

Radionica Santa Croce i dva atributivna problema

IVANA ČAPETA RAKIĆ

ODSJEK ZA POVIJEST UMJETNOSTI
FILOZOFSKI FAKULTET
SPLIT, HRVOJEVA 8
IVANA.CAPETA@GMAIL.COM

U Veneciji su tijekom 16. stoljeća istodobno bile djelatne dvije slikarske obitelji istoga imena Santa Croce. Od prvih znanih djela obje su radionice, u slikarskom smislu i načinu funkcioniranja, slijedile put koji su trasirale vodeće slikarske radionice starije generacije poglavito one Giovannija Bellinija i Cime da Conegliana. Dio njihovih djela nije datiran ni potpisan pa je s obzirom na međusobnu stilsku bliskost, atribucija tih slikarskih uradaka unutar dviju radionica ponekad dvojbena. Cilj je ovoga rada predložiti rješenje za pitanje atribucije dvaju djela unutar opusa Santa Croceovih. Mogući odgovori temeljeni su na stilsko-komparativnoj analizi djela te ispitivanju tehnologije rada i materijala koje su Santa Croceovi koristili za izradu svojih slikarskih djela. Predložena rješenja koja su iznesena donesena su na temelju rezultata dobivenih višegodišnjim restauratorsko-konzervatorskim istraživanjima koja su provedena na njihovim djelima, a kojima se osim toga pruža uvid u to koliko se radionica Santa Croce, osim ikonografijom i stilom, i u tehnološkom smislu naslanjala na radionicu Bellini.

Ključne riječi: Venecija, Santa Croce, Francesco Rizzi da Santa Croce, Bellini, Split

Duž istočne obale Jadrana već je odavna prepoznat veći broj umjetničkih ostvarenja talijanske slikarske obitelji Santa Croce djelatne tijekom 16. i prvih dvaju desetljeća 17. stoljeća u Veneciji.

Oni su za istočnojadranske naručitelje izrađivali višedijelne oltarne cjeline; triptihe i poliptihe sa slikama naslikanima na drvenom ili platnenom nosiocu. Uokviruju ih bogato rezbareni, pozlaćeni i polikromirani okviri – retabli. Također su izrađivali i jednodijelne oltarne slike, ali se njihovi okviri nisu sačuvali (izuzev djelomično sačuvanog okvira slike *Sacra Conversazione* u franjevačkoj crkvi Uznesenja Marijina na Poljudu u Splitu).

Do sada su njihova djela zabilježena na sveukupno sedamnaest lokaliteta, od Kopra na sjeveru do Boke Kotorske na jugu istočnojadranske obale. Za neke su lokalitete izveli više djela pa govorimo

o brojcima od ukupno dvadeset i četiri oltarne cjeline ili slike od kojih je većina još uvijek *in situ*. Kako je istaknuo akademik Radoslav Tomić, „njihovo je slikarstvo u XVI. stoljeću bilo zamjena za nedostupna ili posve rijetka djela Bellinija i Carpaccia“¹ pa nas ne treba čuditi brojnost narudžaba njihovih slikanih djela koja se u ozračju ispunjenu strahom i nesigurnošću življenja vezuju uz zavjete i molitve zajednice ili pojedinaca upućene za spas od neprijatelja ili bolesti. U takvim okolnostima, kojih nije manjkalo tijekom čitava 16. stoljeća i prvih dvaju desetljeća 17. stoljeća ta se djela „pojavljuju više kao egzistencijalna nužda dok estetska potreba ostaje u drugom planu“, da zaključimo citatom iz „Renesanse“ Milana Pelca.²

U Veneciji su tijekom 16. stoljeća istodobno bile djelatne dvije slikarske obitelji istoga imena Santa Croce, a na istočnoj obali Jadrana domini-

raju djela jedne grane te slikarske obitelji kojoj je rodonačelnik bio slikar koji se najčešće na svojim djelima potpisivao kao HIERONYMO DA SANTA CROCE ili HIERONYMVS DE SANCTA CRUCE, a kasnija ga je umjetnička kritika prepoznala kao Girolama da Santa Croce (Santa Croce, Val Brembana, Bergamo, 1480./85. – Venecija, 1556.). Od četrdesetih godina 17. stoljeća slikarska je djela izrađivao u suradnji sa sinom Francescom (Venecija, 1516. – Venecija, 1584.) kojega je 16. srpnja 1543. godine pred sudom proglasio svojim opunomoćenikom.³ Zanimljivo je da tih istih četrdesetih godina, iako već afirmiran slikar (upisan u slikarski ceh 1530. godine)⁴ i član ugledne venecijanske bratovštine Scuola Grande della Misericordia in Valverde,⁵ Girolamo surađuje i pomaže drugim venecijanskim majstorima, primjerice Lorenzu Lottu s kojim je radio na nekim djelima za fratre u SS. Giovanni e Paolo u Veneciji.⁶

Sin Francesco, postao je nasljednikom radionice nakon očeve smrti 1556. godine. Djelatnost radionice trajala je sve do dvadesetih godina 17. stoljeća kada umire Francescov sin Pietro Paolo da Santa Croce koji je naslijedio očevu radionicu nakon njegove smrti 1584. godine. Iako se u djelima Pietra Paola osjeća značajno opadanje slikarske kvalitete, do konca svoje djelatnosti ponavljao je i varirao ustaljena radionička rješenja i predloške često temeljena na djelima kasnog *quattrocenta*.

