Slikarski profil Giivannija Battiste Augustija Pitterija

Pleško, Marta

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:057234

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

Image not found or type unknown

Repository / Repozitorij:

University of Zadar Institutional Repository

zir.nsk.hr

Image not found or type unknown

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Diplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti; smjer; konzervatorski i muzejsko-galerijski (jednopredmetni)

Marta Pleško

Slikarski profil Giovannija Battiste Augustija Pitterija

Diplomski rad

Zadar, 2017.

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti
Diplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti; smjer; konzervatorski i muzejsko-galerijski (jednopredmetni)

Slikarski profil Giovannija Battiste Augustija Pitterija

Diplomski rad

Student/ica:
Marta Pleško

Mentor/ica:
Doc. dr. sc. Laris Borić

Zadar, 2017.

Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Marta Pleško,** ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Slikarski profil Giovannija Battiste Augustija Pitterija** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 27. ožujak 2017.

Sadržaj

1. Uvod ……..……..... 1
1.1. *Dalmacija u 17. i 18. stoljeću* 2

2. Barokno slikarstvo u Dalmaciji ……...……..... 5

3. Venecijanac u Zadru – Giovanni Battista Augusti Pitteri ……....…... 7
3.1. *Venecijansko slikarstvo od kraja cinquecenta do settecenta i Pitterijeva slikarska formacija* …..……...…..…….....…. 11

4. Opus …….…….....…..…… 15
4.1. *Djela s prikazima jednoga svetačkog lika*…….....…….....……..……..... 15
4.1.1. *Opvs Ioanis Baptistae Avgvsti – Oltarna pala Svete Barbare* ……....…...…. 15
4.1.2. *Vratnice orgulja s prikazom sv. Jeronima i sv. Ivana Krstitelja* …….....…...… 17
4.1.3. *Slika s prikazom sv. Marka Evanđelista* ……...…..……. 18
4.1.4. *Slika s prikazom sv. Franje Asiškog*……..…….…….....……18
4.1.5. *Slika s prikazom sv. Serafina od Montegranara* ……....…..… 19
4.1.6. *Slika s prikazom sv. Josipa Kopertinskog* …….…....….. 20
4.2. *Prikazi dvaju i više svetaca* ……....…… 21
4.2.1. *Oltarna pala Sv. Jeronima i sv. Didaka* ……..…….....…..... 21
4.2.2. *Oltarna pala Sv. Antuna Padovanskog, sv. Franje Asiškog i sv. Franje Paulskog* ……....……..… 23
4.2.3. *Oltarna pala s prikazom Djeteta Krista, sv. Jelene Križarice, Konstantina, sv. Tome Akvinskog i sv. Janje* ……...……...… 25
4.2.4. *Oltarna pala Sv. Nikole, sv. Jeronima, sv. Marka i sv. Luke* ……....……... 27
4.2.5. *Oltarna pala Sv. Anselma, sv. Ambroza, sv. Marcele, Grgura Pape i sv. Barbare* ……...……....…...…… 27
4.3. *Slike s temom Stigmatizacije sv. Franje Asiškoga* …….....…….…… 29
4.4. *Slike s temom Raspeća* …….…….. 31
4.4.1. *Oltarna pala Bogorodice i sv. Ivana Evanđelista* …….....……. 32
4.4.2. *Oltarne pale Raspeća iz Ždrelca, Kali i Tkona* ……...……....……. 33
4.4.3. *Slika s temom Oplakivanja Krista* …….....……... 36

4.5. *Marijanska ikonografija* ……..…… 36
4.5.1. *Djela s temom Bezgrešnog Začeća Bogorodice* ……..…… 37
4.5.2. *Slika s temom Krunidbe Bogorodice* …….……..…. 40
4.5.3. *Slika s prikazom Gospe Žalosne* …….…..…. 42
4.5.4. *Oltarne pale s motivom Bogorodice s Djetetom* ……..……. 43
4.5.5. *Oltarna pala s temom Navještenja* ……..……..…… 44
4.5.6. *Slika s temom Gospe od Zečeva* ……..……. 45
4.6. *Narativne scene* …….…..…….. 46
4.6.1. *Slike s temom Prikazanja u Hramu* …….…..……. 46
4.6.2. *Slika s prikazom Zajedništva apostola* …….…..…… 47
4.6.3. *Oltarna pala s prikazom Silaska Duha Svetoga* ……..…….. 48
4.6.4. *Medaljoni s prikazom Otajstava Presvetog Ružarija* ……..…….. 49
4.6.5. *Slika s prikazom Bitke pod Sinjem 1715. godine* ……..……. 50
4.7. *Grafike Giovannija Battiste Augustija Pitterija* ……..…..……. 52

5. Autor oltarne pale Gospe od Ružarija iz Dikla kod Zadra? 53

6. Zaključak…….....….. 58

7. Literatura ...……..……..……..... 61

8. Prilozi 69

SLIKARSKI PROFIL GIOVANNIJA BATTISTE AUGUSTIJA PITTERIJA

Sažetak

Venecijanac Giovanni Battista Augusti Pitteri doselio se početkom četvrtog desetljeća 18. stoljeća u Zadar te za taj kao i neke druge gradove u Dalmaciji naslikao preko četrdeset djela. Istraživanja njegova opusa otkrila su niz pojedinosti iz Pitterijeve biografije i slikarskog opusa koje će poslužiti da se u ovome radu prikaže kronologija i stilski obris njegova djelovanja u Dalmaciji. Osim toga, iznijet će se stilske analize Pitterijevih djela i njihove komparacije kako bi se ukazalo na repetitivan karakter njegova slikarstva. Radi se naime, o slikaru koji pokazuje brojne stilske oscilacije u tijeku stvaralaštva, no ipak je kroz čitav svoj umjetnički vijek ostao dosljedan slikanju dviju tipologija likova, mladenačkih i staračkih, zbog čega su atribucije novootkrivenih djela znatno olakšane. Upravo se na te elemente oslonio prijedlog atribucije pale *Gospe od Ružarija* iz istoimene župne crkve u Diklu kod Zadra koja će se iznijeti na kraju ovoga rada.

Ključne riječi: venecijansko barokno slikarstvo, Giovanni Battista Augusti Pitteri, Zadar, 18. stoljeće

1. Uvod

Naputci Tridentskog sabora o obnavljanju kultova svetaca dali su veliki poticaj mnogim crkvenim, ali i svjetovnim naručiteljima da preko umjetničkih narudžbi grade crkveni i komunalni identitet te osnažuju vjeru u svojim crkvenim zajednicama.[1] To glorificiranje kulta svetaca (naročito onih lokalnih) najintenzivnije se provodilo u umjetnosti 17. i 18. stoljeća.

U toj potrebi za obogaćivanjem sakralnih interijera mnogi su se dalmatinski naručitelji većinom obraćali stranim slikarima čija su djela u dalmatinske crkve dolazila kao importi. Ipak, te su potrebe dijelom zadovoljavali i lokalni umjetnici kojih nije bio veliki broj jer ih je većina slikarski nauk željela steći u naprednijoj sredini, Veneciji.[2] No, bilo je i obrnutih slučajeva gdje su umjetnici iz većih središta doseljavali na dalmatinski prostor djelujući ondje kraći ili dulji period. Jedan od takvih malobrojnih slučajeva je i boravak Giovannija Battiste Augustija Pitterija u Zadru gdje je stvarao djela koja su prema Radoslavu Tomiću imala „propagandan zadatak prenošenja određenih poslijetridentskih poruka“.[3]

Pitteri je kasnobarokni slikar koji se iz Venecije doselio u Zadar u prvim desetljećima 18. stoljeća. Za taj grad i mnoge druge po Dalmaciji naslikao je preko četrdeset slika i time postao važna umjetnička ličnost u proučavanju baroknog slikarstva Dalmacije uopće. Na stilskoj razini definiran je kao epigon koji se služi različitim slikarskim poticajima u stvaranju kompozicija na kojima se primjećuje njegov jednoličan stilski rukopis. Slikar je smješten i u krug „malih majstora“, a kao takav, inspirirao se mnogim venecijanskim slikarima prethodnicima, ali i suvremenicima te stvarao djela „kompilatorskog karaktera“.[4]

U ovome će se radu iznijeti pregled Pitterijeve biografije i slikarskog opusa organiziranog po principu tematsko-ikonografskih cjelina. Stoga će najprije biti opisane one slike s prikazima pojedinačnih svetačkih likova, a zatim one s dva ili više svetaca. Nakon toga, analizirat će se djela s prikazom *Stigmatizacije sv. Franje Asiškoga*, a zatim ona s temom *Raspeća*. Najbrojniji su radovi u Pitterijevom opusu djela s marijanskom ikonografijom i to ona s prikazima *Bogorodice s Djetetom*, *Bogorodice Bezgrešnog začeća*, *Krunidbe Bogorodice*, *Gospe Žalosne*, *Gospe od Zečeva* te *Gospe od Ružarija*. Osim toga,

[1] R. TOMIĆ, 2015., 15.
[2] R. TOMIĆ, 2002., 1.
[3] R. TOMIĆ, 2015., 16.
[4] R. TOMIĆ, 2002., 31.

opisat će se i nekoliko slika s narativnim scenama. Na kraju će se analizirati i novootkrivena oltarna pala *Gospe od Ružarija* iz istoimene župne crkve u Diklu kod Zadra na kojoj se može iščitati Pitterijev rukopis.

Pitteri je poznat kao slikar čije je stvaralaštvo sklono brojnim stilskim i kvalitativnim oscilacijama, ali i ponavljanjima pojedinih ikonografskih, koloristićkih i fizionomijskih rješenja. Osim toga, primjećeno je da jednostavnije kompozicije u kojima dominira jedan ili nekolicina likova slikar vješto komponira od onih u kojima je prisutno mnoštvo likova. Upravo ove činjenice o Pitterijevu slikarstvu uvjetovale su tematsko-ikonografsku organizaciju njegova opusa u ovome radu gdje će se detaljnim analizama pojedinih djela ukazati na repetitivan karakter Pitterijeva stvaralaštva.

Djela će se analizirati na način da će najprije biti ikonografski opisana nakon čega slijedi njihova stilska analiza u kojoj će se osim kompozicijskih struktura, perspektivnih rješenja, odnosa među likovima, impostacija i tektonike, analizirati i njihova koloristička kvaliteta koja pokazuje Pitterijevo baštinjenje venecijanske koloristićke tradicije. Osim toga, djela s istom tematikom međusobno će se komparirati kako bi se ukazalo na Pitterijeve sklonosti varijacijama pojedinih motiva.

No, za razumijevanje načina na koje su se naručivala slikarska djela za dalmatinske sakralne i profane interijere najprije će biti potrebno razjasniti povijesne, političke i društveno-kulturne okolnosti u sedamnaestostoljetnoj i osamnaestostoljetnoj Dalmaciji.

1.1. *Dalmacija u 17. i 18. stoljeću*

17. i 18. stoljeće bilo je u mnogim navratima obilježeno borbama protiv Osmanlija. U tom ratnom kontekstu značajno je spomenuti tri velika mletačko-turska rata čije su se borbe odvijale upravo na dalmatinskom tlu.[5] Za vrijeme Kandijskoga rata (1645.-1669.) Osmanlijama je u interesu bilo osvajanje i zaposjedanje Zadra, važne pomorske luke koja bi sultanu služila kao sjedište vojnih pomorskih snaga,[6] dok se nakon Morejskog rata (1684.-

[5] A. HORVAT, R. MATEJČIĆ, K. PRIJATELJ, M. BUZOV, 1982., 653.
[6] T. RAUKAR, I. PETRICIOLI, F. ŠVELEC, Š. PERIŠIĆ, D. FORETIĆ, 1987., 360.

1699.) okončanog Karlovačkim mirom uspostavlja nova granica mletačkog posjeda u Dalmaciji koja se rasprostirala od Knina preko Zadvarja do Vrgorca i Čitluka.[7]

Za posljednjeg velikog mletačko-turskog rata (1714.-1718.) prostor Dalmacije također je bio bojno polje pri čemu valja istaknuti bitku kod Sinja 1715. godine. Nakon rata 1718. i uspostavom Požarevačkog mira ponovo se utvrđuje nova granica mletačkog i turskog posjeda. Osmanlije su sačuvali uski pojas kod Knina, Neuma i Sutorine koji je dijelio Dubrovačku republiku od Mletačke, dok je prostor od Knina, Vrlike preko Sinja i Imotskog do Metkovića bio pod Mlečanima.[8]

Zadar i njegova okolica također su bili poprište teških sukoba s Osmanlijama. Stanovništvo zaleđa je uvelike migriralo na sigurnija mjesta, prvenstveno u Zadar te na otoke, zatim u Istru i prostore današnje Italije, a sve je to za posljedicu imalo smanjenje zadarskog distrikta jer su Osmanlije zaposjeli Zemunik, dok je Mlečanima ostao samo uski pojas od Novigrada do Pakoštana.[9] Kao ključna točka obrane Dalmacije, ali i čitavog Jadrana, Zadar je neprestano bio u pripravnosti pred navalom Osmanlija, štićen lancem utvrda i obrambenih bastiona. No, osim utvrđenog Zadra, taj prostor branile su i utvrde Nina, Ljupča i Novigrada čime je stvoren teško osvojiv bedem sjeverne Dalmacije.[10]

Neobično je važno istaknuti ove okolnosti u kojima se našla Dalmacija za vrijeme višestoljetnih ratnih pustošenja Osmanskog carstva jer upravo te činjenice objašnjavaju opadanje umjetničke djelatnosti i kvalitete.

No, osim ratnih neprilika Dalmaciju su snašle i druge nevolje koje su utjecale kako na gospodarsko stanje tako i na umjetničku produkciju. Čitavo područje pustošile su i epidemije kuge kao i druge zaraze koje su za sobom ostavljale nebrojene žrtve te stvorile tešku situaciju i na demografskoj karti tog prostora.[11]

U nastojanjima za obnovom demografske situacije u Dalmaciji nakon posljednjeg velikog ratnog sukoba mletačke i turske vojske, Venecija počinje provoditi agrarnu kolonizaciju naseljavajući opustjeli dalmatinski teritorij stanovništvom iz Bosne, Hercegovine

[7] A. HORVAT, R. MATEJČIĆ, K. PRIJATELJ, M. BUZOV, 1982., 654.
[8] M. KURELAC, 2003., 19.
[9] T. RAUKAR, I. PETRICIOLI, F. ŠVELEC, Š. PERIŠIĆ, D. FORETIĆ, 1987 , 356.
[10] T. RAUKAR, I. PETRICIOLI, F. ŠVELEC, Š. PERIŠIĆ, D. FORETIĆ, 1987., 359.
[11] M. VALENTIĆ, 2003., 38.

te Crne Gore.[12] Osim toga, Mletačka Republika proširuje svoje posjede u Dalmaciji te provodi brojne gospodarske reforme koje su tijekom 18. stoljeća dale snažan zamah pomorstvu, trgovini te stočarstvu i ratarstvu na tom području.[13]

Stabiliziranjem granica na hrvatskom teritoriju nakon uspostave mira, među prvim odredbama kralja i cara Karla IV. bilo je proglašenje Jadranskog mora slobodnim za plovidbu nakon čega je 1719. lukama Trstu i Rijeci dao status slobodnih luka što je značilo da dalmatinski brodari mogu bez naplate carine izvoziti i uvoziti robu.[14] Važna činjenica u obnovi gospodarstva bila je i izgradnja prometnica koje bi omogućavale lakši protok trgovine na dalmatinskome kopnu što su mletačke vlasti realizirale tek u drugoj polovici 18. stoljeća prvo izgradnjom ceste između Šibenika i Skradina, zatim Šibenika i Knina, Zadra i Benkovca, te Zadra i Knina.[15]

Dalmatinsko je stanovništvo bilo staleški podijeljeno na plemiće i pučane od kojih su prvi imali vlast u svojim rukama dok su drugi bili pravno slobodni ljudi. U stalež pučana spadali su i seljaci koji su obrađivali zemljišta s obvezom davanja prihoda vlasniku. Između ta dva staleža postupno se već ranije počeo stvarati i treći, građanski stalež bogatih trgovaca i posjednika. Pobuna pučana i građana protiv plemića u prvom redu odnosila se na dobivanje većih prava što je u konačnici rezultiralo uspostavom pučkih skupština u svim dalmatinskim gradovima koje su brinule o interesima puka te nadgledale trošenje komunalnog novca. Dakle, pučani su sve više počeli sudjelovati u svim važnim odlukama komune, njihov je utjecaj jačao ponajviše nakon izumiranja mnogih plemićkih obitelji čija su mjesta u komunalnim vijećima upotpunjavali upravo članovi iz građanskih i pučkih obitelji.

