità, forma, modo e maniera in tutto, e per tutto come l' Altar Maggiore nella Chiese delle R(everen)de Monache di S Daniel (...) così di scoltura, come di Architettura...".
- 15 A. ZORZI, *Venezia scomparsa*, Milano, 2001., 219 - 220; M. FRANK (bilj. 1), 317 - 318, kat. jed. 54. Giovanni Martinoni 1663. za oltar iznosi da je "di buon disegno e di finissimi marmi".
- 16 G. N. SCIRÉ, *Guida alla Quadreria, Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Venezia, 1995., 102 - 103. kat. jed. 58.
- 17 P. HUMFREY, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven i London, 1993., 141-151.
- 18 G. VIO (bilj. 13), 227-228; M. FRANK (bilj. 1), 366-367, kat. 67; R. TOMIĆ (bilj. 5), 99-101, kat. 22; D. TULIĆ, Tra allegoria e sacro: nuove proposte per Tommaso Rues, scultore in legno e marmo in Dalmazia e a Venezia, u: *Arte Documento*, 26 (2010.), u tisku.
- 19 Slika je potamnila, a platno je djelomično opušteno, no slikani sloj, barem u donjem dijelu platna, ne pokazuje znakove preslikavanja.
- 20 C. CECHELLI (ur), *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*. Zara, Roma 1932, 128. C. F. BIANCHI (*Zara cristiana*, Zara, 1877., sv. I, 361) navodi da je oltar 1672.

- godine podigla bratovština Gospe Karmelske. Sliku spominje i G. SABALICH, *I dipinti delle chiese di Zara*, Zara 1906, sv. VI, 43-44.
- 21 R. TOMIĆ, u: E. HILJE, R. TOMIĆ, *Umjetnička baština zadarske nadbiskupije. Slikarstvo*, ur. N. Jakšić, Zadar 2006, p. 279, kat. 108.
- 22 O pitanju datuma Diamantinijeva rođenja vidjeti C. HÖPER, Giuseppe Diamantini: i disegni preparatori per le acqueforti, u: *Arte Veneta*, 63 (2006), 222, s prethodnom literaturom.
- O još nekim djelima koja se pripisuju istom autoru te pitanju definicije njegova opusa vidjeti još N. KUDIŠ BURIĆ, Alegorija ljudske sudbine iz Strossmayerove galerije starih majstora i nekoliko problema vezanih uz radionicu i sljedbenike Pietra Liberija, u: *Sic ars dependitur arte. Zbornik u čast Vladimira Markovića*, ur. Sanja Cvetnić, Milan Pelc, Daniel Premerl, Zagreb, 2009., 331-344; N. KUDIŠ BURIĆ, Alcune proposte per Giuseppe Diamantini pittore, u: *Arte Documento*, 26 (2010.), u tisku.
- 23 U. RUGGERI, Nuovi disegni veneziani del Seicento e del Settecento dal Padovanino a Sebastiano Ricci, u: *Arte Documento*, 5 (1991.), 185; U. RUGGERI, Novità per Giuseppe Diamantini, u: *Critica d'arte*, 3, (srpanj - rujna 1995.), 49; M. PULINI, Il pittore errante. Ancora su Pietro Ricchi e..., u: *Arte Documento*, 11 (1997.), 124.
- 24 M. BOSCHINI, *Le Minere della pittura*, Venezia, 1664., 521; M. BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia, 1674., 3; A. M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia*, Venezia, 1774.; P. BELLINI, Diamantini, Giuseppe, ad vocem, *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, 1991., sv. 39, 639; F. CIACCI, Due proposte attributive per Giuseppe Diamantini, u: *Accademia Raffaello. Atti e studi*, 1 (2008.), 41; F. CIACCI, *Giuseppe Diamantini*, Fossombrone, 2008., 83.
- O dataciji ranih Diamantinijevih ovala iz Fossombronea, vidjeti u navedenoj monografiji Fabiane Ciacci o slikaru i to str. 37-40, 104-106. Ne bi trebalo isključiti mogućnost da *Sveta obitelj* pripada drugom trenutku u Diamantinijevoj karijeri od *Svetog Sebastijana* i *Svetog Jurja*.