Drugu je slikarsku radionicu Santa Croce osnovao Francesco di Simone da Santa Croce.⁷ Umro je u Veneciji 1508. godine ostavivši oporučno radionicu svom nasljedniku Francescu Rizzu, sinu Bernardovu.⁸ Djelatnost Francesca Rizza di Bernarda da Santa Croce spominje se od 1504. do 1545., a do 1531. godine radio je u suradnji s bratom Vincenzom koji

je umro navedene 1531. godine.⁹ Tradiciju ove radionice zaključio je posljednji predstavnik, vjerojatno rođak Francescov i Vincenzov, Giovanni de Vecchi. O njemu posljednji znani dokumenti datiraju iz 1565. godine kada je potpisao vlastitu oporuku.¹⁰

Od prvih znanih djela obje su radionice, u slikarskom smislu i načinu funkcioniranja, slijedile put koji su trasirale vodeće slikarske radionice starije generacije poglavito one Giovannija Bellinija i Cime da Conegliana. Unatoč dugoj djelatnosti radionice Santa Croce, ostali su dosljedni takvu izričaju sve do posljednjega naslikanog djela. Gotovo u potpunosti se naslanjajući na likovni jezik kasnog *quattrocenta*, koji pronose kroz čitavo 16. i početak 17. stoljeća, Santa Croceovi nastavljaju i s ikonografskim repertoarom djela ustaljenim u prethodno spomenutim dvjema radionicama starije generacije slikara. Po tom pitanju riječ je o vrlo homogenoj građi dominantno sakralnog sadržaja, a to svakako vrijedi za djela na istočnoj obali Jadrana gdje je riječ o isključivo takvoj građi.

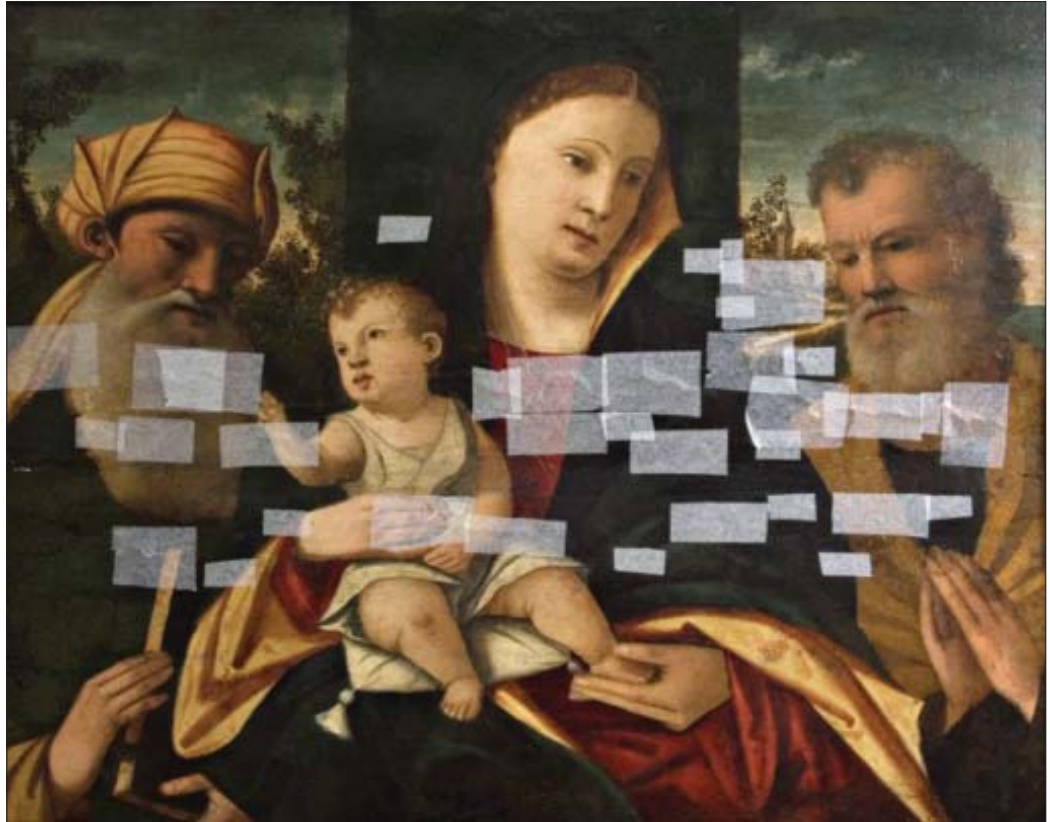
Dio njihovih djela nije datiran ni potpisan pa je s obzirom na međusobnu stilsku bliskost, atribucija tih slikarskih uradaka unutar dviju radionica ponekad dvojbena.

Cilj je ovoga rada predložiti rješenje za pitanje atribucije dvaju djela unutar opusa Santa Croceovih. Mogući odgovori temeljeni su na stilsko-komparativnoj analizi djela, ali će se pokušati odgovoriti i na pitanje je li moguće ispitivanjem tehnologije rada i materijala koje su koristili za izradu svojih slikarskih djela doći do istih zaključaka. Predložena rješenja donesena su na temelju rezultata dobivenih višegodišnjim restauratorsko-konzervatorskim istraživanjima koja su provedena na njihovim djelima, a kojima



Sl. 1
Francesco Rizzo da
Santa Croce, *Sacra
Conversazione*,
privatno vlasništvo,
Split.

Sl. 2
 Francesco Rizzo da
 Santa Croce, *Sacra
 Conversazione*,
 Museo d'Arte della
 Città di Ravenna,
 Ravenna.



će se osim toga pružiti uvid u to koliko se radionica Santa Croce, osim ikonografijom i stilom, i u tehnološkom smislu naslanjala na radionicu Bellini.

Jedna od popularnijih tema koju je u Veneciji inaugurirao upravo Giovanni Bellini bila je *Sacra Conversazione*.¹¹ Ta je tema bila poglavito popularna među tzv. manjim majstorima koji su nerijetko citirali ili doslovno kopirali s kartona svojih učitelja varirajući u raznim kombinacijama sakralne figure, nerijetko ih izvodeći začajno lošijom kvalitetom.

U privatnom se vlasništvu obitelji Pavlović u Splitu nalazi slika manjih dimenzija s temom *Sacra Conversazione*, a ljubaznošću vlasnika bio mi je dozvoljen uvid u to djelo (Sl. 1).