Upravo je ta činjenica jačanja utjecaja staleža pučana ponajviše utjecala na porast trgovine u glavnom dalmatinskom gradu Mletačke Republike, Zadru jer tada u grad dolaze mnogi venecijanski došljaci kako bi postali „habitatores“.[16] Naime, tim terminom označeni su došljaci u dalmatinske gradove. No, također je važno razlikovati i ostalo nazivlje žiteljstva u srednjovjekovnim (i novovjekovnim) dalmatinskim komunama.

„Cives“ su oni stanovnici koji su po rođenju žitelji određene komune i uživaju sva statutarna prava, „habitatores“ su došljaci koji već duže vrijeme žive u komuni, dok su

[12] M. VALENTIĆ, 2003., 38.
[13] D. MARKOVINA, 2012., 196.
[14] M. KOLAR, 2003., 154.
[15] D. MARKOVINA, 2012., 202.
[16] T. RAUKAR, 1976.-1977., 142.

„forensis“ stranci. Pritom, treba razlikovati termine „forensis“ i „habitatores“. Ovi prvi su stranci koji dolaze u komunu na kraće vrijeme, do završetka određenog posla i nemaju nikakvih obveza prema komuni, dok su drugi stanovnici komune koji ipak ne uživaju sva prava kao „cives“. Da bi postao „civis“, stranac se morao stalno nastaniti u komunu zajedno s obitelji, ondje steći imovinu čime bi zapravo automatski postao „habitatores“, a tek nakon toga bi dobio pravni položaj građanina.[17]

Život dalmatinskoga puka ponajviše se ogledao kroz ulogu bratovština koje su s jedne strane štitile interese obrtnika svojega ceha, a s druge strane vodile brigu o duhovnom životu svojih članova. Osim toga, ne treba zaboraviti da su upravo bratovštine bile jedan od glavnih naručitelja i investitora sakralne umjetnosti.[18]

Što se tiče prosvjetno-kulturnih prilika u tom razdoblju, dalmatinsko je stanovništvo nastojalo pratiti visoku kulturnu razinu italskih gradova što se očitovalo u odijevanju, namještanju stambenih prostora, posjedovanju slika svetaca koje su ukrašavale zadarske domove te posjedovanju drugih luksuznih predmeta. Takvo se oponašanje uspješno provodilo i u književnom smislu.

2. Barokno slikarstvo u Dalmaciji

Barokni oblici su se tek nenametljivo pojavili u nekim površnim vanjskim znakovima kao što su ornamentika, volutni okviri i kartuše, da bi tek u 18. stoljeću u potpunosti prodrli u Dalmaciju u svim svojim karakteristikama.[19] Upravo zbog politički uvjetovane situacije dolazi do gubitka važnosti lokalnih radionica i sve češćih importa umjetnina iz Italije.[20] Istina, takvih je umjetnika bilo malo, a među njima je bilo i onih koji su odselili iz tih gradova i svoje umjetničke opuse ostavili većim dijelom u Veneciji.

U kontekstu ovoga rada koji obrađuje slikarsku ličnost G. B. A. Pitterija, valja se zadržati na problematici importiranih umjetnina iz Italije, ali pritom ne treba zanemariti i umjetnike koji su stvarali u lokalnim sredinama.

---

[17] T. RAUKAR, 1976.-1977., 142.
[18] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1997., 39.
[19] A. HORVAT, R. MATEJČIĆ, K. PRIJATELJ, M. BUZOV, 1982., 652.
[20] R. TOMIĆ, 2002., 1.

Gledano po stilskoj kvaliteti, najprije treba istaknuti dubrovačkog slikara Petra Matteia (1670.-1726.) u čijem se stvaralaštvu naziru utjecaji venecijanskog i napuljskog slikarstva.[21] Inspirirana slikarstvom venecijanskih *chiarista*,[22] Matteieva su djela svjetlog kolorita u suprotnosti od onih kakva je stvarao Peraštanin Tripo Kokolja (1661.-1713), baštinik *tenebroso* naturalizma u venecijanskom slikarstvu na prijelazu iz *seicenta* u *settecento*.[23] Također, treba spomenuti i Splićanina Sebastijana Devitu (1740-nakon 1797.) koji je u svojim djelima ispoljavao novu koncepciju svjetla i atmosfere preko slikarstva Giovannija Battiste Tiepola.[24]

Iznoseći ova tri primjera domaćih slikara možemo dobiti jasnu sliku o potrebama naručitelja koji su se oslanjali na skromno obrazovane umjetnike povjeravajući im prestižne narudžbe u važnim dalmatinskim crkvama.[25] Važnije je međutim, za potrebe ovoga rada predstaviti umjetnike koji su s Apeninskog poluotoka došli u Dalmaciju i tu stvarali kraći ili duži period.

Iako je malo podataka o doseljenim slikarima, pojedina su imena ipak istražena. Četrdesetih godina 17. stoljeća iz Venecije je na poziv brata, splitskog nadbiskupa Sforza Ponzonija, stigao Matej Ponzoni-Pončun (1581-nakon 1663.).[26] U tom gradu, ali i mnogim drugima na potezu od Raba do Omiša, ostavio je preko dvadeset djela. Drugi doseljeni slikar kojega valja istaknuti jest Pietro Ferrara koji je u Splitu boravio između 1683. i 1685. te za splitsku katedralu naslikao šest platana s prizorima iz života zaštitinika grada, sv. Dujma.[27] Osim toga, važano je spomenuti i Mateja Otonija koji je djelovao potkraj 17. stoljeća u Poljicima, na otoku Braču, Solinu, Splitu te Makarskom primorju.[28]

[21] R. TOMIĆ, 2007., 111-120.
[22] Termin se odnosi na umjetnike koji su se nastojali odmaknuti od tenebroznog naturalizma ponovno se okrećući renesansnom slikarstvu, a napose slikarstvu Paola Veronesea. To su umjetnici poput Pietra Liberija, Nicole Bambinija i Gregorija Lazzarinija u čijim se djelima očituje tzv. „barokni klasicizam“. (R. TOMIĆ, 2007., 113.)
[23] R. TOMIĆ, 2013., 78.-97.
[24] K. PRIJATELJ, 1966., 271.-278.
[25] R. TOMIĆ, 2015., 18.
[26] R. TOMIĆ, 2015., 18.
[27] J. BAĆAK, 2010., 334.
[28] R. TOMIĆ, 2014., 103.-116.

R. Tomić pretpostavlja da je djelovanje doseljenih slikara u Dalmaciji imalo s jedne strane političku konotaciju u iskazivanju vjernosti mletačkoj vlasti,[29] dok je s druge strane, ono bila potreba dalmatinskih naručitelja da preko djela venecijanskih slikara prate onodobna slikarska strujanja i na taj način „moderniziraju“ crkvene interijere istovremeno poštujući poslijetridentske naputke o obnavljanju kulta svetaca, a naročito onih lokalnih.

3. Venecijanac u Zadru – Giovanni Battista Augusti Pitteri

Venecijanac G. B. A. Pitteri jedan je od najplodnijih baroknih slikara doseljenika koji je svojim slikarstvom zadovoljavao poslijetridentske zahtjeve domaćih naručitelja. Pitterija su prvi u literaturu uveli o. Donat Fabianich i Carlo Federico Bianchi u drugoj polovici 19. stoljeća.[30] U 20. stoljeću o slikaru pišu Giuseppe Sabalich,[31] Kruno Prijatelj i Ivo Petricioli,[32] a tek je 2002. R. Tomić Pitteriju posvetio primjerenu monografiju u kojoj je iznio do tada poznate podatke o njegovoj umjetničkoj djelatnosti te privatnom životu.[33] Ta je monografija dala poticaj za daljnja istraživanja slikareva djelovanja, a kao najvažnije ističe se ono Bojana Goje koji je u arhivskim spisima pronašao brojne podatke o Pitterijevom privatnom životu.[34]

Osim toga, nakon monografije R. Tomića posvećene G. B. A. Pitteriju u kojoj je kataloški sabrao slikarev opus, taj je katalog kasnije upotpunjavan novootkrivenim djelima. Tako je Ivana Prijatelj Pavičić 2004. Pitteriju pripisala jedan svetački i nekoliko biskupskih portreta,[35] R. Tomić 2005. oltarnu palu *Navještenje sa svecima* iz crkve sv. Duha na Hvaru,[36] B. Goja je 2006. u slikarev opus uvrstio medaljone s prikazom *Otajstava Presvetog Ružarija* u Sutomišćici na otoku Ugljanu,[37] Sanja Cvetnić 2008. sliku *Stigmatizacije sv. Frane* iz samostana sv. Antuna Padovanskog na Humcu (Ljubuški) u Bosni i Hercegovini,[38] R. Tomić 2011. potvrdio je Pitterijevo autorstvo na pali s prikazom *Svete Obitelji sa sv. Rokom, sv.*

[29]Pojedine su narudžbe dalmatinskih naručitelja bile svojevrsno iskazivanje naklonosti Veneciji koja je dalmatinskim gradovima osiguravala gospodarski napredak, stabilne granice i vjersku sigurnost. (R. TOMIĆ, 2015., 28.)
[30] D. FABIANICH, 1864., 13. i C. F. BIANCHI, 1877., 364. i 1879., 97., 112., 247.
[31] G. SABALICH, 1906., 42., 60.
[32] K. PRIJATELJ, 1947., 70., 1993., 63.-66. i I. PETRICIOLI, 1969., 354., 1980., 125., 1983., 30.
[33] R. TOMIĆ, 2002.
[34] B. GOJA, 2006., 121.-130.
[35] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 2004., 83.-88.
[36] R. TOMIĆ, 2005., 177.-182.
[37] B. GOJA, 2006., 121.-130.
[38] S. CVETNIĆ, 2008., 183.-194.

Sebastijanom i sv. Ivanom Krstiteljem u crkvi sv. Roka na Murteru,[39] a B. Goja je 2014. u slikarev opus uvrstio sliku *Bogorodice s Djetetom, sv. Antunom Opatom, sv. Ivanom Krstitelem,, sv. Ivanom Evanđelistom i sv. Franjom Asiškim* iz župne crkve Prikazanja Blažene Djevice Marije u Medviđi.[40] Zahvaljujući istraživanjima R. Tomića i B. Goje koji su pronalazili arhivske podatke u kojima se spominje ime ovoga venecijanskog slikara djelatnog u Zadru, u ovome će se radu iznijeti kronološki pregled slikareve ljudske i umjetničke biografije.

Kao Giambattista Augusti naš je slikar upisan 1720. u mletačku bratovštinu slikara, a pod istim se imenom spominje i u dokumentima od 1724. do 1728.[41] Ti su podatci važni jer navode njegovu dob od 33 godine prema čemu se zaključuje da je rođen između 1691. i 1695. godine. U tim se dokumentima spominju i Pitterijeva djeca te podatak da živi u ulici Sturion.

B. Goja donosi podatke iz dokumenata u kojima se reguliraju neki Pitterijevi privatni i poslovni sporovi koji su vjerojatno nastali još u Veneciji, a datirani su 1729. godinom. Iz njih se saznaje da je slikar bio dužan Domenici Morelli, supruzi Francesca Pitterija iz Venecije. Domenica je stoga preko svojega opunomoćenika don Pietra Moronija dala zaplijeniti slikarevu imovinu pohranjenu kod Lorenza Addobbatija u Zadru dok se taj dug ne isplati.[42] Dakle, 1729. Pitteri je već bio doseljen u Zadar. Godine 1730. potpisao se na pali *Sv. Barbare* koja je slikarevo najranije datirano djelo u Dalmaciji. Slikarev sin Giovanni Ignatio Marino rodio se 1732., a krštenje dječaka spomenuto je u Knjizi krštenih XVI. Župe sv. Stošije u Zadru.[43]

U Zadru se Pitteri nije bavio samo slikarstvom već i mnogim drugim aktivnostima od kojih je najzanimljivija izrada crteža svetišta, oltara i škrinje sv. Šimuna u istoimenoj zadarskoj crkvi, a koji su poslužili kao predlošci za bakroreze petog sveska djela o povijesti crkve u Dalmaciji *Illyricum Sacrum* talijanskog povjesničara Danielea Farlatija. Prilikom istraživanja arhiva, B. Goja pronašao je vrijedne dokumente koji datiraju iz 1733. i 1734. s potpisom G. B. A. Pitterija kojim potvrđuje primitak od 350 lira isplaćenih od strane naručitelja tih crteža Antonija Grisogona i Oratija Pontea.[44]

[39] R. TOMIĆ, 2011., 70.-75.
[40] B. GOJA, 2014., 133.-150.
[41] R. TOMIĆ, 2002., 21.
[42] B. GOJA, 2014., 138.
[43] B. GOJA, 2006., 126.
[44] B. GOJA, 2006., 123.