- 25 U gornjem je dijelu platna i na arhitektonskoj pozadini detaljima posvećena veća pažnja. Moguće je da je efekt „non finito“, snažno prisutan na likovima u donjem dijelu pale, posljedica slikareva kašnjenja s isporukom pale, što bi je datiralo u 1672. godinu ili neposredno prije toga.
- 26 Slika nije mogla nastati prije 1681., jer je tek 19. rujna 1680. godine Gasparo Sansoni *quondam* Ottavio dobio dozvolu da, na mjestu oltara blaženog Felicea, podigne novi oltar posvećen Trima kraljevima. Zanimljivo je da se je on tom prigodom obavezao da će pala prikazivati poklonstvo kraljeva s prikazom blaženog Felicea. Podatak pronađen u: Archivio storico del Patriarcato di Venezia, Parrocchia San Moisè di Venezia, Catastici, 2/00, *Catastici parochialis collegiatae ecclesiae divi Moysis (...) pars prima de templo divi Moysis ...*, f 37. Čini se da Sansoni nije u potpunosti održao obećanje, jer na Diamantinijevoj pali izostaje lik rečenog blaženika. Donator se je ovom prilikom ujedno obavezao da će o vlastitom trošku srušiti stari oltar te ponudio kapitululu da raspolaze njegovim materijalom. Oltar i Diamantinijeva pala su bili dogotovljeni svakako već 1684. jer sliku i njezina autora spominje Domenico Martinelli u *Il Ritratto di Venezia*, Venezia, 1684., 26.
- 27 L. MORETTI, Due contributi per Giuseppe Diamantini e per Pietro Uberti, u: *Bollettino dei Musei civici Veneziani*, 3-4, god. XVI (1971.), 47.
- 28 Već je Paola Mattioli (Giuseppe Diamantini incisore, u: *Arte Veneta*, 24/1970./, 151-161) predložila okvirnu kronologiju nastanka Diamantinijevih grafika, no do danas su još mnoga pitanja vezana uz ovu temu ostala otvorena. Isto vrijedi i za slikarov crtački opus. Usporediti s C. HÖPER (bilj. 22), 222-235, naročito str. 224.
- 29 M. FRANK (bilj. 1), 62 - 65.
- 30 O ovom kiparu ukratko vidjeti: A. BACCHI, Giusto Le Court, u: *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, ur. Andrea Bacchi, Milano, 2000., 741 - 744.
- 31 L. BENEVENIA (bilj. 12), 140.
- 32 M. FRANK (bilj. 1), 366 - 367.
- 33 R. TOMIĆ (bilj. 5), 99 - 100, kat. jed. 22.
- 34 Za pregled kipareve djelatnosti vidjeti: S. ZANUSO, Francesco Cavrioli, u: *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, ur. Andrea Bacchi, Milano, 2000., 723 - 724.
- 35 P. ROSSI, La decorazione scultorea del Monumento al doge Alvise Mocenigo della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo: l'ultima fase dei lavori, u: *Arte Veneta*, 58 (2001.), 194 - 198.
- 36 „Skulpture andela u tjemenu lukova bliske su umjetnosti Francesca Cavriolija.“ Usporedi: R. TOMIĆ (bilj. 5), 100, kat. jed. 22.
- 37 „... In aggiunta (...) un puttino di marmo, che vada nella cartella di Reminato (cioè in chiave d' arco) spicante e di rilievo.“ Navedeno prema: M. FRANK. (bilj. 1), 336. Ovaj je goli putto, najvjerojatnije, u rukama držao lentu s natpisom u čast Bogorodice ili pak dva škapulara.