Slika je naslikana na dasci oblika položenog pravokutnika, a prikazuje Bogorodicu s Djetetom, sv. Franjom Asiškim i sv. Klarom. Sveti se razgovor odvija na otvorenom. Iza likova je pejzaž s uzvisinom na kojoj je nekoliko kuća okruženih razlistanim drvećem. Iza uzvisine s kućama pruža se pogled na more i udaljeni otok. Horizont je slikan svijetlom nijansom plavičaste boje koja je prema vrhu gradirana u nešto tamniju plavu boju protkanu jedva vidljivim bijelim oblačićima.

U dosadašnjoj je literaturi bila objavljena samo monokromna fotografija slike koja je pripisana radionici Santa Croce; „uz moguću suradnju Girolama u većoj mjeri“ kako je istaknuo Prijatelj koji je sliku prvi objavio, a njegovu je atribuciju prihvatio Tomić potpisavši upravo Girolama pod ilustracijom slika-

nog djela u knjizi „Splitska slikarska baština“.¹²

Atribuciju splitske slike iz obitelji Pavlović Prijatelj je temeljio na poredbenoj analizi toga djela s ostalim djelima iz radionice Girolama i Francesca da Santa Croce na istočnoj obali Jadrana, s posebnim naglaskom na usporedbu sv. Klare koja se nalazi desno od Bogorodice s Djetetom. Nju je doveo u vezu s prikazom iste svetice na Girolamovu potpisanom poliptihu glavnoga oltara u franjevačkoj crkvi Uznesenja Marijina na Poljudu u Splitu (Sl. 4) i sv. Klarom prikazanoj na sinovoj (Francescovoj) oltarnoj pali u istoj crkvi (Sl. 5) te onom na njegovu potpisanom poliptihu glavnoga oltara u franjevačkoj crkvi Gospe od Milosti u Hvaru. (Sl. 6)¹³

Osobno držim da je ovo djelo bliže slikarskom stilu druge obitelji Santa Croce, točnije Francescu Rizzu da Santa Croce. Kao poredbeni materijal moguće je izdvojiti više djela iz njegova kataloga inozemnih radova koja pokazuju brojne sličnosti sa slikom iz vlasništva obitelji Pavlović. U muzeju Museo d'Arte della Città u Ravenni izložena je slika koja prikazuje Bogorodicu s Djetetom, sv. Josipom i sv. Šimunom (Sl. 2). Fiocco je pripisao to djelo Francescu Rizzu da Santa Croce, a atribuciju su prihvatili svi kasniji istraživači. Druga slika, koju ovdje iznosim kao poredbeni materijal, također prikazuje Bogorodicu s Djetetom i svecima (njena je današnja ubicacija nepoznata, a prodana je privatnom vlasniku preko aukcijske kuće Christie's u Londonu 1996. godine). Da je riječ o djelu istoga majstora, složilo se trinaest uvaženih istraživača. Zahvaljujući mogućnostima internetskog



Sl. 3
Francesco Rizzo da
Santa Croce, *Sacra
Conversazione*,
Galerija Renzo
Calderan, Pariz.

pretraživača dostupna je fotografija u visokoj rezoluciji slike *Sacra Conversazione* iz Galerije Renzo Calderan u Parizu koja je također pripisana Francescu Rizzo da Santa Croce (Sl. 3).¹⁴ Na spomenutoj je skupini djela moguće uočiti čitav niz podudarnih morelijanskih detalja koji govore u prilog za istog autora; od načina oblikovanja nosa, očiju i ušiju lateralnih figura, do

okruglastog, bucmastog Marijina lica, pa do krutih, gotovo drvenasto oblikovanih ruku kojima Djeвица podržava Dijete u svom naručju.

Ako se vratimo na maločas spomenute slikane prikaze sv. Klare, koji bi nam mogli pomoći u rasyjetljanju atributivnog problema kojeg ovdje iznosimo, te se upustimo u njihovu međusobnu poredbu, vje-



Sl. 4
Girolamo da Santa
Croce, sv. Klara,
detalj poliptiha,
franjevačka crkva
Uznesenja Marijina,
Poljud, Split.

Sl. 5
Girolamo
da Santa
Croce, *Sacra
Conversazione*,
franjevačka
crkva Uznesenja
Marijina, Poljud,
Split.



Sl. 6
Francesco da
Santa Croce,
sv. Klara i
sv. Katarina
Aleksandrijska,
dio poliptiha,
franjevačka crkva
Gospe od Milosti,
Hvar.



rujem da u njima možemo prepoznati kistove različitih majstora. Vjerujem da mladenačko lice, svjetlog inkarnata svetice na slici iz privatnog vlasništva obitelji Pavlović nije naslikala ista ruka koja je slikala djela na glavnom oltaru i sliku *Sacra Conversazione* iz poljudskog franjevačkog samostana. To bi također govorilo u prilog za Francesca Rizza da Santa Croce kao vjerojatnog autora slike iz obitelji Pavlović. Ovo nije jedino djelo ove grane slikarske radionice Santa Croce na istočnoj obali Jadrana.

Sliku iste tematike, na kojoj su prikazani Bogorodica s Djetetom sa sv. Ivanom, sv. Katarinom i sv. Jeronimom čija je posljednja znana ubicacija zabilježena kod obitelji Dabčević u Dobroti, još je šezdesetih godina prošloga stoljeća Grgo Gamulin pripisao Francescu Rizzu da Santa Croce i to „na temelju tipološke i stilske bliskosti sa radovima ovog malog majstora koji se nalaze u depou Akademije u Veneciji (sv. Obitelj sa svecima) i u Padovi (Bogorodica sa svecima) itd.“¹⁵ Istu je atribuciju prihvatio i Niko Luković.¹⁶ Ako je suditi samo prema dostupnoj crno-bijeloj fotografiji, Grgo Gamulin ju je s pravom pripisao ovoj slikarskoj obitelji Santa Croce, iako bi se pomoću boljeg fotografskog materijala ili dostupnosti umjetnine pogledu iz bliza moglo pronaći čvršćih uporišta za ovu hipotezu.