Pitteri je između ostaloga naslikao brojna djela za samostan sv. Frane u Zadru od kojih je pala *Bezgrešnog začeća Marijinog sa Svetim Trojstvom i franjevačkim svecima* datirana 1735. godinom.[45] Iduće godine rođena mu je kćer Maria Teresa, a tada se datira i pala *Bezgrešnog začeća Blažene Djevice Marije* koju je za franjevačku crkvu u Karinu naručio nadbiskup Vicko Zmajević.[46]

Za istu je crkvu 1738. sin zadarskog plemića Blaža Marsiglia od Pitterija naručio sliku *Sv. Franje*. Iste se godine slikar spominje u zadarskim dokumentima kao svjedok na vjenčanju altarista Pietra Coste i Ane Dornich, a poznanstvo dvaju umjetnika rezultiralo je i poslovnim suradnjama.[47] Dvije, danas izgubljene slike sa starozavjetnim temama iz života proroka Elizeja nalazile su se na zidu iznad glavnog oltara crkve sv. Frane u Zadru i datirane su u 1739. godinom.[48] Iste se godine u zadarskim dokumentima Pitteri ponovno spominje kao svjedok, kao i u dokumentu iz 1741. godine.[49]

Osim što se bavio slikanjem, G. B. A. Pitteri u Zadru je procjenjivao slike te ih restaurirao. Za Bratovštinu mletačkih vojnika plaćenika obnovio je oltarnu sliku *Sv. Jeronima u pustinji* za crkvu sv. Šime za što mu je 1742. isplaćeno 140 lira.[50] Slikar je osim toga bio povezan i s mnogim plemićkim obiteljima od kojih je zaprimao narudžbe. Tako je 1742. zadarski generalni providur Gerolamo Querini naručio od Pitterija sliku *Sv. Jeronima i sv. Didaka* za crkvu sv. Frane u Zadru, a ne isključuje se mogućnost da su i članovi zadarske plemićke obitelji Califfi, s kojima je Pitteri bio povezan, mogli od njega naručiti djela za svoju kuću. U Trogiru je slikar primio narudžbu od obitelji Garanjin (Garagnin) koja naručuje palu za oltar *Navještenja* u trogirskoj katedrali,[51] za samostan na Visovcu Toma Babić također od Pitterija naručuje oltarnu palu, a u Salima se slikar povezuje i s članovima obitelji Petricioli.[52]

Godine 1743. Pitteri se ponovno spominje kao svjedok u zadarskim dokumentima, a iz te je godine važan i dokument u kojemu slikar u ime svoje žene Marie Susane Baldo Augusti

[45] R. TOMIĆ, 2002., 29.
[46] R. TOMIĆ, 2002., 30.
[47] B. GOJA, 2006., 126.
[48] R. TOMIĆ, 2002., 128.
[49] B. GOJA, 2006., 125.
[50] B. GOJA, 2006., 125.
[51] R. TOMIĆ, 1997., 41.
[52] R. TOMIĆ, 2002., 39.

daje punomoć Giuseppeu Pighettiju za poslovno zastupanje u Veneciji.[53] Upravo je 1746. godinom datirana narudžba franjevca Tome Babića koji od slikara naručuje oltarnu palu s prikazom *Stigmatizacije sv. Franje* za visovačku franjevačku crkvu koje je u nekoliko navrata bio gvardijanom. Ranije je spomenuto da je Pitteri bio svjedok na vjenčanju altarista Pietra Coste s kojim je kasnije i surađivao. Godine 1747. podignut je mramorni oltar u zadarskoj crkvi sv. Marcele čiji je graditelj upravo Pietro Costa, a slikar se spominje u svezi s nabavkom drvenih kipova, baldahina i dvaju anđela koji taj oltar trebali ukrašavati.[54]

Kao procjenitelj slika i njihov restaurator, Pitteri je u dokumentima spomenut i 1748. kada je crkvi sv. Nikole u Zadru procijenio sliku s prikazom Bogorodice, a Bratovštini Gospe od sniga iz crkve sv. Mihovila obnovio Gospinu sliku za što mu je bratovština isplatila 5 cekina.[55] Te je godine slikar zabilježen i kao javni mjernik. Tri godine kasnije Pitteri je opet spomenut u dokumentima kao svjedok, a posljednji zapis njegova imena datira iz 1754. kada je isplaćen za sliku *Sv. Josipa Kopertinskog* u Splitu. Međutim, iako se ne spominje njegovo ime, 1759. u Knjigu umrlih X. Župe sv. Stošije upisana je slikareva žena Maria što znači da je u to vrijeme slikar još živ kao sedamdesetogodišnjak te da je i dalje mogao stvarati svoja kasna djela.[56]

Osim ovih datiranih podataka o djelovanju G. B. A. Pitterija, valja iznijeti i one u kojima nisu datirane narudžbe Pitterijevih djela već su tim datacijama zabilježene narudžbe oltara i obnove crkvi u kojima su ta djela bila postavljena. Tako je poznato da je nadbiskup V. Zmajević dao podići glavni oltar u ninskoj katedrali 1735.[57] na kojemu je Pitterijeva oltarna pala s prikazom *Sv. Anselma, sv. Ambroza, sv. Marcele, Grgura Pape i sv. Barbare*, dok je na bočnom drvenom oltaru stajala još jedna pala s prikazom *Sv. Nikole, sv. Jeronima, sv. Marka i sv. Luke*. Iako ove dvije slike nisu precizno datirane, vjerojatno je da su naručene upravo u vrijeme podizanja glavnoga oltara.

Godine 1742. obnovljena je zadarska crkva sv. Nikole na kojoj je bio angažiran generalni providur Gerolamo Querini. Za tu je crkvu kod Pitterija naručena pala s prikazom *Gospe Žalosne sa sv. Nikolom, sv. Šimunom, sv. Sebastijanom, sv. Dominikom, sv. Franjom*

[53] B. GOJA, 2006., 125.
[54] B. GOJA, 2006., 126.
[55] B. GOJA, 2006., 125.
[56] B. GOJA, 2006., 125.
[57] C. F. BIANCHI, 1879., 246.-247.

Asiškim i sv. Antom Padovanskim koja je izgubljena, ali se i ona može datirati upravo u vrijeme obnove crkve.

C. F. Bianchi, proučavatelj i pisac zadarske crkvene povijesti u djelu *Zara cristiana* navodi za kapelu Vojne bolnice da je: „ornata di pitture del veneto Giambattista Pitteri".[58] Prema njemu, restauracija te kapele završila se 1751., a tada se mogu datirati i nekoliko danas izgubljenih Pitterijevih slika.[59]

3.1. *Venecijansko slikarstvo od kraja cinquecenta do settecenta i Pitterijeva slikarska formacija*

Iako se u ovome radu obrađuje slikarska ličnost G. B. A. Pitterija, važno je iznijeti kratak pregled razvoja venecijanskog slikarstva jer se upravo u slikarevom opusu očituju različiti utjecaji iz venecijanske slikarske tradicije od kraja *cinquecenta* do *settecenta*.

Venecijanska slikarska škola formirala je prepoznatljivi stil s naglaskom na bogati kolorizam i treperavo iskrenje svjetla.[60] U *cinquecentu* se razvijala s Tizianom (oko 1490.-1576.) koji je baštinio Giorgioneov svijetli kolorizam,[61] dok su se tragovi manirizma koji ipak, kao stil nije „zaživio" među tradicionalno odgojenim domaćim slikarima, odrazili na Jacopa Tintoretta (1518.-1594.). Njegove je asimetrične i dinamične kompozicije, likove u dramatičnim gestikulacijama te snažne *chiaroscuro* efekte Władysław Tatarkiewicz označio kao pojavu „venecijanskog protobaroka".[62] I dok Tintorettova djela možemo smatrati temeljima za razvoj dinamične verzije baroka, za onu statičniju, dekorativniju verziju poticajna su bila djela P. Veronesea (1528.-1588.).[63]

Veroneseovo slikarstvo ističe se sjajnom paletom zlatno-žućkastih, svijetlomodrih i prigušeno crvenkastih tonova svilenkasta odsjaja te elegantnim likovima u biblijskim i

---

[58] C. F. BIANCHI, 1877., 523.
[59] B. Goja navodi starije autore koji su pisali o Pitterijevim slikama u zadarskoj Vojnoj bolnici. Osim C. F. Bianchija, navodi i Lorenza Beneveniju koji 1909. pišući o zadarskoj crkvi sv. Frane spominje veliku sliku *Sv. Ivana od Boga* iz Vojne bolnice, dok G. Sabalich 1912. pak navodi izgubljenu malu Pitterijevu sliku *Sv. Ivana od Boga*. (B. GOJA, 2006., 128.)
[60] B. H. BERRIE – L. C. MATTHEW, 2005., 12.
[61] I. G. KENNEDY, 2006., 7.
[62] W. TATARKIEWICZ, 2006., 157.
[63] W. TATARKIEWICZ, 2006., 157.

alegorijsko-mitološkim temama, dok su klasični principi u njegovim kompozicijama i arhitektonskim odnosima refleks na arhitekturu Andree Palladija.[64]

Nakon Veroneseove i Tintorettove smrti mnogi se umjetnici u novome stoljeću (*seicento*) nostalgično okreću prošlosti pokušavajući „oživjeti" njihovu umjetnost, ali i onu Tizianovu te Giorgioneovu.[65] Na umjetničkoj pozornici Venecije dominantna ličnost tada postaje Jacopo Palma Mlađi (oko 1548.-1628.) u čijem se slikarstvu očituju odjeci Tizianova, Veroneseova i Tintorretova stila, ali i kasnomanirističkih elemenata.[66] No, u kasnijim stvaralačkim godinama počinje s kompozicijama koje ispunjavaju likovi naglašene patetike u pozama potenciranim dramatičnom igrom svjetla i sjene zbog čega se njegovo slikarstvo definira kao ranobarokno.[67]

Za daljnja strujanja u venecijanskom slikarstvu *seicenta* važno je spomenuti pojavu tzv. *karavađizma* preko Carla Saracenija (1585.-1625.) koji je te elemente u Veneciju donio nakon boravka u Rimu.[68] Osim njega, kao sljedbenike Caravaggiova slikarstva u Veneciji važno je istaknuti i Nicolòa Regniera (1591.-1667.) te Johanna Carla Lotha (1632.-1698.).[69]

Nasuprot ovoj nekolicini navedenih *karavađista*suprotstavlja se slikarstvo P. Liberija (1614.-1687.), slikara rodom iz Padove, ali djelatnog u Veneciji.[70] Revitalizirajući Tizianovu umjetnost, Liberi je stvarao djela s monumentalnim likovima u senzualnim pokretima, svijetlog kolorita te prikrivene erotičnosti čime je označio novi duh venecijanske umjetnosti *seicenta*.[71]

---

[64] KATALOG, 1973., 84.
[65] R. TOMIĆ, 2005., 261.
[66] A. HORVAT, R. MATEJČIĆ, K. PRIJATELJ,M. BUZOV, 1982., 800.
[67] R. TOMIĆ, 2006., 240.
[68] C. Saraceni 1598. seli u Rim te pod snažnim dojmom Caravaggiove oltarne pale *Smrti Bogorodice* (1606.) iz crkve Santa Maria della Scala počinje u svoje slikarstvo uvoditi monumentalne figure, drastične *chiaroscuro* efekte i naturalističke detalje. (T. M. ZARRILLO, 2016., 16.)
[69] N. Regnier umjetnik je francuskog podrijetla koji se krugu *karavađista* priključio 1615. tijekom svog boravka u Rimu. Od dvadesetih godina 17. stoljeća pa sve do smrti boravio je u Veneciji. U kontekstu ovoga rada značajno je spomenuti i Regnierovu oltarnu palu *Sv. Antuna Padovanskog* koju su od umjetnika naručili franjevci za svoju crkvu sv. Frane u Zadru. J. C. Loth umjetnik je njemačkog podrijetla koji se došavši u Veneciju tijekom šezdesetih godina 17. stoljeća susreo s naturalizmom svojih suvremenika. Njegova slika *Sv. Jeronima* za zadarsku crkvu sv. Šime svjedočanstvo je *tenebrističkih* strujanja u tadašnjem slikarstvu. (R. TOMIĆ, 2015., 20., 23.)
[70] R. TOMIĆ, 2015., 21.
[71] R. TOMIĆ, 2015., 19.

Upravo se preko slikarstva Antonija Molinarija (1655.-1704.) najbolje može sagledati preobrazba iz *tenebrizma* mletačkog *seicenta* u *chiarizam settecenta*.[72] Naukovanjem u radionici *tenebrista* A. Zanchija (1631.-1722.), Molinari preuzima elemente njegova slikarstva koje kombinira s koloristićkim rješenjima P. Liberija otvarajući tako put mnogim umjetnicima koji su obilježili slikarstvo venecijanskog *settecenta*.[73]

Među najznačajnijim slikarima u tom razdoblju ističu se Giovanni Battista Piazzetta (1682.-1754.), Sebastiano Ricci (1659.-1734.) i G. B. Tiepolo (1696.-1770.).[74] G. B. Piazzetta naukovao je kod A. Molinarija, a u svojim djelima spajao Caravaggiov *chiaroscuro* s venecijanskim kolorizmom te je označen kao nastavljač tenebroznog slikarstva druge polovice *seicenta*.[75]

Kao i za prethodno stoljeće, za slikarstvo venecijanskog *settecenta* karakteristično je reinterpretiranje velikih slikarskih uzora. U tom se smislu naročito počinje obnavljati slikarstvo P. Veronesea.[76] *Neoveroneseovski* elementi najprisutniji su kod S. Riccija koji je na taj način slikarima suvremenicima pružio novi smjer. Veroneseova se umjetnost kod Riccija očituje u radikalno rasvijetljenom koloritu i toplom svjetlu kojima gradi dinamične kompozicije s likovima snažnih gestikulacija, ali u suptilnoj naraciji.[77]

Kao nastavljač Veroneseova slikarstva značajan je i G. B. Tiepolo koji je proizašao iz radionice venecijanskog *chiarista* G. Lazzarinija (1657.-1730.).[78] Tiepolovi su slikarski početci vezani uz slikarstvo G. B. Piazzette, no ubrzo stvara vlastiti prepoznatljivi stil prozračnih iluzionističkih kompozicija ispunjenih gracioznim likovima.[79] Tiepolo, koji je stekao ugled najvažnijeg venecijanskog slikara do 1770-ih godina nije bio tražen samo među talijanskim naručiteljima, već je njegovo dekorativno slikarstvo zadovoljavalo ukus brojnih naručitelja i iz cijele Europe.[80]

---

[72] R. TOMIĆ, 2015., 22.
[73] R. TOMIĆ, 1995., 125.
[74] R. TOMIĆ, 2015. 22., 24., 29.
[75] D. H. SHURTLEFF, 1931., 64.-65. i R. TOMIĆ, 2015., 29.
[76] R. TOMIĆ, 2015., 24.
[77] R. TOMIĆ, 2015., 24.
[78] Slikarstvo G. Lazzarinija isprepliće utjecaje bolonjske slikarske škole (crtež) i venecijansku koloristićku tradiciju. Njegove su kompozicije uredne, harmonične, likovi imaju elegantne forme, odmjerene pokrete i izraze. Lazzarinijeva djela nalaze se i u Zadru, a naručena su za katedralu te sadrže novozavjetne prikaze iz Kristova života. Danas su one smještene u Nadbiskupsku palaču, a G. Sabalich 1897. spominje da su se tada nalazile u kući Creglianovich-Albinoni. (KATALOG, 2006., 291.)
[79] KATALOG, 2005., 14.
[80] R. TOMIĆ, 2002., 27.

U pokušaju definiranja umjetničke formacije G. B. A. Pitterija, R. Tomić zaključuje da Pitteri „spada u generaciju slikara koji su slikali pod utjecajem S. Riccija, G. B. Tiepola i G. B. Piazzette“.[81] Već je zarana prepoznat kao slikar epigon koji koristi brojne posuđenice od slavnih suvremenika, a slikarstvo mu se često karakterizira kao kompilatorsko upravo zbog sklonosti u variranju ustaljenih ikonografskih rješenja kroz čitavo stvaralaštvo.[82]

Zbog toga se i svrstava u kategoriju tzv. „malih majstora“ koji su citirali svoje prethodnike i suvremenike.[83] Međutim, Pitterijev je stilski vokabular prepoznatljiv zbog ponavljanja dviju tipologija likova – mladenačkih i staračkih. Mladenačka lica muških i ženskih likova slikar oblikuje s ovalnom glavom, izbuljenih očiju, zaobljenog čela koje se u tom zaobljenju spaja s korijenom nosa i dalje preko lagano konkavne linije spušta prema vrhu oštro zašiljenog nosa. Usnice takvih Pitterijevih ekstatičnih likova mesnate su i blago otvorene.

Tipologiju mladenačkih fizionomija Pitteri je mogao „prepisati“ od Veronesea (naročito lik anđela na slici *Mističnog vjenčanja sv. Katarine* u venecijanskoj Akademiji odgovara tipologiji Pitterijevih mladolikih lica), no, ova rješenja treba tumačiti kao generacijska u odražavanju zajedničkog „duha vremena“.[84] Pitterijevi starački likovi imaju koštunjava, ispijena lica s naglašenim borama i obješenim vjeđama, dok detalje poput očiju, nosa i usana slikar oblikuje jednako i na mladim i na starim licima. Kao ishodište u oblikovanju staračkih fizionomija spominje se slikarstvo Giuseppea Nogarija u karakterističnom oblikovanju staračkih likova koje je ipak kod Pitterija prisutno u naglašenijoj varijanti.[85]

Na temelju iznesenog, pretpostavlja se da je Pitteri učio u radionici nekog skromnijeg venecijanskog slikara koji ga je mogao podučiti i na njega prenijeti mnoga venecijanska umjetnička iskustva nakon 1700. godine.[86] Tako će se u ovome radu kroz analizu slikareva opusa pokušati prepoznati mnogi utjecaji iz venecijanske slikarske tradicije podložne različitim stilskim strujanjima.