- 38 D. TULIĆ (bilj. 18)
- 39 P. VEŽIĆ, Zaštita kulturnog nasljeđa samostana sv. Frane u Zadru, u: *Samostan svetog Frane u Zadru: zbornik radova posvećen 700. obljetnici posvete crkve Sv. Frane u Zadru*, ur. Justin V. Velnić, Zadar, 1980., 147, 152. U restauraciji crkve nakon II. svjetskog rata uklonjeni su i mramorni okviri vrata što su sa strana glavnog oltara vodili u franjevački kor. Još u doba talijanske uprave skinuta su i dva velika platna sa strana oltara Gospe Karmelske što ih je naslikao Giovanni Battista Augusti Pitteri 1739. a predstavljale su temelj Prorok Elizej odbija darove Sirijca Naamana te Prorok Elizej promatra proroka Iliju kako na vatrenim kolima odlazi u nebo. O Pitterijevim slikama vidjeti I. PETRICIOLI (bilj. 11), 124 - 125; R. TOMIĆ, *Slikar Giovanni Battista Augusti Pitteri u Dalmaciji*, Zagreb, 2002., 128.
- 40 Fotografija je objavljena kao Tabla III u: *Samostan svetog Frane u Zadru: zbornik radova posvećen 700. obljetnici posvete crkve Sv. Frane u Zadru*, ur. Justin V. Velnić, Zadar, 1980.
- 41 I. PETRICIOLI (bilj. 11), 123.
- 42 B. FUČIĆ, Ilija, ad vocem, *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, ur. Anđelko Badurina, Zagreb 1990., 259 - 261. Treba upozoriti da u Sali dell'Archivio u Scuoli Grande dei Carmini u Veneciji centralna kompozicija na oslikanom stropu prikazuje Bogorodicu s škapularom koja se ukazuje proroku Iliji na brdu Karmen. Platno je

- naslikao Giustino Menescardi između 1749. i 1753. U. FRANZOI, *Scuola Grande dei Carmini, Devozione e Carità, Giambattista Tiepolo*, Ponzano Veneto, 2006., 169 - 170.
- 43 B. FUČIĆ, Danijel, ad vocem, *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, ur. Anđelko Badurina Zagreb, 1990., 192 - 196. Uz Danijela se vezuje i priča o tri njegova druga koja su se odbila pokloniti zlatnome idolu kralja Nabukodonozora te su bili bačeni u ognjenu peć. Mlađići, moleći i hvaleći Boga, ostaju neozlijeđeni jer s neba dolazi anđeo koji ih štiti i izbavlja od plamenih jezika. Ova je ikonografija u biti prefiguracija posttridentske vjere u čistište odnosno u Gospu Karmelsku koja šalje anđele da duše iz čistilišta spasi od plamenih jezika.
- 44 Do istih je spoznaja istovremeno došao i Damir Tulić te ih je prvi put predstavio u izlaganju "Venetian Sculpture of the 17th and the 18th Centuries in Dalmatia - the Story of Cultural and Artistic Relations between the Capital and the Periphery of Serenissima", na međunarodnom znanstvenom skupu pod nazivom: *Conference of the Comite' International d'Historie de l'Art: How to Write Art History - National, Regional or Global?*, odražanom od 21. - 25. studenog 2007. u Budimpešti, a zatim, u drugačijem kontekstu, na međunarodnom znanstvenom skupu „Umjetnost i naručitelji“, *XI Dani Cvite Fiskovića*, koji se je održao u Orebićima i Korčula od 17. do 20. rujna 2008. godine. Uspoređi, R. TOMIĆ (bilj. 5), 25, 33, 99 - 103, kat. jed. 22. Vidjeti bilj. 4 i R. TOMIĆ (bilj. 6), 276, bilj. 30.
- 45 T. TEMANZA, *Zibaldon di memorie storiche (1738. - 1774.)*, ur. Nicola Ivanoff, Venezia - Roma, 1963., 89 - 90.
- 46 Kratki pregled aktivnosti kipara vidjeti kod S. ZANUSO, Giovanni Ach, u: *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, ur. Andrea Bacchi, Milano, 2000., 687. Za skulpture iz Cappelle del Nome di Dio vidjeti, G. VIO, *La cappella del Santo Nome di Dio: dodici sculture lignee di Giovanni Ache un Altare di Matteo Ingholi*, u: *Per una monografia sulla Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, Quaderni della Soprintendenza per i beni Artistici e Storici di Venezia*, 20 (1996.), 72 - 75. Također vidjeti i P. ROSSI, *L'intaglio e la scultura lignea a Venezia nel Seicento*, u: *Con il legno e con l'oro, la Venezia artigiana degli intagliatori, battiloro e doratori*, ur. Giovanni Caniato, Verona, 2009., 78.