Poredbom dvaju spomenutih primjera iste franjevačke svetice - sv. Klare koja je naslikana na dvjema oltarnim cjelinama u crkvi Uznesenja Marijina na Poljudu podižemo još jedno pitanje, a to je ispravnost atribucije slike *Sacra Conversazione* koja se u dosadašnjoj literaturi većinom pripisivala Francescu da Santa Croce, Girolamovu sinu (Sl. 7).

Slika oblika uspravnog pravokutnika prikazuje Bogorodicu s Djetetom na prijestolju od višebojnog mramora ukrašena stiliziranim akantovim lišćem, viticama i zlatnim kuglama na rukohvatima. Bogorodici zdesna (nama slijeva) stoji sv. Petar u ljubičastoj haljini i plaštu oker boje. S druge strane trona stoji sv. Klara odjevena u odoru franjevačkoga ženskog reda. U desnoj ruci drži zlatnu piksidu s hostijama, a u lijevoj knjigu tamnih korica. Podno Bogorodičinih nogu kleči mali sv. Ivan Krstitelj, a podno trona dva anđela svirača. Cjelokupna je kompozicija smještena pred otvoreni pejzaž.

Ovu sliku, među prvima spominje Onorato Ozretić¹⁷ koji navodi da je prof. Schellein djelo smatrao kopijom Santa Croceove slike, dok ostali (ne navodi imena op.a), ne bez temelja, smatraju kako je slika izvornik istog autora koji je naslikao poliptih glavnoga oltara iako se na ovoj slici ne nalazi njegov

potpis. Ozretić se priključuje tom mišljenju i na temelju slikarskog stila sliku pripisuje Girolamu da Santa Croce.¹⁸ Dr. Neumann u svom „Izveštaju s puta u Dalmaciju 1899. godine.” Navodi da je autor pale s prikazom Bogorodice s Djetetom, sv. Petrom i sv. Klarom netko iz Bellinijeve škole.¹⁹ Fiocco je sliku svrstao u katalog Francescovih djela na osnovi slikarskog stila i sličnosti s pojedinim djelima koja mu se pripisuju. Posebno ističe sličnost kompozicije s oltarnom slikom iz akademije *Accademia Carrara* u Bergamu koja prikazuje Bogorodicu s Djetetom na prijestolju sa sv. Franjom, sv. Katarinom Aleksandrijskom, sv. Klarom i sv. Rokom.²⁰ Dorothea Westphal također pripisuje sliku Francescu i uspoređuje ju sa slikom *Sacra Conversazione* iz katedrale u Luceri.²¹ U prilog Francescu navodi i njegovu podložnost utjecaju Benedetta Carpaccia kojemu, prema Westphalovoj, duguje istovjetnu uporabu i sastavljanje šara, koje se umjesto na tradicionalno plavom javljaju na žutom svilenom Bogorodičinu plaštu.²² Istu je atribuciju prihvatio i Prijatelj, smatrajući djelo neprijepornim Francescovim uratkom „na temelju sasvim jasnih analogija“,²³ te je izdvojio prikaz sv. Klare „koju je očito po istoj shemi ponovio s očeva poliptiha s jednom izmjenom: u desnoj drži monstrancu, a u lijevoj knjigu.“²⁴ Berenson²⁵ je sliku svrstao u katalog Girolamovih djela, a Fisković,²⁶ Krivić²⁷ i Tomić²⁸ smatraju da je ipak riječ o Francescovu djelu pa se ona u recentnoj literaturi i dalje drži uratkom toga majstora.²⁹

S obzirom na to da ovdje želimo govoriti u prilog za Girolama kao autora ovog slikanog djela valja nam revidirati neke od argumenata prethodnih autora koji su sliku pripisivali Francescu. Sličnost kompozicije poljudske pale s onom iz akademije *Accademia Carrara*, koju vidi Fiocco po našem sudu nije ništa veća od slika iste tematike istočnojadranskog umjetničkog korpusa Girolamovih djela na lokalitetima Izola, Kopar i Vis, uz napomenu da je Fiocco potpisano, Girolamovu koparsku palu pogrešno svrstao među Francescova djela.³⁰ Westphalova je pak izdvojivši sličnost poljudske pale s onom u Luceri, pogriješila utoliko što je i potonja potpisani i datirani Girolamov rad iz 1555. godine, a ne Francescov kako je smatrala. Opservacija o istovjetnoj uporabi i sastavljanju šara na tkaninama koje su po Westphalovoj svojstvene Francescu i kojih je usvojio od Benedetta Carpaccia, također možemo opovrgnuti poznatim nam primjerom Girolamova djela iz venecijanske crkve San Zulan gdje je u istovjetne brokatne halje odijenuo sv. Juliana i sv. Floriana. Kruno Prijatelj bio je mišljenja da je na poljudskoj oltarnoj slici sin ponovio figuru sv. Klare po očevu predlošku. Stoga izdvajamo još jednu poredbu te svete i to s onom koja se nalazi na Francescovu autografu u franjevačkoj crkvi Gospe od Milosti u Hvaru, kako bismo se pobliže upoznali s tipologijom njegovih svetačkih figura. Ta sv. Klara ima oblike lica, rumenih obraza, krupnijih očiju s izražaj-



Sl. 7
Girolamo da Santa Croce, sv. Klara, detalj slike *Sacra Conversazione*, franjevačka crkva Uznesenja Marijina, Poljud, Split.

njim kopcima i izduljenim, uskim nosom. Slično je slikao i svoje Bogorodice za koje držim da se umnogome razlikuju od splitskog primjera. Sve navedeno govori u prilog za Girolama kao autora poljudske pale koju je mogao izraditi istodobno ili nedugo nakon što je godine 1549. isporučio veliki poliptih glavnoga oltara u istoj crkvi.

Više slikarskih djela ili oltarnih cjelina unutar jedne crkve Girolamo je izradio za franjevačke crkve sv. Ane u Koprju, Navještenja Marijina na Košljunu te crkvu Rođenja Blažene Djevice Marije na Lopudu.