[81] R. TOMIĆ, 2002., 25.-26.
[82] R. TOMIĆ, 2002., 29.
[83] S. CVETNIĆ, 2008., 185.
[84] R. TOMIĆ, 2002., 26.
[85] R. TOMIĆ, 2002., 27.
[86] R. TOMIĆ, 2002., 28.

4. Slikarski opus

4.1. *Djela s prikazima jednoga svetačkog lika*

4.1.1. *Opvs Ioanis Baptistae Avgvsti – Oltarna pala Sv. Barbare*

U svojim putnim bilješkama nastalima između 1852. i 1854. Mijat Sabljar je bilježio inventar dalmatinskih crkava, a ondje je jedan od prvih opisa pale *Sv. Barbare*: „S. Barbara pred kulom, desno od nje štuk…, gori dva angjela. Dobro dielo.“[87] Slika (236 x 120 cm) se tada nalazila na sjevernom zidu sakristije zadarske katedrale, kao i 1912. kada o njoj piše G. Sabalich atribuiravši je Angelu Campagni.[88] Između ostaloga, njegovo se ime i spominje na bubnju do svetičinih nogu, a značenje natpisa u stručnoj literaturi nije detaljnije proučavano:

GIO(VANNI) BATTISTA / RISECARI ET IL / MATTIO
CASSI VIVI (?) FECCERO DI CARITÀ 1730 / ANGELO
CAMPAGNA PIC. 1730.[89]

Zbog složenosti mletačkog dijalekta, nije sasvim jasno o čemu govori, no primjetan je spomen imenâ Giovannija Battiste, nekog Mateja (Mattio),[90] vjerojatno naručitelja pale, za kojeg se navodi da je još živ, te A. Campagne. Godina 1730. u tom natpisu potvrđuje vrijeme nastanka pale.

U popisu bibliografije u monografiji o G. B. A. Pitteriju, R. Tomić navodi i Carla Cecchellija koji je 1932.[91] pisao o autorstvu A. Campagne na zadarskoj pali, dok je to autorstvo I. Petricioli 1980. stavio pod upitnik.[92] Iste je godine izašla publikacija I. Petriciolija o umjetninama u franjevačkom samostanu sv. Frane u Zadru, u kojoj autor navodi G. B. A. Pitterija kao slikara pale *Sv. Barbare*.[93] Prvi detaljniji opis pale dao je R. Tomić 2006. pišući o slikarstvu na području Zadarske nadbiskupije.[94]

---

[87] M. JURANOVIĆ-TONEJC, 2010., 58.
[88] KATALOG 2006., 304 (R. Tomić, kat. jed. 125).
[89] KATALOG 2006., 304 (R. Tomić, kat. jed. 125)
[90] *Mattio* ili *Matio* talijanska je inačica imena Matej. (G. BOERIO, 1867., 405.)
[91] R. TOMIĆ, 2002., 44.
[92] I. PETRICIOLI, 1980a., 125.
[93] I. PETRICIOLI, 1980b., 125.
[94] R. TOMIĆ, 2006., 304.-306.

Monumentalni lik sv. Barbare (Sl. **1**) odjeven je u brokatnu haljinu prema modi 18. stoljeća. Lijevom rukom oslonjenom na bok pridržava baršunasti plašt, a desnu je gestikulirajući ispružila. Svetica stoji na brdašcu zakoračivši lijevom nogom na uzvisinu. Do svetičinih nogu su top i mužar. Svoj pogled sv. Barbara upire prema dvojici anđela koji lebde na oblaku od kojih jedan u ruci drži palminu grančicu i vijenac kao znakove svetičina mučeništva. U pozadini se uzdiže kula sa zastavom, a u daljini je naznačeno brdo s arhitekturom.

Lik sv. Barbare postavljen je u pogledu odozdo prema gore. No, ovdje su već primjetne slikareve poteškoće u realizaciji perspektive jer kula iza svetice umjesto da se smanjuje u dubinu prostora, svojim dimenzijama odgovara liku sv. Barbare čiji se stražnji dio tijela doima kao da stvara sjenu na njenoj fasadi. Takav postav kule i njezina dimenzija pritom ne korespondiraju s drastično niskim horizontom pri lijevom dnu pale te se doima kao da se radi o kazališnoj kulisi na kojoj čvrsto stoji korpulentan lik svetice.

Međutim, Pitteri slikarsku vještinu iskazuje raskošnim kromatizom u slikanju svetičine gusto nabrane draperije. Lazurnim potezima nanosi zelenu i žutu boju koje grade svetičinu haljinu, te crvenu za teški plašt. Taj je plašt obrubljen bijelim krznom koje djeluje taktilno, a takav dojam draperiji daje i iskrenje svjetla na svetičinom torzu te na lijevoj nadlaktici. Važno je primijetiti i slikarski potez na svetičinom velu kojemu je pažljivim nanosom bijele boje dana prozirnost.

U analizi fizionomije sv. Barbare osim što pokazuje sličnosti s nekim Veroneseovim likovima, a tu bih prvenstveno istaknula već spomenuti lik anđela s pale *Mističnog vjenčanja sv. Katarine* (1575.), ona je prema R. Tomiću,[95] vrlo slična i liku žene koja nosi grb na slici *Kuge 1639. godine* iz venecijanske crkve Santuario della Madonna del Pilastrello (Lendinara/Rovigo) slikara Angela Trevisanija (1667.-1746.).[96] Pitterijeva sv. Barbara,

[95] R. TOMIĆ, 2006., 26.

[96] A. Trevisani je među povjesničarima umjetnosti ocijenjen kao slikar između Giovannija Battiste Pittonija i G. B. Piazzette. Njegovo je rano slikarstvo obilježeno *tenebrizmom* mletačkog *seicenta*. U Trevisanijevim je radovima tako primijećen „utišani“ *tenebrizam* A. Molinarija, kao i naturalistički akcenti kasnoga A. Zanchija. S druge strane, Trevisani stvara i pod utjecajem rasvijetljenog kolorita G. B. Pittonija te S. Riccija. Slikarski rukopis A. Trevisanija prepoznaje se po likovima s karakterističnim velikim tamnim zjenicama i svjetlom obrubljenim kapcima. Napose mu se prepoznaju ženski likovi za koje koristi jednu tipologiju s naglašeno tankim vratom i oštro slikanim crtama lica, a dosljedan je i oblikovanju tankih ruku s elegantnim prstima i odmjerenim gestama. Koliko je bio cijenjen među venecijanskim naručiteljima dokazuju i brojne narudžbe njegovih djela: ciklus apostola u crkvi Ospedaletto, ciklus apostola u svetištu crkve San Stae, oltarna pala *Sv. Roka i sv. Sebastijana* u crkvi San Vidal, *Krist istjeruje trgovce iz Hrama* u crkvi Santi Cosma e Damiano na Giudecci.

Veroneseov anđeo i Trevisanijeva žena s grbom (Sl. **2**) imaju okruglo lice, blage rumene obraze, malena usta i dug, elegantan nos. Naravno, ove se usporedbe ne odnose na direktno ugledanje na uzore već su one rezultat Pitterijevog slikarskog odgoja na velikoj tradiciji u umjetničkoj radionici. Barbarina uzdignuta glava gledana odozdo, karakterističan izraz lica i voluminozno uspravljeno tijelo zaogrnuto teškom draperijom Pitteriju će postati shema za prikaze ženskih likova, a napose Bogorodice.

4.1.2. *Vratnice orgulja s prikazima sv. Jeronima i sv. Ivana Krstitelja*

Za zadarsku je crkvu sv. Šime Pitteri naslikao dvije slike dimenzija 205 x 113 cm, za koje R. Tomić pretpostavlja da su bile u funkciji vratnica orgulja.[97] Na jednoj je slici prikaz sv. Jeronima, a na drugoj sv. Ivana Krstitelja. (Sl. **3**) Prvi je smješten u mračan stjenoviti krajolik. Pred njim je otvorena knjiga, a u pozadini je naslagano još nekoliko te kardinalski šešir ovješen o stijenu. U pozadini je i svečev lav. Ispijeni lik sv. Jeronima ima naglašene kosti lica i ekstatičan pogled prema nebu. Atletski lik sv. Ivana Krstitelja stoji u naglašenom kontrapostu u pejzažu naznačenom špiljom na lijevoj strani te brežuljcima s potokom na desnoj. Pored nogu mu je i janje. Zaogrnut je krznom, u lijevoj ruci drži štap, a desnu je ispružio kažiprstom pokazujući prema promatraču.

Kao i na pali *Sv. Barbare* i u ova dva primjera likovi neuvjerljivo egzistiraju u pejzažu nalik kazališnoj kulisi. I dok se figura sv. Jeronima gotovo stapa sa tamnim stijenama u pozadini, osvijetljeni lik sv. Ivana Krstitelja čvrsto stoji na zemljanom tlu. Iza njega je i brežuljkasti krajolik u niskom horizontu kakav će postati konstanta u Pitterijevim djelima.

Pitterijeve nespretnosti u slikanju pojedinih anatomskih dijelova primjećuju se kod sv. Ivana Krstitelja i njegove prekratke desne ruke, ali ono što valja istaknuti jest tipologija lica. Oba sveca imaju koštunjavo lice, upale obraze, tanki zašiljeni nos i male usnice. U prepoznavanju različitih izvora iz kojih se napajalo Pitterijevo slikarstvo, R. Tomić je ustvrdio

---

Također, oslikao je i salon na prvome katu venecijanske Ca'Pesaro s mitološkom temom *Aurore*, a pripisana mu je i oltarna pala *Navještenje sa sv. Antunom Padovanskim i sv. Jeronimom* iz crkve sv. Antuna u Portu na Silbi. (V. BRALIĆ, 2006., 107.-119.)

[97] R. TOMIĆ, 2002., 49.-50.

da u slikarevom koloritu ima tragova *tenebrizma* Pietra Ricchija (1606.-1675.).[98] Upravo su snažni efekti *chiaroscura* odlika obiju slika.

4.1.3. *Slika s prikazom sv. Marka Evanđelista*

Slika s prikazom sv. Marka (150 x 80 cm) čuva se u zadarskoj Stalnoj izložbi crkvene umjetnosti i nije poznato za koji crkveni interijer je nastala. Može se jedino pretpostaviti da je bila naručena za neku zadarsku crkvu u zaleđu. Njezinu ilustraciju donosi tek R. Tomić, a stariji je pisci do tad nisu spominjali.[99]

Kontemplativna figura sv. Marka (Sl. **4**) sjedi u zamračenu interijeru osvijetljenom skromnom zidnom svjetiljkom oslonivši se lijevom rukom na otvorenu knjigu, a desnom je pridržava. Evanđelist je pogled zamišljeno usmjerio prema podu gdje se nazire njegov uspavani lav.

Određenu dubinu prostora, iako i ovdje pomalo neuvjerljivu kao i kod ostala tri primjera, Pitteri je postigao kontrastima svjetla i sjene u području plitke niše iza sveca. Svjetlo koje dopire odozgo igra glavnu ulogu jer je simbolički kao izvor svečeva nadahnuća usredotočeno na područje njegove proćelave glave i desne ruke kojom zapisuje u knjigu. Akcenti tog svjetla prisutni su i na teškoj draperiji koja se lomi u krupnim naborima.

4.1.4. *Slika s prikazom sv. Franje Asiškoga*

U katalog Pitterijevih djela Tomić je uvrstio i sliku *Sv. Franje Asiškoga* iz blagovaonice zadarskog samostana sv. Frane. Slika ima dimenzije 70 x 53 cm, a ranije je nisu spominjali čak ni stariji autori poput C. F. Bianchija, D. Fabijanicha, G. Sabalicha te ostalih istraživača koji su pisali o zadarskim umjetninama, niti je ta slika publicirana do objavljivanja monografije posvećene G. B. A. Pitteriju.[100]

---

[98] P. Ricchi bio je učenik manirista Domenica Crestija u Firenci, te G. Renija u Bologni. Tijekom boravka u Veneciji proučavao je Veronesea, ali i Tintoretta te je inspirirajući se njihovim radovima stvarao vlastite s karakterističnim *chiaroscuro* efektima i naglašenim *tenebrizmom* koji se postepeno izgubio u posljednjim godinama Ricchijevog stvaralaštva kada rasvjetljuje kolorit. (RJEČNIK, 1818., 178. i R. TOMIĆ, 2006., 304.)
[99] R. TOMIĆ, 2002., 46.-47.
[100] R. TOMIĆ, 2002., 60.-61.

Dopojasno prikazani lik sv. Franje Asiškoga (Sl. **5**) izranja iz tamne pozadine s ponizno pognutim pogledom prema raspelu i rukama sklopljenim u molitvu. Svetačka se fizionomija uklapa u one kakve je slikao Pitteri pri čemu pozornost valja posvetiti karakterističnom oblikovanju jagodičnih kostiju u obliku slova „V“ koje je primjetno i na licu sv. Jeronima te sv. Ivana Krstitelja.

4.1.5. *Slika s prikazom sv. Serafina od Montegranara*

Za sliku *Sv. Serafina od Montegranara* (Sl. **6**) iz crkve sv. Frane na splitskoj Rivi I. Prijatelj Pavičić ustvrdila je kako je riječ o „osrednjem kasnobaroknom slikarstvu kojega karakterizira kruta modelacija fizionomija“.[101] Proćelavi svetac duge sijede brade prikazan je do pojasa u profilu držeći u lijevoj ruci raspelo, a u desnoj krunicu. Do njega je stol na kojemu je otvorena knjiga i lubanja. Iako bi se na prvi pogled sveca moglo zamijeniti sa sv. Franjom Asiškim upravo zbog atributa koji se uz njega redovito pojavljuju, fizionomijski ovaj ne odgovara sv. Franji. Riječ je ipak o sv. Serafinu od Montegranara, franjevcu kapucinu, misionaru čija je životna misija bila obraćenje nevjernika.[102]

Najraniji prikaz sv. Serafina naslikao je između 1604. i 1610. Pietro Gaia, slikar venecijanskog porijekla, te je postao modelom po kojemu su slikani svi kasniji prikazi s više ili manje odstupanja. Smatra se da ga je slikar naslikao vjerno s obzirom da je nastao netom nakon svečeve smrti. Gaia sv. Serafina prikazuje frontalno s raspelom u desnoj ruci, dok lijevom pokazuje na nj.

Pretpostavljeni Pitterijev prikaz sv. Serafina nastao je ipak prema predlošku nekog autora koji se zasigurno inspirirao drugim Gaianim portretom sv. Serafina prikazanog u punoj figuri s velikim raspelom u rukama te stolom na kojemu je lubanja.[103]

Kod splitskog sv. Serafina zaista se mogu naći sličnosti s Pitterijevim slikarstvom, posebice ako se usporedi s prikazom sv. Franje Asiškoga iz blagovaonice istoimenog zadarskog samostana. To su u prvome redu srodne kontemplativne fizionomije čija su lica oblikovana gotovo na identičan način. Već je istaknuto kako Pitteri staračkim likovima slika

[101] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 2004., 88.
[102] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 2004, 85.
[103] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 2004., 85.-86.

ispijena lica s orlovskim nosom, upalim obrazima i naglašenim jagodičnim kostima. Ovdje to ipak nije slučaj jer ni sv. Serafin ni sv. Franjo nisu starci već sredovječni muškarci koji međutim, imaju slično naslikane jagodične kosti, te prste na rukama. Pitterijeve ruke lako je prepoznati jer ih oblikuje na način da dlanove zadeblja dok prste prema vrhovima istanjuje.