- 47 Misli na Bressanone.
- 48 R. EVANGELISTA, *Notizie d'archivio sullo scultore Tommaso Rues (+ 1696.)*, u: *Ateneo Veneto*, VIII (1970.), 225 - 226. Drugi svjedok bio je krojač Giovanni Costner porijeklom iz Bressanonea, koji je već duži niz godina živio i radio u Veneciji. Njemu je Paolo Rues, Tommasov otac povjerio dječaka da ga odvede u Veneciju "per ritrovar qualche impegno per lo stesso putto".
- 49 G. VIO, *Inediti su artisti nella chiesa veneziana dello Spirito Santo*, u: *Ateneo Veneto*, X (1972.), 243.
- 50 P. ROSSI, *L'altare maggiore della chiesa di san Giuliano, la sua decorazione scultorea e altri lavori del presbiterio (nei secoli XVII e XVIII)*, u: *Venezia Arti*, 14/15 (2000./2001.), 27 - 34; P. ROSSI, *Per un profilo di Tommaso Rues*, u: *La scultura veneta del Seicento e del Settecento. Nuovi Studi*, ur. G. Pavanello, Venezia, 2002, 3 - 33. Autorica kiparu atribuirala reljefe četiriju Vrlina na postamentima stupova kao i dva velika reljefna anđela u segmentima luka iznad pale te anđeosku glavu na ključnom kamenu istog oltara posvećenog Prikazanju Marijinom u Hramu. Također u Ruesov katalog uključuje i likove *Vjere* i *Meditacije* na prvom desnom oltaru iz crkve San Pietro di Castello. Na glavnom oltaru venecijanske crkve San Zulian, pripisuje mu dva anđela što pridržavaju urnu svetog Pavla Pustinjaka. Ponekad se u starijoj literaturi ovaj kipar naziva Tomaso Ruer.
- 51 Za Melchiora Barthela vidjeti T. SHARMAN, Melchior Barthel, u: *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, ur. Andrea Bacchi, Milano, 2000., 692 - 694. Vezu između Ruesa i Barthela zamjećuje Paola Rossi u P. ROSSI (bilj. 44), 5 - 6. Upravo je „Marchio Pavel di Augusta scultor“ identificiran kasnije kao Melchior Barthel bio svjedok skupa sa Zuanneom Cimermanom iz Frankfurta prilikom Ruesovog vjenčanja 1666. godine. Izgleda da je naš kipar bio povezan s krugom njemačkih umjetnika i obrtnika koji su živjeli u Veneciji, poput kipara Enrica Merenga i slikara Johana Carla Lotha. To možemo zaključiti i iz Temanzinog navoda /Zibaldone (bilj. 42), 90/, da je Ruesa pokopala bratovština Nijemaca (Confraternita della Nunciata de' Tedeschi) u crkvi San Bartolomeo di Rialto.
- 52 L. SALERNI, *Chiesa del Redentore*, u: *Repertorio delle opere d'arte e dell'arredo delle chiese e delle scuole di Venezia*, I, Vicenza, 1994., 190.
- 53 Nažalost, za razliku od skulptura proroka koje su konzervirane i očišćene od vapnenog premaza te izložene u Riznici franjevačkog samostana, ostala djelomično sačuvana skulptura s glavnog te s atika dvaju bočnih oltara iz prezbiterija u iznimno je lošem stanju. Odbačena je na samostanskom tavanu te joj je nužan hitni konzervatorsko - restauratorski zahvat, kako bi se u konačnici mogla ponovno postaviti na izvorna mjesta.
- 54 I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, *Kroz Marijin ružičnjak*, Split, 1998., 103, bilj. 199.
- 55 C. F. BIANCHI (bilj. 10), 70 - 71.
- 56 To je vidljivo iz nacрта razmještaja grobova u crkvi svetog Frane, nastalog prije popločenja crnim i sivim mramornim pločama 1882. godine. J. VELNIĆ, *Samostan svetog Frane u Zadru, povijesni prikaz njegova života i djelatnosti*, u: *Samostan svetog Frane u Zadru: zbornik radova posvećen 700. obljetnici posvete crkve Sv. Frane u Zadru*, ur. Justin V. Velnić, Zadar, 1980., 61 - 62.