Iz sačuvane potvrde o isplati novčane svote za isporučeni poliptih glavnog oltara spomenute crkve Navještenja Marijina u Košljunu razvidno je da je tamošnji gvardijan bio iznimno zadovoljan urađenim poslom jer je dodatno novčano nagradio svakog sudionika projekta. Stoga je moguće pretpostaviti da je jedna uspješno izvedena narudžba vodila k drugoj čime bi se mogao obrazložiti veći broj slikarskih uradaka jednog autora unutar iste crkve odnosno brojnost djela iste radionice unutar franjevačke provincije sv. Jeronima duž istočne obale Jadrana. Nije bila rijetka pojava da određeni red ima omiljenog slikara. Poznata je primjerice poveznica Lorenza Lotta s dominikanskim redom, za koji je izrađivao slike i izvan teritorija *Serenissime*.³¹

Izuzev stilsko-komparativnih analiza zapitali smo se mogu li nam kao pomoć u atribuiranju i distinkciji djela između majstora poslužiti neka od konzervatorsko-restauratorskih istraživanja koja su do sada provedena na njihovim djelima. Ta su istraživanja dala djelomičan uvid u materijale koje su koristili i način na koji su gradili svoja slikarska djela. Već je vizualnim pregledom umjetnina na terenu bilo moguće donijeti prvi zaključak, a taj je da Santa Croceovi nikada nisu napustili slikanje na drvenoj podlozi, iako su usvojili i slikanje na platnu. Naime, već u drugoj polovini 15.

Sl. 8
Girolamo da
Santa Croce,
infracrvena snimka
detalja slike *Sacra
Conversazione*, crkva
sv. Mavra, Izola.



stoljeća mletački majstori postupno napuštaju drvenu podlogu za slikanje i prelaze na platneni nosilac, a u 16. stoljeću korištenje platna već je uobičajena praksa koju je usvojila većina mletačkih slikara. Ipak je od ukupnog zbroja slikarskih djela iz radionice Santa Croce na istočnoj obali Jadrana, njih čak 70% naslikano na drvenoj podlozi. Jedan od razloga tako široke upotrebe drva mogao je biti taj što je radionica Santa Croce većinom izrađivala poliptihe. Na poliptisima nema potrebe za velikim pojedinačnim slikama, dimenzije kojih su se lakše mogle postići uporabom platna. Nadalje, naručitelji iz provincijalnih sredina, kakva je u 16. stoljeću bila Dalmacija, osim što su naručivali tradicionalni izgled oltarnih slika u formi poliptiha, ponekad su za njihovu izvedbu zahtijevali i uporabu tradicionalnih materijala. Odabir tradicionalnog materijala za sakralno slikarstvo u očima naručitelja značio je dodatno davanje digniteta slikanom djelu čija je namjena bila da što dostojnije prikaže sveti prizor koji je trebao biti postavljen na oltaru crkve. Pri opremanju crkve novim slikama naručitelji su zasigurno vodili računa o izdržljivosti i trajnosti materijala. Platno koje je uvedeno kao novi materijal u slikarskim radionicama svakako nije odmah moglo imati pridjev izdržljivog i trajnog pa su se naručitelji radije odlučivali za provjereni materijal – drvo. Pri odabiru slikarskog nosioca vjerojatno se vodilo računa i o načinu transporta umjetnine do odredišta. Višedijelne poliptihe bilo je lakše prenijeti do željenog odredišta negoli veliku oltarnu sliku iz jednoga dijela, a slike na drvu u tom su slučaju bile manje podložne oštećenju od onih na platnu. Platno se od drvene podloge razlikuje i u površinskoj strukturi. Rustična površina platna zahtijeva posve drukčiji pristup nači-

nu slikanja. Drvena podloga je glatka i zahtijeva tanji sloj boje te omogućuje finiji i minuciozniji slikarski tretman. Sve navedeno ne znači da su Santa Croceovi radili isključivo na drvu, već je namjera upozoriti na dugo trajanje tradicionalnih vrijednosti u njihovoj radionici koje su se očitovale ne samo u stilskom nego i u tehnološkom smislu. Kada Santa Croceovi slikaju djela na platnu, tretiraju ih jednako kao drvenu podlogu. Nema širokih ni slobodnih poteza kistom niti ima debelih pastoznih namaza boje koji su prisutni u slikarstvu njihovih suvremenika posebice Tiziana. Njihov je način slikanja na platnu istovjetan onome na drvu s korištenjem finih zaglađenih ploha i minucioznih detalja.

Na temelju do sada uzetih i analiziranih uzoraka drva možemo zaključiti prvu razliku između Girolama i Francesca koja se očituje u odabiru materijala za slikanje. Girolamo je za slikarsku podlogu koristio isključivo drvo topole (*Populus* spp.), dok je Francesco na dvama poliptisima pod pjevalištem u franjevačkoj crkvi u Hvaru posegnuo za značajno nekvalitetnijom vrstom drva kao što je smreka (*Picea* spp.). Za slike na platnu obojica koriste laneno platno platnenog veza ili kvalitetnoga i za Veneciju karakterističnog keper dijagonalnog ili veza na riblju kost pa nam u ovom smislu analiza nije mogla pomoći oko atribucije splitske *Sacra Conversazione*. Sljedeći korak je analiza pripremnih crteža na njihovim djelima snimljenih u infracrvenom dijelu spektra.