4.1.6. *Slika s prikazom sv. Josipa Kopertinskog*

K. Prijatelj je u samostanskom arhivu sv. Frane na Obali u Splitu pronašao podatak u kojemu je zabilježeno da je G. B. A. Pitteriju 1754. isplaćeno 576 lira za sliku *Sv. Josipa Kopertinskog*.[104]

Pitteri na slici (198 x 130 cm) ilustrira sv. Josipa Kopertinskog (Sl. **7)** u činu lebdenja nad mnoštvom okupljenim na Euharistiji. Crkveni interijer naznačen je oltarom na lijevoj strani slike gdje je kip *Bogorodice Bezgrešnog Začeća* prema kojemu svetac lebdi.

Dubinu prostora Pitteri je ovdje postigao dijagonalnim nizanjem u planove nekolicine likova. Jedna dijagonala vodi preko muškog lika pri desnom dnu slike do onesviještene žene, nastavlja se preko ushićene vjernice u središtu slike te završava u muškom liku koji stoji uza zid crkve. Druga dijagonala polazi od muškog lika pri lijevom dnu slike, nastavlja se preko spomenute žene i nogu lebdećeg sveca, a završava u liku koji se nazire iza stopala sv. Josipa Kopertinskog. Slikar je presijecanjem dviju dijagonala djelomično uspio postići uvjerljivost i dubinu prostora. Voluminozni su likovi u tom interijeru nagurani, prostor djeluje klaustrofobično, dok je pozadinska arhitektura neuvjerljivo skraćena.

Središnji lik lebdećeg sveca raširenih ruku postavljen je dijagonalno, a zbog arhitekture koja djeluje približeno, unatoč tome što slikar uspijeva pomoću boje i svjetla naznačiti volumen njegova tijela, on kao da je srastao sa zidovima crkve. Fizionomijski se sv. Josip Kopertinski može poistovjetiti sa sv. Serafinom od Montegranara te sv. Franjom Asiškim iz zadarskog samostana sv. Frane. Sva tri lika imaju slično oblikovane jagodične kosti s karakterističnom „V“ linijom te naglašene oči.

[104]„Un quadro ossia l'immagine del Beato Giuseppe da Copertino fatta dal sig. Giambattista Pitteri per fattura, telaio, cornice e felloni“. L. 576. (K. PRIJATELJ, 1947., 70.)

Na slici *Sv. Josipa Kopertinskog* dominira paleta zagasitih tonova smeđe, žute i crne boje uz suptilne akcente plave, ružičaste i crvene nijanse na draperijama. Nadnaravno svjetlo koje preko zrakâ izlazi iz svečeve aureole raspršuje se čitavim interijerom i stvara dojam mističnosti.

Iako je na potonjoj slici riječ o višefiguralnoj kompoziciji, težište je ipak stavljeno na prikaz jednog, dominantnog svetačkog lika. S obzirom da su od opisanih slika jedino precizno datirane pala *Sv. Barbare* i slika *Sv. Josipa Kopertinskog*, moguće je na njima usporediti Pitterijevu stilsku kvalitetu. U oba primjera primjetna je slikareva nesigurnost u rješavanju perspektive. S druge strane, lik sv. Barbare i sv. Josipa Kopertinskog imaju izražajna lica blago zanesenog pogleda. Kod obje slike boja i svjetlo glavni su likovni elementi pomoću kojih slikar gradi prostor i likove. Na pali *Sv. Barbare* kolorit je raskošan i pokazuje Pitterijevo baštinjenje venecijanske koloristične tradicije koju je netom donio u Dalmaciju. R. Tomić je kao jednu od mijena Pitterijevog stila tijekom njegova boravka u Dalmaciji naveo „reduciranje kolorita“, posebice kod kasnijih djela.[105] Takav je kolorit prisutan i na slici *Sv. Josipa Kopertinskog*.

4.2. *Prikazi dvaju i više svetaca*

4.2.1. *Oltarna pala Sv. Jeronima i sv. Didaka*

Sliku (390 x 160 cm) je 1742. za zadarsku crkvu sv. Frane naručio mletački generalni providur u Dalmaciji Gerolamo Querini.[106] Pitteri se ovdje potpisao i to punim imenom i prezimenom, a natpis smješten na knjizi sv. Jeronima glasi:

COMISSIONE
ILLMO ET ECCELLMO
IERONIMI
QVERINI
PROV. RIS GEN. LIS
DALMATIAE ET ALBANIE
IOHANNES BAPTISTA

[105] R. TOMIĆ, 2002., 27.
[106] R. TOMIĆ, 2006., 306.

AUGUSTI PITTERI
PINXIT
1742.[107]

Pala prikazuje četiri lika. (Sl. **8**) Na tlu je klečeći lik sv. Jeronima uz svog lava, iznad njega lebdi anđeo podržavajući oblak na kojemu sjedi sv. Didak u ekstazi, a na vrhu drugi anđeo pridržava svečevo tijelo noseći križ u desnoj ruci. Na lučnome završetku pale iz neba izviruju dvije anđeoske glavice. Sasvim je jasna ikonografija ove narudžbe sa sv. Jeronimom, osobnim patronom providura Querinija te sv. Didakom, franjevačkim svecem rođenim u Andaluziji koji je neko vrijeme živio pustinjačkim životom, a nakon stupanja u red franjevaca vodio brigu o bolesnicima u Aracoeli.[108] Ne treba isključiti mogućnost da je i ova narudžba bila potaknuta mogućom bolešću providura Querinija koji se zagovarao upravo sv. Didaku.

Likovi su raspoređeni tako da se u vertikalnom usponu dvostruko izmjenjuju po jedan svetac i anđeo. Njihova tijela u tom usponu pritom tvore „S“ liniju, a mnoštvo dijagonala doprinosi dojmu dinamičnosti i razigranosti barokne kompozicije. Pomoću tih dijagonala slikar postiže i određenu dubinu prostora nižući likove u planove. U prednjem planu slike prekrižene ruke sv. Jeronima usmjeravaju prema drugome planu gdje klečeći anđeo svojom ispruženom desnom nogom uvodi u treći plan prema sv. Didaku. Njegova lijeva ruka u dijagonali vodi prema najdubljem, četvrtom planu gdje stoji drugi anđeo i pridržava tijelo sv. Didaka.

Pozornost treba obratiti i na položaj tijela sv. Didaka koji uvelike podsjeća na sv. Franju J. Palme Mlađeg u zadarskoj katedrali. (Sl. **9**) Dvojica svetaca na gotovo identičan način ekstatično šire ruke. Posve je vjerojatno da se Pitteri mogao inspirirati Palminim rješenjem, no pojedina ikonografska rješenja u prikazivanju svetaca prije svega su bila diktirana odlukama Tridentskoga sabora.

Tijela likova postavljena u ovome bezvremenskom prostoru doimlju se kao da lebde, a posebno su zanimljivi anđeli koji unatoč karnalnosti svojih mladenačkih fizionomija, uspijevaju zadržati lakoću.

[107] R. TOMIĆ, 2002., 58.
[108] RJEČNIK, 1985., 202.

Već je na prethodno opisanoj slici s prikazom sv. Ivana Krstitelja primjetna Pitterijeva nesigurnost u slikanju anatomije. Ovdje je to slučaj s lijevom rukom anđela koji u neprirodnom položaju pridržava rame sv. Didaka. Osim toga, neobične su i proporcije desne ruke drugog anđela sa zadebljanom šakom i premalim prstima.

Iznoseći Pitterijeve nesigurnosti u slikanju pojedinih detalja pozornost treba obratiti i na oblake, posebice onaj na kojemu sjedi sv. Didak, a donji ga anđeo desnom rukom pridržava. Taj je oblak vrlo plastičan i nedostaje mu prozračnosti.

Kao i na pali *Sv. Barbare* i ovdje je prisutan Pitterijev bogati kolorit s prevladavajućim svijetlim tonovima zemljanih boja uz akcente plavih i crvenih nijansi. Izvor svjetla koje u dijagonali dopire iz gornjeg lijevog dijela pale prekriva polukružno formirani tamnosmeđi oblak, pri čemu glavna zraka svjetlosti osvjetljava lice sv. Didaka i plamen na njegovim prsima. Ono je ujedno raspršeno po čitavom prostoru, a iskrenjem na draperijama u kombinaciji sa sjenama oblikuje im guste nabore koji se oštro lome.

U analizi fizionomija dvojice svetaca primjećuje se Pitterijeva sklonost prema varijacijama vlastitih rješenja. Koštunjava, oštrobridna lica sv. Jeronima i sv. Didaka srodna su onima sv. Ivana Krstitelja i sv. Jeronima s vratnica orgulja iz crkve sv. Šime.

4.2.2. *Oltarna pala Sv. Antuna Padovanskog, sv. Franje Asiškog i sv. Franje Paulskog*

Palu s prikazom *Sv. Ante Padovanskog, sv. Franje Asiškog i sv. Franje Paulskog* (236 x 154 cm) na oltaru *Navještenja* u trogirskoj katedrali sv. Lovre K. Prijatelj je 1993. atribuirao G. B. A. Pitteriju.[109] Pišući o toj pali, autor je iznio podatke o naručitelju slike Ivanu Garanjinu koji je ispred toga oltara dao 1756. podići grobnicu za sebe i svoju suprugu. O slici su još pisali i Cvito Fisković opisujući trogirsku katedralu i njezin inventar,[110] te R. Tomić pišući o trogirskoj slikarskoj baštini.[111] Pala je od 1992. do 1993. restaurirana u restauratorskoj radionici Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu.[112]

[109] Oltar *Navještenja* poznat je u literaturi kao *Garanjinov oltar* jer se o njemu brinula ugledna trogirska plemićka obitelj Garagnin (Garanjin). (K. PRIJATELJ, 1993., 63.)
[110] C. FISKOVIĆ, 1940, 17.-18.
[111] R. TOMIĆ, 1997., 41.-43.
[112] K. PRIJATELJ, 1993., 63.

Na pali tipa *portatile* naslikana su tri sveca (Sl. **10**) unutar arhitekture naznačene ogradom s kruškolikom balustradom, zvonolikim postamentom na kojemu sjedi dvoje anđela slikana u *grisailleu* podržavajući ploču iznad koje je niša s otvorom za sliku *Bogorodice s Djetetom*,[113] te dvama pilastrima koji flankiraju tu nišu. S lijeve i desne strane pilastara nazire se krajolik s brdom i redom čempresa. Okvir za zavjetnu sliku ukrašen je vijencem od ružičastih cvjetova.

Na lijevoj je strani slike klečeći lik sv. Franje Asiškoga koji promatra raspelo u svojim rukama. Odjeven je u smeđi habit, ruke i noge mu imaju stigme, a do njega su položeni otvorena knjiga i lubanja. Iza njega je lik mladoga sv. Antuna Padovanskoga pogleda usmjerena prema gore s ljiljanom u desnoj ruci, a lijevu je ispružio. Na desnoj strani pale stoji osamljeni lik sv. Franje Paulskog odjeven u tamni habit s kukuljicom na glavi i pustinjskim štapom prislonjenim uz lijevu ruku. Iznad njega je svijetli oblačić na kojemu je ispisano *CHARITAS*.

Tragajući za uzorima od kojih je Pitteri crpio inspiraciju, R. Tomić je na trogirskoj pali prepoznao sličnosti sa slikarstvom Giambattiste Crosata (1697.-1758.).[114] Pitterijevu je palu autor usporedio s Crosatovom slikom *Gospe od Ružarija sa sv. Antunom Padovanskim i nepoznatim svecem* (Pinacoteca Vaticana, Rim) s početka 18. stoljeća i to prvenstveno ambijentalizaciju prostora na objema slikama.[115] (Sl. **11**)

Koristeći geometrijsku perspektivu Pitteri vješto naznačuje dubinu prostora i koristeći se mrežastim rasterom podnice smješta postament i nišu, iako pomalo plitko, u stražnji plan slike. Od Crosata je Pitteri vjerojatno preuzeo motiv anđeoske glavice na postamentu, a naznaka pejzaža u pozadini djeluje kao da je riječ o velikome platnu razapetome iza arhitekture. U tom interijeru sveci su gotovo izjednačeni s visinom pozadinske arhitekture. Tijela trojice svetaca čvrsto stoje u prostoru, a dijagonale koje čine štap u naručju sv. Franje

[113] R. Tomić je pišući o trogirskoj pali spomenuo sliku *Bogorodica s Djetetom* koju je Grgo Gamulin atribuirao renesansnom slikaru Quiriziju da Murano, a koja je stajala u otvoru Pitterijeve pale. (R. TOMIĆ, 1997., 43.)
[114] G. B. Crosato venecijanski je slikar koji je svoj stil formirao u skladu s prevladavajućim umjetničkim strujanjima u slikarstvu mletačkog *settecenta*. S jedne strane, ono je napajano na izvorima klasicizma preko *chiarista* Antonija Belluccija, N. Bambinija i A. Trevisanija, dok s druge strane uzore nalazi i u predstavnicima *neotenebrizma* poput Federika Benkovića i G. B. Piazzette. Njegovi najpoznatiji radovi su oslici u kraljevskoj palači u Torinu te u prostorima venecijanske Ca'Pesaro s prikazima mitoloških i alegorijskih tema, a inspirirani su iluzionističkim slikarstvom i svijetlim koloritom G. B. Tiepola. Likovi su mu ljupki i imaju elegantne i odmjerene geste, a kompozicije maštovite. (D. TON, 2016., 3.-32.)
[115] R. TOMIĆ, 2002., 26.

Paulskog, raspelo u rukama sv. Franje Asiškoga te ljiljan u ruci sv. Ante Padovanskoga simbolično su usmjerene prema otvorenoj knjizi i lubanji na podu.

Svjetlo koje je ravnomjerno raspršeno čitavim interijerom dopire s prednjeg lijevog ugla slike pri čemu tijelo sv. Franje Paulskoga baca sjenu na pod. Kombinirajući svjetlo i kolorit sastavljen od zemljanih tonova, Pitteri gradi prostor i likove kao i njihove suptilno nabrane draperije. Najveća količina svjetla koncentrirana je na licima svetaca kako bi se istaknuo njihov zanos i ekstatičnost, ali i na području niše koju uokviruje vijenac od ružičastih ruža. Svjetlo na tim ružama kao i okviru igra simboličnu ulogu jer je upravo taj prostor na slici sveto mjesto gdje se nalazila zavjetna slika.

Važno je upozoriti i na svetačke fizionomije koje imaju analogija s ostalim Pitterijevim radovima. Prvenstveno valja usporediti lik sv. Franje Paulskoga sa sv. Barbarom iz Zadra. Dvoje svetaca na identičan način upiru pogled prema gore te imaju naglašeno, pomalo izbuljeno lijevo oko. Fizionomijski je on blizak i sv. Didaku na pali u zadarskoj crkvi sv. Frane, s istaknutim jagodičnim kostima lijevoga obraza.

4.2.3. *Oltarna pala* s *prikazom Djeteta Krista, sv. Jelene Križarice, Konstantina, sv. Tome Akvinskog i sv. Janje*

Pala (306 x 149 cm) se nalazi u franjevačkom samostanu sv. Ante na Dridu (Čiovo). U bibliografiji Pitterijeve monografije, R. Tomić navodi radove starijih autora, poput G. Gamulina, Eduarda Safarika i K. Prijatelja, koji su palu atribuirali Francescu Ruschiju (oko 1610.-1661.).[116] Riječ je o rimskom baroknom slikaru odraslom na tradiciji Francesca Albanija, Pietra da Cortone i Caravaggia, a nakon što je jedno vrijeme boravio u Veneciji, počeo je slikati na tragu P. Veronesea.[117]

Na pali je prikazano četvero svetaca (Sl. **12**) uokolo postamenta na kojemu stoji Isus kao dječak. Iza njega su kanelirani stup i jonski pilastar te krošnja iza koje se naziru bijeli oblaci. S Isusove lijeve strane je sv. Janja s ljiljanom i janjetom, a s desne sv. Toma Akvinski u dominikanskom habitu s križem oslonjenim na lijevo rame, a u desnoj mu je ruci pero. U

[116] R. TOMIĆ, 2002., 105.
[117] G. FIOCCO, 1933.-1934., 164.

donjem dijelu na lijevoj strani kleči car Konstantin, starac duge sijede brade, a do njega je bogato ukrašena crvena kruna te žezlo. Na desnoj je strani slike sv. Jelena Križarica koja rukama podržava gredu križa.