- 57 L. BENEVENIA (bilj. 12), 140, bilj. 1; R. TOMIĆ (bilj. 5), 99. - 101, kat. jed. 22.
- 58 Natpis je uklesan u kapitali te glasi: 1751/ TABERNACVLO DELLA/ CONFRATERNITA DEL/ B. V. DI CARM...
- 59 C. F. BIANCHI (bilj. 10), 362; L. BENEVENIA (bilj. 12), 140; J. VELNIĆ (bilj. 22), 55. Ovdje je najvjerojatnije riječ o tipičnoj kupoli (kruni) - baldahinu koji se postavljao kao ukras iznad oltara, a takvih primjera ima još uvijek mnogo u Veneciji i okolici. O njih je često bila ovješena ukrasna grimizna zavjesa koja je oltaru davala još svečaniji izgled te ga ujedno štitila od prašine. Ne treba sumnjati da je i njega za zadarski oltar naručila bratovština Gospe Karmelske.

L'altare maggiore della chiesa francescana di Zara: un'importante committenza della confraternita della Madonna del Carmine

Nina Kudiš Burić e Damir Tulić

L'erezione degli altari marmorei nell'area della Repubblica di Venezia durante il Seicento fu uno degli interventi più costosi e complessi nello spazio liturgico. Il riflesso delle realizzazioni dell'altareistica veneziana sulla costa orientale dell'Adriatico si manifestò in maggior misura nel capoluogo dalmata, Zara. L'altare maggiore della chiesa francescana di Zara, realizzato tra il 1668 e il 1672, fu commissionato dalla ricca confraternita di Madonna del Carmine fondata nel 1615 e dissolta nel 1808 all'epoca del governo francese. La cospicua somma di denaro spesa, 2900 ducati, fu giustificata dal desiderio di quest'associazione di erigere un altare senza precedenti sia a Zara, sia in tutta la Dalmazia. Il nome dell'architetto dell'insieme, il veneziano Baldassare Longhena, è noto dal documento d'archivio in cui fu precisato anche il modello formale da seguire, dato che i patroni zaratini vollero un altare identico a quello che Longhena eresse nella chiesa veneziana di San Daniele. La decorazione scultorea dell'altare zaratino permette di discernere il cambio delle generazioni d'artisti, poiché le statue marmoree sull'altare rivelano un gusto arcaico mentre la scultura lignea dimostra le nuove tendenze vicine ai modi di Giusto Le Court. Le statue marmoree di Sant'Antonio e San Gerolamo possono essere attribuite in base all'analisi stilistica del collaboratore di Longhena, allo scultore Francesco

Cavrioli e alla sua bottega. La scultura lignea di maggior qualità, una volta sull'attico dell'altare, va inclusa nel catalogo delle opere di Tommaso Rues, che lavorò col legno e col marmo. Probabilmente la scelta del pittore fu altrettanto suggerita da Baldassare Longhena, mentre il committente scelse il tema iconografico. La pala d'altare, dipinta tra il 1669 e il 1672, rappresenta la Madonna del Carmine con S. Simeone Stock e S. Teresa d'Avila (444 x 208 cm) che va attribuita al pittore Giuseppe Diamantini. La figura della Madonna è quasi identica a quella nel dipinto Nicolò Balbi *inginocchiato davanti alla Madonna col Bambino* (1680) al Tempio della Beata Vergine del Soccorso (La Rotonda) a Rovigo. L'importanza della committenza zaratina confermò che Diamantini già a cavallo tra il settimo e ottavo decennio del Seicento fu collegato non solo con la cerchia di committenti e collezionisti privati, ma ebbe dei contatti anche con i committenti, ovvero con i loro rappresentanti, delle opere per gli spazi sacri. In veste di committenti, le confraternite ebbero un ruolo importante nella creazione del gusto e della tradizione artistica nel loro ambiente. L'ambizione di trasformare i mezzi accumulati della confraternita nel più grande e più adornato altare di Zara dell'epoca, che ebbe un modello veneziano, diede all'associazione una prestigiosa identità visiva, da copiare in città e nel contado.