Ispitivanja Girolamovih potpisanih slika iz Izole, Visa, Blata te lopudskog poliptiha sv. Roka ukazuju na veoma neujednačen crtež. Girolamo precizno iscrtava, primjerice, orijentalni sag na slici iz Izole (Sl. 8) ili aureolu iznad glave sv. Sebastijana na poliptihu sv. Roka, dok je jedva vidljiv crtež, u vidu skicoznih linija, primjenjivao za izvedbu likova. Uglavnom ga opažamo u zonama gdje su naslikane ruke svetaca, na ponekom uvojk u kose, ili kao naznaku pozicije nosa ili očiju slikanih figura, što također možemo vidjeti na primjeru lopudskog sv. Sebastijana. (Sl. 9) Lako je moguće da je Girolamo svoje figure za slikana djela prenosio s unaprijed pripremljenih kartona pomoću perforacija i ugljene prašine, a zatim bi crtež podebljao samo na onim mjestima gdje je smatrao potrebnim nakon čega bi višak prašine otpuhnuo kako ne bi ometala daljnji proces rada. Za razliku od Girolamova skicoznog crteža, koji među ostalim otkriva iskustvenog, vještijeg majstora, Francescov je pripremi crtež posve drukčiji. On jasno i precizno iscrtava formu. Primjeri su brojni na njegovim slikama iz franjevačke crkve u Hvaru. (Sl. 10 i Sl. 11) U pojedinim zonama slikâ linija crteža doslovno obrubljuje likove. Doima se kao da su dosljedno precrtani preko kopirnog papira. Slikar je takav crtež slijedio i u izvedbi bojom. Tek se ponegdje, većinom u prikazima ruku opaža poneki *pentimento*. Pregledom i snimanjem detalja poljudske *Sacra Conversazione* pod infracrvenim



Sl. 9
Girolamo da Santa Croce, infracrvena snimka detalja slike sv. Sebastijana, poliptih sv. Roka, franjevačka crkva Rođenja BDM, Lopud.

svjetlom uočen je crtež koji bi prema dosadašnjim spoznajama koje imamo bio svojstveniji Girolamu jer odgovara prethodno opisanim primjerima iz njegova opusa (Sl. 12).

Mikrokemijskim analizama preparacije iz radionice Santa Croce utvrđeno je da je riječ o „klasičnoj” tutkalno-krednoj preparaciji, dok je stratigrafskom analizom utvrđen način polaganja preparacije i bojenih slojeva na podlogu. Slikani je nosilac najprije izoliran tankim slojem tutkala, a zatim je nanesen jedan sloj tutkalno-kredne preparacije bijele boje. Kako bi se smanjila upojnost preparacije, korištena je imprimitura. U radionici Santa Croce postavljane imprimiture iznad preparacije bila je uobičajena praksa. Ona se sastoji od sloja tutkalnog ljepila iznad kojega je najčešće sloj olovnog bjelila i veziva, a ponekad i bijeli pigment pomiješan s vrlo malo azurita i veziva (takva je imprimitura uočena na Francescovu poliptihu glavnog oltara franjevačke crkve u Hvaru i na Girolamovoj pali Svih svetih iz Blata). Žučkasto obojenu imprimituru spominju restauratorice Nadia Bertoni i Stéphane Cren koje su izvele konzervatorsko-restauratorski zahvat na Girolamovoj slici *Sacra Conversazione* iz franjevačke crkve sv. Ane u Kopru)

Imprimiturom sastavljenom od olovnog bjelila i veziva davale su se prve konture figuraciji na slikanom djelu (vidljivo na RTG snimkama). Takvu je imprimituru koristio i Bellini u svojoj tehnologiji rada, a radionica Santa Croce očito ju je naslijedila. Mada olovno bjelilo korišteno u imprimituri utječe na polimerizaciju sušivih ulja, s estetske strane gledano bojama daje poseban sjaj i dubinu tonova. Osim izrazito visokih estetskih vrijednosti podslikavanje olovno bijelom bojom, ponekad uz minimalan dodatak nekog jeftinijeg pigmenta, znatno bi olakšalo

proces slikanja i umanjilo utrošak skupih pigmenta.

Tijekom ovog istraživanja uzorkovano je nekoliko pigmenta s Girolamovih i Francescovih djela. Analizama je utvrđeno da su Francesco i Girolamo koristili pigmente koji su bili dostupni na venecijanskom tržištu i uobičajeni za mletačko slikarstvo 16. stoljeća. Izdvojila bih uporabu skupog plavog ultramarin pigmenta koji su koristili isključivo za slikanje Bogorodičina modrog plašta. Stratigrafska analiza bojenog sloja omogućila nam je nadalje uvid u način gradnje i debljinu slikanih slojeva. Možemo zaključiti da je ona veoma slična kod obojice majstora koje ovdje razmatramo pa nam u tom smislu ni ove analize nisu donijele bitnijih spoznaja.



Sl. 10
Francesco da Santa Croce, infracrvena snimka detalja slike Bogorodice s Djetetom, poliptih glavnog oltara, franjevačka crkva Gospe od Milosti, Hvar.

Sl. 11
 Francesco da Santa
 Croce, infracrvena
 snimka detalja
 slike Bogorodica s
 Djetetom, poliptih
 glavnog oltara,
 franjevačka crkva
 Gospe od Milosti,
 Hvar.



Da zaključimo; uporaba drvene podloge, bijele kredne preparacije i uglavnom bijele imprimiture potvrđuje da je i u tehnološkom smislu gradnje slikanih djela radionica Santa Croce negirala suvremena zbiivanja u umjetničkim krugovima grada na lagunama. Podsjetimo kako su glavni predstavnici venecijanskog slikarstva na zalasku 16. stoljeća odavno uveli posve nove načine slikanja koji su se odražavali ne samo u stilskom već i u tehnološkom smislu. Osim uporabe grubljega, rustičnije tkanog platna velika je promjena uočena u sastavu preparacije. Presjeci načinjeni od

uzoraka uzetih sa slika Jacopa Tintoretta pokazuju svojevrsno eksperimentiranje s vrstama preparacije. Njegove su preparacije većinom obojene. Čak i kada se koristi bijelom preparacijom, nad njom gradi tamni podslik. Sličnu su tehnologiju koristili i ostali protagonisti mletačkog slikarstva 16. stoljeća, uključujući i Tiziana. Obojena preparacija ili tamni podslik nije prisutan ni na jednom djelu iz radionice Santa Croce što sve zajedno kompletira sliku o ovim majstorima koji su ostali duboko vezani za tradiciju kasnog venecijanskog *quattrocenta*.

Sl. 12
 Girolamo da
 Santa Croce,
 infracrvena snimka
 detalja slike *Sacra
 Conversazione*,
 franjevačka crkva
 Uznesenja Marijina,
 Poljud, Split.