Formirajući kružnu kompoziciju svetački su likovi postavljeni u planove uz pomoć dijagonala koje tvori greda u rukama sv. Jelene Križarice te križ oslonjen na ramena cara Konstantina i sv. Tome Akvinskoga. Likovi su još uvijek plitko postavljeni u prostor, a za razliku od prethodno opisane slike, ovdje naznaka pejzaža djeluje stvarno.

Svjetlo koje je raspršeno prostorom dopire iz središnjeg gornjeg dijela pale i osvjetljava draperije. Gusti i teški nabori podsjećaju na raskošne tkanine sv. Barbare. Ova se usporedba posebno odnosi na zlatno-žućkastu haljinu sv. Jelene Križarice te odbačenu tkaninu pokraj cara Konstantina.

Svojedobno je R. Tomić čiovsku palu s oprezom atribuirao G. B. A. Pitteriju jer „lik sv. Tome Akvinskoga s pogledom uprtim u gledatelja nije lako uklopiti u Pitterijevu galeriju likova.“[118] Zaista, teško je naći analogije između dominikanskog sveca s ostalim Pitterijevim radovima. Fizionomijski on uopće ne odgovara tipologijama kakve je slikar običavao oblikovati svojim svecima.

Međutim, *pitterijevski* elementi poput fizionomije sv. Janje te stilska srodnost s palom *Sv. Barbare* u oblikovanju draperija i bogati kolorizam govore u prilog Pitteriju. Ipak, netipične fizionomije ostalih likova ne mogu se povezati s našim slikarom. Stoga je moguće da je slikar radio kao restaurator čiovske pale što ne bi bio izolirani slučaj jer je u dokumentima iz 1742. i 1748. zabilježen kao restaurator slika za zadarske bratovštine.

4.2.4. *Oltarna pala Sv. Nikole, sv. Jeronima, sv. Marka i sv. Luke*

Nekada je na drvenome oltaru u crkvi sv. Anselma u Ninu stajala Pitterijeva pala *Sv. Nikole, sv. Jeronima, sv. Marka i sv. Luke*,[119] a danas je postavljena uz sjeverni zid crkve. Sliku je opisao M. Sabljar bilježeći crkveni inventar, a o njoj je zapisao slijedeće:

[118] R. TOMIĆ, 2002., 31.
[119] C. F. Bianchi spominje u *Zara cristiana II.* drveni oltar sv. Nikole, sv. Josipa i sv. Jeronima. (C. F. BIANCHI, 1879., 247.)

„S. Nikola stoji i drži se u biskupsku palicu (lieva ruka nije naravska)
dolje s. Jerolim s knjigom i perom klečeći, desno stoji s. Josip s perom,
u sriedi pastir i 2. vola. Lica su dobra.“[120]

Nije razjašnjeno na što je M. Sabljar mislio kada je zapisao da lijeva ruka sv. Nikole nije *naravska*, a moguća je pretpostavka da je pala možda bila oštećena na mjestu svečeve lijeve ruke te zbog toga ona nije bila jasno vidljiva.

Prostor slike ispunjavaju stojeći lik sv. Nikole s biskupskim simbolima, zlatnim plaštem, mitrom i štapom. (Sl. **13**) Biskup desnom rukom blagoslivlja, a u lijevoj drži štap. Na lijevoj strani slike kleči lik sv. Marka, a na desnoj sv. Jeronima. Pokraj sv. Nikole, u pozadini kleči lik mladića, u kojemu je R. Tomić prepoznao evanđelista Luku u pratnji svog simbola, vola.

Pitteri likove sv. Jeronima i sv. Marka postavlja u prvi plan slike, sv. Nikola je u drugom, a sv. Luka u trećem. Sveci se nalaze u eksterijeru naznačenom drvećem i oblacima, a čitav prostor osvjetljava toplo predvečernje svjetlo koje ujedno naglašava i guste nabore na zlatnome plaštu sv. Nikole. Mistično svjetlo istovremeno stvara dojam smirenosti i kontemplativnosti.

4.2.5. *Oltarna pala Sv. Anselma, sv. Ambroza, sv. Marcele, Grgura Pape i sv. Barbare*

C. F. Bianchi bilježi da je glavni oltar u crkvi sv. Anselma u Ninu dao podići nadbiskup V. Zmajević 1735. godine.[121] Te je godine mogao kod Pitterija naručiti i palu (290 x 173 cm) koja će ga ukrašavati, a s prikazom sv. Anselma, sv. Ambroza, sv. Marcele, Grgura Pape i sv. Barbare, ninskih svetaca zaštitnika. (Sl. **14**)

Središtem dominira lik sv. Anselma koji u lijevoj ruci drži biskupski štap, a desnom blagoslivlja. Zdesna mu je lik mladog sv. Ambroza s kadionicom u rukama, a slijeva poklekla sv. Marcela. Uz nju je natpis:

[120] M. JURANOVIĆ-TONEJC, 2010., 40.
[121] „É tutto di marmo, ed é intitolato a s. Anselmo, il cui dipinto non é dei migliori“ (C. F. BIANCHI, 1879., 246.-247.)

BEATUS VENTER
QVI TE PORTAVIT
ET VBERA
QVALE SVXISTI.

Pri dnu slike, na lijevoj strani na oblaku sjedi sv. Grgur Papa pogleda usmjerenog prema sv. Anselmu, kao i sv. Barbara na desnoj strani. Uz papin lik je i drugi natpis koji glasi:

VENITE FILII
AUDITE ME
TIMORE DOM.
DOCEBO VOS.[122]

Postavljeni u piramidalnu kompoziciju, likovi su zbijeni jedan do drugoga, a prostor pale zbog toga djeluje pretijesno. No, iako ovako nagurani, likovi su skladno ukomponirani u nebeski prostor naznačen gustim i mekanim oblacima. Prigušeno svjetlo nenametljivo osvjetljava svetačka lica i draperije, a u gradnji likova osim svjetla dominantnu ulogu ima i boja koja je na ovome primjeru sastavljena od zagasitih zemljanih tonova uz prisutnost crvenih i plavih nijansi.

U analizi impostacija i fizionomija likova prepoznajemo Pitterijev rukopis i to prvenstveno kod lika sv. Barbare koja uzdiže glavu poput istoimene svetice sa zadarske pale. Ona joj je također i fizionomijski slična s naglašenim okom, rumenim obrazom i malim mesnatim usnicama.

4.3. *Slike s temom Stigmatizacije sv. Franje Asiškoga*

Poznate su tri Pitterijeve slike s temom *Stigmatizacije sv. Franje Asiškoga* od kojih je jedna i precizno datirana. Radi se o pali iz crkve Gospe Visovačke na otoku Visovcu na kojoj je zapisana godina 1746.[123] Druga slika nalazi se u katedrali Rođenja Blažene Djevice Marije

[122] Oba natpisa prenio je R. Tomić u monografiji posvećenoj G. B. A. Pitteriju. (R. TOMIĆ, 2002., 71.)
[123] R. TOMIĆ, 2002., 98.

u Skradinu, a treća u samostanu sv. Antuna Padovanskoga na Humcu (Ljubuški) u Bosni i Hercegovini.

Na visovačkoj je pali sv. Franjo Asiški prikazan u stjenovitom pejzažu ekstatično šireći ruke prema otvorenome nebu s anđelima. (Sl. **15**) Pri dnu pale su Franjini atributi, otvorena knjiga oslonjena na lubanju. Tu je i klečeći lik Franjinog pratitelja, brata Leona koji gleda u otvorenu knjigu. Uz rubove pale su medaljoni s poprsjima svetačkih likova, a svi su identificirani prema natpisima: Ivan Krstitelj, sv. Toma Akvinski, sv. Didak, sv. Jakov Markijski, sv. Bernardin, sv. Ante Padovanski, sv. Bonaventura, sv. Paškal, sv. Franjo, sv. Ivan Kapistran, sv. Petar Alkantarski, sv. Ljudevit, sv. Klara, sv. Katarina, sv. Ruža Limska i sv. Margarita.[124]

Svjetlo je na slici najvažniji likovni element kojeg valja detaljnije analizirati. Naime, tumačenje narativnog aspekta svjetla može biti dvojako. Ono putem vertikalnog snopa zrake koji dopire iz otvorenog neba pada na lik sv. Franje osvjetljavajući mu lice i prsa. Isti snop obasjava proćelavu glavu brata Leona koji zadubljeno proučava sadržaj knjige, a završava na lijevome stopalu sv. Franje. Intenzitetom te svjetlosne zrake osvijetljene su i svečeve ruke. Svjetlo s druge strane, navodi promatrača da prati njegov trag odozdo preko osvijetljene noge sv. Franje, glave brata Leona, Franjinih prsiju do neba na kojemu je raspelo, glavni protagonist mističnog događaja Franjine stigmatizacije.

U ovome zanimljivome prikazu stigmatizacije sv. Franje gdje slikar pomoću jedinog snopa svjetlosti promatraču ilustrira mistični događaj, sasvim je zanemariva Pitterijeva pogreška pri interpretaciji odnosa svjetlo-sjena. Naime, pognuta Leonova glava zapravo bi trebala stvarati sjenu na stopalu sv. Franje. Osim toga, primjetne su i slikareve poteškoće u slikanju anatomskih pojedinosti uočljive na lijevoj zadebljanoj šaci nalik kliještima kojom Leon drži knjigu. Neobične su i proporcije sv. Franje koji unatoč perspektivnom skraćenju ima premalenu glavu u odnosu na dimenzije čitavog tijela.

Druga slika s temom *Stigmatizacije sv. Franje* nalazi se u katedrali Rođenja Blažene Djevice Marije u Skradinu. Slika (205 x 233 cm) je nekoć stajala na stropu sakristije,[125] a

[124] R. TOMIĆ, 2002., 98.
[125] R. TOMIĆ, 2002., 100.

formirana je u osmerokutu, te su na njoj osim sv. Franje naslikani sv. Jeronim te sv. Ante Padovanski čiji su likovi iluzionistički skraćeni i namijenjeni promatranju odozdo. (Sl. **16**)

Koliko je Pitteri imao poteškoća u postizanju iluzionističkih efekata pokazuje lik sv. Jeronima koji kao da balansira u nastojanju da se održi u prostoru. S druge strane, sv. Franjo čvrsto i koncentrirano stoji raširenih ruku i pogleda usmjerenog prema suptilno naznačenom raspelu. Lik sv. Antuna Padovanskog koji čita knjigu jedva se nazire u tami na desnoj strani slike.

Promatrajući sliku u cjelini dobiva se dojam kao da je svaki lik preokupiran vlastitom radnjom: sv. Jeronim držeći kamen u desnoj ruci sprema se na pokorničko samokažnjavanje, sv. Franjo prima stigme, a sv. Antun Padovanski nesmetano proučava sadržaj knjige.

Iako nisu fizionomijski srodni u licima oba lika sv. Franje i na visovačkoj i na skradinskoj slici identično su postavljena stojeći s raširenim rukama. Kolorit je na oba primjera taman i zagasit te se sastoji od zemljanih tonova s gdjekojim akcentom plavičastih nijansi. Na skradinskoj slici kao i na visovačkoj, svjetlo ima narativnu ulogu u tumačenju mistične stigmatizacije sv. Franje.

Treća slika ove skupine narudžba je bosanskohercegovačkih franjevaca koji su na identičan način kao i oni dalmatinski dobavljali umjetnine od venecijanskih majstora za svoje crkve i samostane. Osim što su naručivali od slavnih venecijanskih umjetnika čija djela nalazimo ponajviše u Dalmaciji, slikarska baština današnje Bosne i Hercegovine vezana je s onom dalmatinskom i preko istih uzora, korištenja jednakih predložaka te ikonografskih shema.[126] Tako je S. Cvetnić prepoznala Pitterijevo moguće djelo u samostanu sv. Antuna Padovanskoga u Humcu (Ljubuški).[127]

Slika izrazito horizontalno izduljena formata prikazuje sv. Franju koji sjedi na oblaku ispružene lijeve i podvinute desne noge te raširenih ruku. (Sl. **17**) Na desnoj je strani slike grumen gustog oblaka i raspela sa shematiziranim prikazom Kristova korpusa iz kojega izlaze tanke svjetlosne niti do tijela sv. Franje. U pozadini iza oblaka je i stjenoviti krajolik, a iza sv. Franje nalazi se staračkI lik duge sijede brade u molitvi.

[126] S. CVETNIĆ, 2008., 183.
[127] S. CVETNIĆ, 2008., 185.-186.

U prepoznavanju *pitterijevskih* elemenata na ovoj slici pozornost treba obratiti na *morelijanske* detalje u liku sv. Franje koji je fizionomijski sličan onome na slici u blagovaonici zadarskog samostana sv. Frane. Humački je sv. Franjo još srodniji sv. Josipu Kopertinskom i to ne samo po ekspresiji lica nego i u gestama.

Osim toga, usporediv je i krajolik humačke slike s onim koji se rasprostire iza sv. Ivana Krstitelja s vratnica orgulja iz zadarske crkve sv. Šime. Iako je na zadarskoj slici on za nekoliko nijansi svjetliji, oblikovan je potpuno isto na oba primjera: preko zatamnjenog tla i svijetlih stijena pojavljuje se horizont s otvorenim nebom u vodoravnim namazima narančaste i smeđe nijanse koje prelamaju modre planine.

Uspoređujući sve tri slike s temom *Stigmatizacije sv. Franje* dolazi se do slijedećih zaključaka: sve tri imaju različite formate uvjetovane prvenstveno njihovim različitim postavima u crkvenim interijerima. Tim je formatima slikar također trebao prilagoditi ikonografiju i perspektivna rješenja. Na sva tri primjera lik sv. Franje ekstatično širi ruke kako i nalaže poslijetridentska franjevačka ikonografija. Sve tri slike osim glavnog lika sv. Franje sadrže i prikaz jednog ili više svetaca što je vjerojatno diktirano samom narudžbom, te je na svim slikama dominantan tamni kolorit.

4.4. *Slike s temom Raspeća*

U ovome će se potpoglavlju analizirati četiri oltarne pale s temom *Raspeća* te jedna slika s motivom *Oplakivanja*. Najprije će biti opisana pala iz depoa zadarske Stalne izložbe crkvene umjetnosti koja ima reducirani prikaz *Raspeća* s Bogorodicom i sv. Ivanom Evanđelistom. Zatim će se analizirati oltarna pala iz župne crkve sv. Luke u Kalima koja osim Bogorodice sadrži prikaze likova sv. Ivana Evanđelista i Marije Magdalene. Nakon toga, biti će opisana oltarna pala iz župne crkve sv. Lovre u Kalima na otoku Ugljanu te ona iz župne crkve sv. Tome u Tkonu koje osim Bogorodice i sv. Ivana Evanđeliste imaju i prikaze ožalošćenog mnoštva. Na kraju potpoglavlja dati će se uvid u Pitterijeve stilske ocilacije koje se primjećuju u analizi navedenih oltarnih pala.

4.4.1. *Oltarna pala Bogorodice i sv. Ivana Evanđelista*

Oltarna pala (240 x 147 cm) do izlaska Pitterijeve monografije nije publicirana, a pretpostavlja se da je pripadala interijeru neke zadarske crkve u zaleđu.[128] Kompoziciju tvore likovi Bogorodice i sv. Ivana Evanđelista u zemaljskoj zoni, a u nebeskoj dvoje anđela od kojih onaj na desnoj strani drži kalež, lebde na oblacima. U pozadini se u niskom horizontu nazire vrh nekog brda. (Sl. **18**)

Pitteri uspostavlja linearnu perspektivu pomoću dijagonala koje na tlu tvori položaj nogu dvaju likova te njihove sjene, zatim obrisima sužavajućeg tla te konačno vrhom brda u daljini. Likovi su u tom dubokom prostoru izvučeni u prednji plan slike, a gotovo je čitavi slikani prostor ispunjen gustim tamnim oblacima. Zanimljiv je i postav anđelâ na zakovitlanim oblacima gdje je jedan u vertikali iznad Bogorodice, a drugi iznad sv. Ivana Evanđelista. Takav raspored likova tvori jednu okomitu prazninu u središtu pale, a drugu horizontalnu iznad glava Bogorodice i sv. Ivana što se može protumačiti kao simbolična pretpostavka križa.

Odmjerenim gestama likovi izražavaju osjećaj boli i tuge. Lik Bogorodice ima ishodište u Pitterijevoj sv. Barbari, dok je lice sv. Ivana Evanđelista usporedivo sa sv. Serafinom od Montegranara. Osim gestama, atmosfera tihe drame izražena je koloritom i svjetlom. Boje su hladnije, sastavljene od plavih, zelenih, crnih i sivih nijansi, dok tople crvenu, žutu i ružičastu slikar koristi za slikanje draperije, inkarnata i pejzaža. Svjetlo dopire odozgo te se ponajviše koncentrira na bolno lice Bogorodice, a osim toga ono u kombinaciji sa sjenama gradi volumen tijela likova preko njihovih nabranih draperija. Isto tako,pomoću svjetla i sjena slikar daje volumen i kamenju te oblacima.

4.4.2. *Oltarne pale Raspeća iz Ždrelca, Kali i Tkona*

U crkvi sv. Lovre u Ždrelcu izvorno je na bočnome oltaru stajala pala *Raspeća* koju je vjerojatno naručila Bratovština sv. Križa spomenuta u Bianchijevoj knjizi *Zara cristiana.*[129] Pala (220 x 153 cm) ilustrira trenutak Kristova posljednjeg izdisaja na križu nakon kojega crni

[128] R. TOMIĆ, 2002., 88.
[129] C. F. BIANCHI, 1879., 118.

oblaci prekrivaju čitavu zemlju. Uz raspetoga Krista tu su i Bogorodica na lijevoj strani, sv. Ivan Evanđelist na desnoj, te Marija Magdalena koja grli podnožje križa. (Sl. **19**)

Kada se govori o ugledanju na druge umjetnike, pala *Raspeća* varijacija je istoimene pale P. Veronesea za venecijansku crkvu San Lazzaro dei Mendicanti nastale oko 1580. godine.[130] Na toj su pali raspeti Krist u središtu, a oko njega monumentalni likovi Bogorodice i sv. Ivana Evanđelista. (Sl. **20**)

Pitteri postavlja likove Bogorodice i sv. Ivana Evanđelista u dvije dijagonale koje formiraju slovo „V“, a iz te formacije izlazi vertikala križa. Dubina prostora uzdiže se do Kristove glave prema kojoj promatračev pogled usmjerava Bogorodica, a dodatnu dubinu daje i eliptično oblikovano otvoreno svijetlomodro nebo.

Likovi su izolirani jedni od drugih svaki u vlastitu proživljavanju emocija nakon Kristova izdahnuća, a slikar tihu patnju ističe i toplim žućkastim svjetlom. Svjetlo je u kombinaciji sa sjenom i sredstvo oblikovanja volumena na oštrim naborima draperija.

Oltarna pala (200 x 125 cm)iz župne crkve sv. Lovre u Kalima (Sl. **21**) potpisano je djelo G. B. A. Pitterija. Potpis se nalazi u donjem desnom kutu:

GIO. BATTISTA PITTERI.[131]

Glavni lik na pali je raspeti Krist, a oko njega su Ivan Evanđelist na desnoj strani, te ožalošćena Bogorodica na lijevoj. Ispod križa su još uplakana Marija Magdalena te dvije žene i dijete.

Likovi na tamnoj pozadini komponirani su plitko u nekoliko planova. Frontalno postavljena Bogorodica ulijevo zakrenutom glavom i podignutim pogledom usmjerava promatrača prema Kristu. Ovdje su kao i na prethodnom primjeru svi likovi izolirani jedni od drugih u svojim emocijama, a u tom je kontekstu zanimljiva i impostacija ožalošćene žene koja sjedi u pozadini i podbočuje glavu na lijevu ruku oslonjenu na koljeno.

[130] R. TOMIĆ, 2002., 35.
[131] R. TOMIĆ, 2002., 64.

Pitterijeve poteškoće u slikanju anatomije uočljive su u Kristovim prekratkim zdepastim nogama koje su neproporcionalne u odnosu na ostatak tijela, a zdepasto je i tijelo Marije Magdalene s predimenzioniranim rukama. Osim toga, fizionomije likova su naslikane gotovo shematski, naročito onih u ožalošćenoj skupini. Kombinirajući tople zagasite tonove crvene, žute i smeđe te hladne zelene, plave i sivkaste tonove te svjetlo i sjenu slikar postiže volumen likova i njihovih draperija.

R. Tomić iznosi podatke iz *Zare cristiane* C. F. Bianchija o posveti crkve sv. Tome u Tkonu na otoku Pašmanu koju je nadbiskup V. Zmajević izvršio 1742. pretpostavljajući da palu *Raspeća* treba datirati upravo u to vrijeme.[132]

Pala (198 x 119 cm) je kompozicijski istovjetna s onima u Ždrelcu i Kalima, osim što je s nje izostao lik sv. Ivana Evanđelista. Desnu stranu slike tako upotpunjava lik Marije Magdalene, a na lijevoj je Bogorodica. U podnožju Golgote nazire se skupina likova. Da je križ postavljen na brdo sugerira okupljeno mnoštvo čije se podignute glave naziru u pozadini. Pogled prema Kristu promatraču i ovdje usmjerava Bogorodica preko sklopljenih ruku. (Sl. **22**)

Usporedimo li to mnoštvo s onima na slici Sv. Josipa Kopertinskog, primjećujemo da su na isti način nagurani u stiješnjeni prostor. Isto tako, dok na splitskoj slici likovi međusobno komuniciraju pogledima i gestama, na tkonskoj su pali likovi izolirani jedni od drugih. Lica su na splitskoj slici ponegdje shematizirana, naročito ono žene s plavim ogrtačem u središnjem djelu slike, dok su fizionomije na tkonskoj pali radikalnije shematizirane, pa čak i skicozne.

Usporedbom sve četiri pale uočavaju se brojne Pitterijeve stilske i kvalitativne oscilacije. Dok u jednostavnijim kompozicijama slikar pokazuje vještinu pri komponiranju nekolicine likova u prostor, kod složenijih kompozicija s više likova to je komponiranje problematično. Primjećuje se i da je kod jednostavnih kompozicija posvećeniji oblikovanju fizionomija, naročito detalja poput izraza lica, anatomskih dijelova i draperija, dok kod složenijih kompozicija fizionomije likova reducira.

[132] R. TOMIĆ, 2002., 86.

Raspeti je Krist središnji lik te je stoga u analizi kvalitete ovih triju radova potrebno usporediti njegov lik. Pitteri je ilustrirao Krista ispijenoga tijela s glavom primaknutom prema desnome ramenu, a primjetno je i da je perizoma na svim trima primjerima učvorena na identičan način.

Razlike su međutim, uočljive u proporcijama njegova tijela. I dok je na palama iz Ždrelca i Tkona Kristovo tijelo izduženo, na kaljskoj pali ono je zdepasto. Detalji poput Kristovog izbočenog abdomena na pali iz Ždrelca, ispijenog trupa na kaljskoj pali ili naglašenog grudnog koša na tkonskoj, Pitterijeve su varijacije motiva razapetog Krista. Slikar osim toga, varira i položaj Kristove glave koja je na pali u Ždrelcu blago podignuta, dok je na ostalim dvjema palama pognuta.

Lice Krista također se razlikuje na trima oltarnim palama. Na ždrelačkom primjeru ima istaknute jagodične kosti i tanki elegantni nos, na kaljskoj pali istaknute kapke zatvorenih očiju, a na tkonskoj ovalnu glavu i pretjerano istanjeni nos. No, osim razlika, primjetne su i anatomske sličnosti između sva tri lika koje se uočavaju u identično oblikovanoj muskulaturi Kristovih raširenih ruku.

Pitterijeva sklonost ponavljanju fizionomija uočljiva je na svim četirima palama, naročito u liku Bogorodice koja ima malu ovalnu glavu, malene usnice i tanki nos, a takva je tipologija prisutna i kod ostalih likova na svim primjerima.

Pri analizi kolorita važno je istaknuti da Pitteri na ždrelačkoj, kaljskoj i tkonskoj pali ponavlja motiv otvorenog svijetlomodrog neba iza križa, te da na svim četirima primjerima slikar ne odstupa previše od intenziteta zagasitih toplo-hladnih boja.

4.4.3. *Slika s temom Oplakivanja Krista*

U sakristiji ninske crkve sv. Anselma pohranjeno je svetohranište na čijim je vratnicama slika *Oplakivanja Krista*.[133] Slika (31 x 20 cm) u formi nalik baroknoj kartuši prikazuje Kristovo mrtvo tijelo u naručju anđela. Pitteri je impostacije Krista i anđela prilagodio konkavnim bočnim rubovima okvira. Tako njihova tijela formiraju krivulju koja počinje u

[133] R. TOMIĆ, 2002., 78.

Kristovim podvinutim potkoljenicama, nastavlja se preko natkoljenica do njegova trupa, a zatim preko glave pognute prema desnom ramenu koja je u dijagonali s prsima anđela završava u anđelovoj blago podignutoj glavi. (Sl. **23**)

Scena se odvija u nedefiniranom tamnom prostoru iz kojega u gornjem desnom dijelu slike izlaze glavice dvoje anđela svjedočeći tužnom događaju. Osim njih, jedan mali anđeo prisutan je kao pomagač koji pridržava Kristovu klonulu glavu. Težina Kristova mrtvog ispijenog tijela uočava se u njegovoj desnoj ruci koja mu klizi preko bijelog platna, ali i u bolnom izrazu lica anđela koji s naporom pridržava platno.

Chiaroscuro efekte Pitteri postiže sjenama i akcentima svjetla na Kristovom trupu, njegovu desnom koljenu, lijevom obrazu te bijelom platnu i odjeći anđela. Svjetlom i sjenom slikar gradi volumene tijela i tkanina, a tamni kolorit sastavljen od zemljanih tonova naglašava dojam tuge, patnje i boli.

Fizionomija Krista najsličnija je njegovom liku na oltarnoj pali iz Tkona i to u ovalnom obliku glave te anatomskim pojedinostima Kristova torza. Razlike su međutim, uočljive u izrazu lica. Tako je na tkonskoj pali Kristovo lice patetično u bolnome grču s podignutim obrvama, dok je na ninskoj slici ono spokojno.

4.5. *Marijanska ikonografija*

U do sada poznatome opusu G. B. A. Pitterija najbrojnija su djela s marijanskim temama. Ovo je potpoglavlje posvećeno kultu Bogorodice s temama: *Bezgrešnog začeća*, *Krunidbe Bogorodice*, *Gospe Žalosne*, *Bogorodice s Djetetom* i *Navještenja*. Ovdje će biti opisana i slika s temom lokalnog ninskog kulta *Gospe od Zečeva*.

4.5.1. *Djela s temom Bezgrešnog Začeća Bogorodice*

U crkvici sv. Nikole u Salima nalazi se pala *Bogorodice Bezgrešnog Začeća sa sv. Nikolom i sv. Franjom Asiškim* koju je naručio prokurator župne crkve u Salima, Anzolo (Angelo) Petricioli. Na oltarnoj su menzi upisani inicijali naručitelja: *AP* s godinom 1756.[134]

[134] R. TOMIĆ, 2002., 33.

Slika (90 x 146 cm) u obliku lunete koncipirana je u formi triptiha kojemu su polja razdijeljena slikanim arkadama na jonskim pilastrima. U središnjem je polju Bogorodica na polumjesecu, odjevena u bijelu haljinu, a zaogrnuta plavim plaštem. Ruke je prekrižila na prsima, a glavu sneno pognula na lijevu stranu. U lijevome je polju klečeći lik sv. Nikole odjeven u zlatno biskupsko ruho, a u desnome sv. Franjo Asiški. (Sl. **24**)

Dvjema dijagonalama koje sačinjavaju sklopljene ruke sv. Nikole te prema prednjem planu slike ispružena lijeva ruka sv. Franje, slikar promatraču usmjerava pogled do središnjeg lika Bogorodice. Dubinu prostora Pitteri gradi svjetlom i sjenom na oblacima gradirajući ih od najtamnijih u prednjim bočnim planovima do najsvjetlijih iza Bogorodice. Toplo žućkasto svjetlo, sjene i zagasiti tonovi zemljanih i modričastih boja oblikuju volumen likova kao i guste nabore na Bogorodičinom uskovitlanom maforionu.

U prepoznavanju *pitterijevskih* fizionomija potrebno je usporediti lik Bogorodice s onima na palama s temom *Raspeća* iz Zadra, Ždrelca, Kali i Tkona. Iako je na tim palama Bogorodičina glava prikazana u profilu, njezino je oblikovanje identično s onom iz Sali.

Godine 1978. K. Prijatelj je pišući članak o ikonografiji sv. Duje i sv. Staša spomenuo palu iz „mletačkog setečenta“, s „Imakulatom i svecima Dujmom, Franjom i Bonaventurom (…)“.[135] Iako pritom nije naveo Pitterija kao autora, učinio je to u članku posvećenom pali *Sv. Ante Padovanskog, sv. Franje Asiškog i sv. Franje Paulskog* na Garanjinovu oltaru u trogirskoj katedrali.[136]

Na pašmanskoj pali (310 x 178 cm) u nebeskoj zoni stoji Bogorodica na polumjesecu, a ispod nje su u zemaljskoj zoni raspoređeni sv. Dujam sjedeći na biskupskoj katedri s lijeve strane, klečeći sv. Franjo Asiški na desnoj, a iza njega sv. Bonaventura. Ispod sv. Dujma sjedi anđeo koji drži svečev biskupski štap i palminu grančicu. (Sl. **25**)

Likovi su postavljeni u piramidalnu kompoziciju, a dubinu prostora slikar je postigao ispresijecanjem dijagonala počevši u prednjem planu s podvinutom lijevom nogom sv. Franje nastavljajući se dalje preko njegove ispružene lijeve ruke do desne primaknute prsima. Odatle se dijagonale kreću u drugom planu slike gdje stoji sv. Bonaventura od čije knjige u desnoj

[135] K. PRIJATELJ, 1978., 104.
[136] K. PRIJATELJ, 1993., 64.

ruci izlazi linija do ispružene lijeve ruke sv. Dujma koji je u trećem planu, dopiru do njegove podignute glave te preko njegova pogleda sežu u četvrti plan do Bogorodice.

Ovaj zavojiti kontinuitet dijagonala presijeca ona koja ide od tordiranog tijela anđela pri lijevom donjem uglu pale i seže do tijela sv. Bonaventure. Dubinu prostora Pitteri je postigao i otvorenim zlatno-žućkastim nebom iznad Bogorodice, a na taj način pala je prilagođena pogledu odozdo.

Određene anatomske nepravilnosti primjetne su u liku sv. Dujma čija su ramena drastično spuštena zbog čega njegove podlaktice neprirodno izlaze ispod njegova pluvijala. To je problem koji smo već susreli kod Pitterija i to u liku sv. Didaka koji je također anatomski neuvjerljiv u području ramena.