Bilješke

- ¹ R. TOMIĆ, „Dalmatinski opus Palme Mlađeg“, *Palma Mlađi* (1548. - 1628.), katalog izložbe crteža i slika, Split, 1990., 10.
- ² M. PELC, *Renesansa*, Zagreb, 2007., 12.
- ³ 1543, die lune 16 mensis Julij ad Cancellum. Magister Hieronymus pictor quondam ser Bernardini dictus de Santa Crose habitator Venetiis in confinio Sancti Martini [...] solemniter constituit suum commissum et procuratorem legitimum Ser Franciscum ejus filium [...] in causam quam habet et movet pro et contra spectabilem dominum Andream Zio olim guardianum Scolle Sancte Mariae Caritatis Venetiarum [...], ASVe, Sez. Not., notaio Vettor Maffei, Reg. N. 8089 a, c 105 t, prijepis prema: G. LUDWIG, „Archivalische Beiträge zur geschichte der Venezianischen Malerei. Die Bergamasken in Venedig“, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Berlin, 1903., 21.; B. DELLA CHIESA, E. BACCCHESCHI, „I pittori da Santa Croce“, *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, II., Bergamo, 1976., 6. Potvrdu o njihovoj suradnji pronalazimo i u jednom dokumentu koji datira iz 1555. godine. To je potvrda o isplati novčane svote za sliku koju je Francesco naslikao bratovštini Scuola Grande della Misericordia u Veneciji te ostale poslove koje su za tu bratovštinu radili zajednički Francesco i Girolamo. 1555 adi 18 marzo Io Francesco fiol de maistro Ierolamo da Santa Croce depentor da mr. Francesco di Manfredi [...] comeso de la Schuola de Madonna S. M. dela Misericordia ducati disdoto [...] e questo per resto e saldo del pannelo per mi facto a essa squola li qual denari erano sta depositati per esserne dati per resto e saldo di tuto quello che avemo abuto a far con ditta Squola fin adi ditto cosi per nome de mio padre come per nome mio [...] ASVe, Scuola Grande della Valverde o della Misericordia, B 107, Atti diversi dal 1420. al 1598., prijepis prema: R. STRADIIOTTI, „Per un catalogo delle pitture di Girolamo da Santacroce“, *Atti dell' Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti CXXXIV*, Venezia, 1975. – 1976., 574.
- ⁴ G. NICOLETTI, „Lista dei nomi di artisti tolta dai libri di tanse o luminare della Fraglia dei pittori“, *Ateneo Veneto*, (1890), 504.
- ⁵ ASVe, Scuola grande della Misericordia in Valverde N. 8 Mariogola 1540., izvor: R. STRADIIOTTI cit. (bilj. 3), 572.
- ⁶ Dana 29. studenoga 1542. u svojoj bilježnici *Libro di spese diverse Lotto bilježi [...] doi teste per saluator per mastro Sixto frate in Zani Polo me feci aiutar a mastro Hieronimo Santa Croce [...]* P. ZAMPETTI, *Lorenzo Lotto: Libro di spese diverse*, Venezia – Roma, 1969., 246.
- ⁷ Heinemann pretpostavlja da je taj slikar rođen negdje oko godine 1440./45., dok Della Chiesa i Bacceschi misle da bi godina njegova rođenja bila negdje oko 1470./75. godine. B. DELLA CHIESA, E. BACCCHESCHI, „I pittori da Santa Croce“, *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, I., Bergamo, 1975., 491.
- ⁸ [...] Item lego Francesco Ritio filio ser Bernardi qm. Joannis de Vechis de Sancta Cruce, penelos, lapides super quibus teruntur colores, designia, et omnia alia instrumenta artis picture ut habeat causam perseverandi in arte predicta [...] Archivio di Stato di Venezia (dalje ASVe), Sezione Notarile (dalje Sez. Not.), Testamenti in Atti Imprestidi (de) Pietro B.^a 585, n. 21., prijepis prema G. LUDWIG, cit. (bilj. 3), 3-4. Iste podatke ponavljaju: G. FIOCCO, „I pittori da Santacroce“, *L'arte XIX*, Roma, 1916., 4.; B. DELLA CHIESA, E. BACCCHESCHI, cit. (bilj. 7), 491.
- ⁹ G. LUDWIG, cit. (bilj. 3), 6-7.; B. DELLA CHIESA, E. BACCCHESCHI, cit. (bilj. 7), 489.
- ¹⁰ MDLXV die martis XV mensis Maii. Rivoalti. Volendo io Zuane depentor et habitante in Venetia nel confin de San Lio e fiol de quondam ser Francesco de Vechi ditto di Galizzi della Val Brembana, della contrada di S. ta Croce, territorio di Bergamo [...] ordinar le cosse mie [...] Item lascio ad Alvise mio fratello qual sta nella detta contrada S. Crose Bergamascha tuti i miei beni quali ho et a me aspettano in ditta Contrada de Santa Crose [...] El residuo poi de tutti li mei beni [...] laso et voglio che sia de Catharina mia fiola natural[...] ASVe, Sez. Not., Testamenti in Atti De Canali, B.^a 209. n. 305., prijepis prema G. LUDWIG, cit. (bilj. 3), 8.; G. FIOCCO cit. (bilj. 8), 10.; B. DELLA CHIESA, E. BACCCHESCHI cit. (bilj. 3), 4.
- ¹¹ C. SCHMIDT, „La „sacra conversazione“ nella pittura veneta“, *La pittura nel Veneto, Il Quattrocento*, tomo secondo, Milano, 1990., 703-726.
- ¹² K. PRIJATELJ, „Due dipinti dei Santacroce restaurati. Una pala di Gerolamo a Cattaro e una tavola della bottega a Spalato“, *Arte documento. Rivista di Storia e tutela dei beni culturali*, Udine, 1989., sv. 3, 125-127., sl. 6.; K. PRIJATELJ, „Nekoliko umjetničkih slika sv. Klare u Splitu iz XVI. do XVIII. stoljeća“, *Kačić*, god. XXVI, Split, 1994., 379-380.; R. TOMIĆ, „Il dipinto «Cristo e la Samaritana» di Pier Paolo da Santa Croce in Dalmazia“, *Arte Cristiana*, 805 (2001), 315-316.; R. TOMIĆ, *Splitska slikarska baština*, Zagreb, 2002., 33.
- ¹³ K. PRIJATELJ cit. (bilj. 12), 1989.
- ¹⁴ Usp: <http://renzocalderan.com/public/index.php?a=zoom&co=a42m82> (pregledano 15. rujna 2012.)
- ¹⁵ G. GAMULIN, „O istraživačkim radovima Seminara za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu u Boki Kotorskoj 1958. i 1959.“, *Radovi odsjeka za Povijest umjetnosti*, 2 (1960), 14.

- ¹⁶ N. LUKOVIĆ, *800 godina katedrale Sv. Tripuna u Kotoru (1166. - 1966.)*, Kotor 1966., 67.
- ¹⁷ O. OZRETIĆ, „Paludi di Spalato“, *Bullettino di archeologia e storia Dalmata*, IV (1881), 25-26.
- ¹⁸ *Il prof. Schellein ritiene che questa pala sia una copia di altra pala del S. Croc. Altri invece, non senza fondamento, ritengono che questa pala sia un originale del medesimo autore, sebbene non si trovi segnato il di lui nome. Infatti, confrontata questa coll'Iconostasio, di cui al n. 1. trovasi lo stesso stile, la stessa maniera di disegno e colorito e se questa é una copia, é probabile che sia stata fatta dallo stesso Girolamo di S. Croce. Questa pala non ebbe la fortuna di essere restaurata come meritava.* O. OZRETIĆ, cit. (bilj. 17), 26.
- ¹⁹ W. NEUMANN, „Bericht über die im Jahre 1899 ausgeführte Reise in Dalmatien“, *Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, Wien, 1901., 21.
- ²⁰ Usp: B. DELLA CHIESA, E. BACCCHESCHI, cit. (bilj. 3), sl. 73/3.
- ²¹ Slika iz katedrale u Luceri potpisani je i datirani Girolamov rad iz 1555. godine (op. a). Vidi: *Restauri in Puglia 1971-1981.*, I., katalog izložbe, (ur.) C. De Venere, M. Di Capua, A. Lorusso, Fasano, 1983., kat. jed. 25., 88.
- ²² D. WESTPHAL, „Malo poznata slikarska djela XIV-XVIII st. u Dalmaciji“, *Rad JAZU*, 258 (1937), 32.
- ²³ K. PRIJATELJ, „Nekoliko slika Girolama i Francesca da Santacroce“, *Radovi instituta JAZU u Zadru*, III (1957), 188-189.
- ²⁴ K. PRIJATELJ, cit. (bilj. 12), 1994., 379.
- ²⁵ B. BERENSON, *La scuola veneta I*, Firenze, 1958., 161.
- ²⁶ C. FISKOVIĆ, „Neobjavljena djela Girolama i Francesca da Santacroce na Visu, Lopudu i Korčuli“, *Peristil*, 6 – 7 (1963 – 1964), 64.
- ²⁷ L. KRIVIĆ, *Franjevačka crkva i samostan na Poljudu*, Split, 1990., 19.
- ²⁸ R. TOMIĆ cit. (bilj. 12) 1997.; isti (bilj. 12), 2002., 32-33.
- ²⁹ M. PELC, cit. (bilj. 2), 520-521.
- ³⁰ G. FIOCCO cit. (bilj. 8), 28.
- ³¹ P. HUMFREY, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven and London, 1993., 97.

Sant Croce Workshop and Two Attribution Problems

IVANA ČAPETA RAKIĆ

Two painting workshops bearing the name Santa Croce were active in Venice during the 16th century. Both in terms of painting style as well as in the manner of their functioning, both workshops followed the path set by the leading painting workshops of the older generation, especially Giovanni Bellini's and Cima da Conegliano's. They produced multisectional altarpieces for eastern Adriatic patrons—trptychs, and polyptychs with paintings on panel or canvas support. So far, their names have been recorded in altogether seventeen locations, from Kopar on the north to Boka Kotorska on the south of the eastern Adriatic littoral. They produced several works at some locations, thus bringing the number of their works to twenty four altarpieces or paintings, the majority of which can still be found in situ. Some of these paintings are not dated or signed, and given their shared stylistic features, the attribution of these paintings to either one of these two workshops is sometimes uncertain. In this paper, a solution has been proposed for the attribution of two works belonging to Santa Croce opus on the basis of stylistic and comparative analysis of the works, as well as the study of the technique and materials that Santa Croce painters used for making their paintings. There is a painting in the shape of a laid-down rectangle showing the Virgin with Child, St. Francis of Assisi, and St. Clare in the private collection of Pavlović family

in Split. In previous literature the painting was assigned to Santa Croce workshop with probable extensive contribution by Girolamo. In this paper, this work is attributed to Francesco Rizzi da Santa Croce. Several works from his catalogue of international works, which show numerous similarities with the painting in Pavlović's collection, have been selected as a comparative material. The second issue addresses the accuracy of the attribution of Sacra Conversazione painting from the Church of the Assumption of the Virgin Mary on Poljud in Split. This painting was usually attributed to Francesco da Santa Croce, the son of Girolamo. Based on the comparative analysis of paintings, which is supported by the examination of his painting technique, the painting is here attributed to Girolamo da Santa Croce. Furthermore, these two painters can be distinguished by the manner of the execution of the preliminary drawing, which was noticed while taking pictures under infrared light. While Girolamo's sketchy drawing reveals a more experienced and skilful master, Francesco's preliminary drawing is completely different: it clearly and precisely delineates the form. By examining and taking pictures of details of Sacra Conversazione in Poljud, a drawing was noticed that, according to our knowledge, is more characteristic of Girolamo.