Vješto komponiranje likova u prostor, suglasnost njihovih međuodnosa, kontemplativna atmosfera i kolorističke kvaliteta svijetle palete toplih boja karakteristike su koje se mogu usporediti s oltarnom palom na Garanjinovu oltaru u trogirskoj katedrali.

Pala (300 x 170 cm) *Bezgrešnog Začeća Blažene Djevice Marije* izvorno je stajala na drugome sjevernom oltaru zadarske crkve sv. Frane, a kasnije je premještena na bočni oltar u kapeli Detrico.[137] Pala tipa *portante* na sredini ima stariju srebrnu reljefnu figuru *Bogorodice Bezgrešnog Začeća* koju podržavaju naslikani anđeli te lik Dunsa Scotusa.[138] Osim njega, na slici su uprizorene i ostale ličnosti koje su nagoviještale Bogorodicu i njezinu bezgrešnost: Mojsije, kralj David, kralj Salomon, sv. Jeronim, sv. Augustin, sv. Ambroz i sv. Bonaventura. Svaki prikazani lik nosi latinski natpis s tekstom koji veliča Bogorodicu. (Sl. **26**)

Likovi starozavjetnih proroka i svetaca u donjem dijelu slike tijesno su raspoređeni jedni do drugih te su izvučeni u prednji plan. Na primjeru ove slike primjetno je Pitterijevo

[137] R. TOMIĆ, 2002., 52.
[138] Duns Skotus (Ivan Duns Škot) rodio se 1265. u Škotskoj (otud mu i nadimak). U franjevački je red primljen 1279. g., a u Cambridgeu je nekoliko godina predavao *Sentencije* Petra Lombardijskoga te se školovao u Parizu gdje je stekao akademski stupanj *baccalaueratusa* iz *Sentencija*. Nakon što je protjeran iz Pariza jer se 1303. priklonio na stranu pape Bonifacija VIII., a protiv kralja Filipa Lijepoga, uspio se za godinu dana ipak vratiti u Pariz po preporuci Reda. Tada se i posvetio zalaganju i obrani povlastice Bezgrešnog začeća Blažene Djevice Marije. Osim toga, bio je filozof kršćanske skolastike, proučavao je metafiziku i bavio se kategorijama kao što su postojanje, biće i dr. Zastupao je princip individuacije prema kojoj su ljudi međusobno različiti, a zbog pronicava duha nadjenut mu je latinski naziv „Doctor subtilis“. (M. MODRIĆ, 2015., 429.-434.)

nesnalaženje u višefiguralnim kompozicijama koje djeluju klaustrofobično s naguranim likovima u njihovu pokušaju da zauzmu određeni dio prostora.

Korpulentne fizionomije lebdećih anđela srodne su dvama anđelima na pali *Sv. Jeronima i sv. Didaka*, dok su oštrobridne crte lica proroka i svetaca uobičajene kod Pitterijevog slikanja staračkih likova.

U analizi Pitterijeve palete R. Tomić je ustvrdio da slikar „u kasnim godinama svoj početno rasvijetljeni kolorit potamnjuje te poprima odlike zakašnjelog naturalizma“.[139] Te „odlike“ uočljive su i na zadarskoj slici koju međutim zbog nepoznate datacije, ali i Pitterijevih stalnih stilskih oscilacija ne možemo pouzdano smatrati slikarevim kasnim djelom.

Kada se govori o kronologiji nastanka Pitterijevih djela i njihovoj kolorističkoj kvaliteti, potrebno je analizirati sliku *Bezgrešnog Začeća Blažene Djevice Marije sa Svetim Trojstvom i franjevačkim svecima* iz crkve sv. Frane u Zadru, datirane 1735. slikarevim potpisom:

IOANNES BAPTISTA
AVGVSTI PITTERI
VENETVS
INVEN. ET PINXIT
MDCCXXXV.[140]

Zanimljivo je da Ivan Kukuljević Sakcinski zanemaruje Pitterijev potpis te palu 1858. pripisuje Gerolamu Marcatiju.[141]

Na slici (310 x 170 cm) je uz likove Bogorodice, Krista i Boga Oca nagruvano mnoštvo franjevačkih svetaca od kojih se jasno mogu identificirati: sv. Josip, sv. Franjo Asiški, sv. Ante Padovanski, sv. Bonaventura, sv. Benvenuto biskup, sv. Ljudevit Tuluški, Bernardin Sienski, kralj Ljudevit IX, patron Trećega franjevačkog reda, sv. Petar Alkantarski, sv. Paskal

[139] R. TOMIĆ, 2002., 31.
[140] KATALOG, 2006., 306 (R. Tomić, kat. jed. 126)
[141] „Markati N., slikar, rodom iz Skradina ili Zadra u Dalmaciji. Od njega ima u Zadru u franceškanskoj crkvi oltarna slika svih svetacah reda sv. Franje, a na otoku Ugljanu, u monastiru sv. Mihajla, njeka nepoznata mi slika.“ (I. KUKULJEVIĆ-SAKCINSKI, 1858., 243.)

Bajlonski, sv. Franjo Paulski, sv. Elizabeta Ugarska, sv. Ivan Kapistranski, sv. Klara, sv. Rosa iz Viterba, sv. Janja i sv. Didak.[142] (Sl. **27**)

Postepeno smanjujući dimenzije tijela likova te pomoću dijagonala koje tvore njihove impostacije slikar gradi linearnu perspektivu. Uz to, cijela je kompozicija simetrična ravnomjernom količinom likova na lijevoj i desnoj strani slike. Ne treba posebno naglašavati *pitterijevske* elemente u fizionomijama koje su na nekim primjerima pomalo groteskne što je rezultat već uočene slikareve nespretnosti kod višefiguralnih kompozicija.

Kao i na prethodno opisanoj slici kolorit je taman, a s obzirom na njezinu dataciju, nikako se ne može svrstati u Pitterijeve kasne radove. Iako treba uvažiti tvrdnju R. Tomića o „zakašnjelom naturalizmu" u slikarevim kasnim djelima, ova je slika još jedan dokaz Pitterijevih stalnih stilskih oscilacija, čak i u prvim godinama njegova boravka u Dalmaciji.

4.5.2. *Slika s temom Krunidbe Bogorodice*

Kada je 1988. G. Gamulin pisao o slikarstvu mletačkoga *Cinquecenta* u Dalmaciji, opisao je sliku *Sveto Trojstvo i Sveci* iz zbirke franjevačkog samostana na Visovcu, pripisujući je furlanskome slikaru Gasparu Narvesi (1558.-1639.).[143] Ovakve atribucije nerijetka su pojava u proučavanju novovjekovnoga slikarstva (napose baroknoga) kada na umjetničkoj sceni djeluje mnoštvo skromnih majstora slabih slikarskih dometa koji se međusobno ugledaju te je zbog toga teško diferencirati njihove stilske „kvalitete".

Središnji događaj na visovačkoj slici je *Krunidba Bogorodice* kojoj Bog Otac i Krist zajedno stavljaju krunu na glavu uz prisutnost golubice Duha Svetoga. Uz Boga Oca je i arhanđeo Mihovil sa štitom. U središnjem i donjem dijelu pale raspoređeni su sv. Petar Apostol, sv. Stjepan Prvomučenik, sv. Katarina Aleksandrijska, sv. Ante Padovanski, sv. Jeronim, sv. Toma Apostol, sv. Franjo Asiški, sv. Roko, sv. Ivan Krstitelj, sv. Pavao, prorok

[142] R. TOMIĆ, 2002., 56.
[143] G. Narvesa slikar je pučkoga izraza koji naivno interpretira manirističke elemente, a baštini i Veroneseov kolorizam. Uspoređujući njegove pale u crkvi S. Trinita u Pordenoneu (*Vizija Svetoga Trojstva sa svecima*) i crkvi S. Michele Arcangeli u Domaninsu (*Sveti Valentin*), G. Gamulin je osnaživao svoju atribuciju koju je R. Tomić odbacio. On je na pali prepoznao Pitterijevu ruku uspoređujući likove s ostalim njegovim djelima po Dalmaciji. (G. GAMULIN, 1988., 218-219. i R. TOMIĆ, 2002., 27., 96.)

Ilija, sv. Bonaventura, sv. Ivan Evanđelist, sv. Jakov Stariji, sv. Josip, sv. Barbara te ostali koje je zbog izostanka atributa teško identificirati (Sl. **28**).[144]

U gradnji linearne perspektive, slika je srodna s prethodno opisanim djelom *Bezgrešnog Začeća Marijinog sa Svetim Trojstvom i franjevačkim svecima* u gradaciji dimenzija svetačkih fizionomija. Razlike su u množini likova kojih je na visovačkom primjeru manji broj, te u simetriji. Dok je zadarska slika vertikalno simetrična, visovačka je horizontalno asimetrična jer je u gornjem dijelu prikazano samo sedam likova, a u donjem dijelu njih dvadesetak. Iako je Pitteri i na visovačku sliku „nagurao" veliki broj likova, oni su vještije raspoređeni te je osjećaj klaustrofobije ublažen u odnosu na onu zadarsku. Slikar između ostaloga, visovačkim likovima posvećuje mnogo veću pažnju u oblikovanju njihovih anatomskih pojedinosti.

Izražajan kolorit od tonova toplih boja nastao je uslijed snažne refleksije svjetlosti na štitu arhanđela Mihovila ravnomjerno se raspršujući čitavim prostorom. Slikareva posvećenost izradi ove slike vidljiva je uostalom, i u slikanju detalja poput dekorativnog veza na zlatnoj misnici sv. Stjepana.

Kod analize fizionomija i Pitterijevih mogućih ugledanja na svoje venecijanske slikare suvremenike, R. Tomić je u galeriji svetaca na visovačkoj slici lik sv. Barbare usporedio s likovima starica kakve je slikao G. Nogari (1699.-1763.).[145] Posebice je liku sv. Barbare sličan Nogarijev portret *Starice sa štapom* (Prado, Madrid). (Sl. **29**)

R. Tomić je između ostaloga, dataciju visovačke slike upitno stavio u 1746. kada je naručena pala *Stigmatizacije sv. FranjeAsiškog* za istu crkvu.[146] Ukoliko je zaista slika iz te godine, tada je Pitteri kod oba djela upotrijebio različiti stilski postupak. Naime, slika *Stigmatizacije* s istanjenom figurom sv. Franje i tamnim koloritom sasvim je u suprotnosti s vitalnim i ozarenim licima svetaca na drugoj visovačkoj slici s bogatim svijetlim bojama. No,

---

[144] R. TOMIĆ, 2002., 96.
[145] G. Nogari venecijanski je kasnobarokni slikar koji je slikao pod utjecajem Antonija Balestre, G. B. Piazzette, kao i Rosalbe Carriere, Jacopa Amigonija i Rembrandta u čijim se djelima pojavljuju elementi rokokoa. Od 1739. do 1742. Nogari je slikao u Rezidenciji Savojske dinastije u Torinu, a 1756. postao je član venecijanske Accademie di Pittura e Scultura. Nogarijevi likovi imaju naglašene emocije, boje i dekorativni elementi su mu diskretni, a *chiaroscuro* elementi baština su Piazzettina slikarstva. Prepoznatljiv je po slikanju portreta neuglednih staračkih likova prikazanih do pojasa koji izranjaju iz tamne pozadine u čemu se prepoznaje Rembrandtov naturalistički stil. G. Gamulin je svojedobno Nogariju pripisao sliku *Dječaka s psićem* iz zbirke Josipa Jeličića u Splitu. (N. JEFFARES, 2006., http://www.pastellists.com/Articles/NOGARI.pdf, 14. kolovoza, 2016., G. GAMULIN, 1987., 161. i R. TOMIĆ, 2002., 27.)
[146] R. TOMIĆ, 2002., 96.

ovakav stilski postupak ne znači da su obje slike morale nastati u istoj godini, uzmemo li u obzir potrebu dalmatinskog klera za stalnom obnovom svojih crkvenih interijera. U tom kontekstu Pitterijeva slika s temom *Krunidbe Bogorodice* mogla je biti naručena prije, ali i nakon 1746., te svjedoči o Pitterijevim stalnim konverzijama stila.

4.5.3. *Slika s prikazom Gospe Žalosne*

U monografiji o G. B. A. Pitteriju navodi se podatak iz Bianchijeve *Zare cristiane* o osnivanju Bratovštine Gospe Žalosne u crkvi sv. Lovre u Kalima 1729. godine.[147]

Na pali (200 x 125 cm) *Gospe Žalosne sa sv. Antunom Padovanskim i sv. Augustinom* dominira lik Gospe koja sjedi na visokome postamentu, a srce joj probada sedam mačeva. Njoj s lijeve strane u pozadini stoji lik sv. Antuna Padovanskoga čiji su atributi knjiga i ljiljan položeni na rub postamenta. Gospi s desna kleči sv. Augustin s plamtećim srcem u lijevoj ruci, a u desnoj drži raspelo primaknuto prsima. (Sl. **30**)

Monumentalni likovi zauzimaju prostor čitave pale, no iako stiješnjeni, vješto su impostirani. Tek uskim dijelom iznad glave sv. Antuna Padovanskog i Bogorodice naznačena je tamna pozadina. Preko dijagonale koja se kreće od ispružene lijeve ruke sv. Augustina, nastavlja preko njegove glave završavajući u pogledu usmjerenu u Bogorodicu slikar usmjerava promatračev pogled prema središnjem motivu slike, a to je njezino probodeno srce. Nadalje, i sklopljene ruke sv. Antuna Padovanskog u dijagonali s Bogorodičinim lijevim koljenom vode promatrača do tog središta kao i Bogorodičine raširene ruke te dijagonalno postavljeni bodeži.

Likovi komuniciraju pogledima, a dojam kontemplativnosti Pitteri je postigao njihovim suzdržanim gestama i prigušenim svjetlom. Pitterijeva tipologija mladenačkih lica ovdje se prepoznaje u liku sv. Anuna Padovanskog koji je srodan zadarskoj sv. Barbari, dok je staračko lice sv. Augustina najsličnije sv. Jeronimu s vratnica orgulja iz zadarske crkve sv. Šime.

[147] R. TOMIĆ, 2002., 112.

4.5.4. *Oltarne pale s motivom Bogorodice s Djetetom*

Slika *Bogorodice s Djetetom, sv. Antunom Opatom, sv. Ivanom Krstiteljem, sv. Ivanom Evanđelistom i sv. Franjom Asiškim* iz župne crkve Prikazanja Blažene Djevice Marije u Medviđi (Bukovica) je prema B. Goji izvorno stajala na oltaru u crkvi sv. Ivana Krstitelja iz 1694. godine.[148] Kao narudžba od najproduktivnijeg slikara u Zadru i njegovoj okolici svjedočila je o želji skromnih ruralnih sredina zadarskoga zaleđa da prate recentne umjetničke trendove u obnavljanju crkvenih interijera nakon oslobođenja tih prostora od navale Osmanlija.[149]

Nekolicina likova na oblacima (Sl. **31**) raspoređena je u dvije paralelne dijagonale. Prvu, u donjem dijelu slike čine lik sv. Ivana Evanđelista, sv. Ivana Krstitelja i sv. Franje Asiškog, dok gornju formiraju lik sv. Antuna Opata, Djeteta i Bogorodice. R. Tomić je analizirajući Pitterijev opus zaključio da slikar „s mnogo više uloga radi slike za gradska svetišta negoli za skromnije crkve na otocima i dalmatinskom kopnu“.[150] Autorova tvrdnja na ovoj se slici ogleda u Pitterijevom krutom i nevještom oblikovanju svetačkih fizionomija čiji izrazi lica djeluju pomalo groteskno (naročito ono sv. Ivana Evanđelista), te oblacima kojima nedostaje prozračnosti i lakoće zbog čega djeluju poput kamenja.

Isprva sumnjajući u Pitterijevo autorstvo oltarne pale *Svete Obitelji sa sv. Rokom, sv. Sebastijanom i sv. Ivanom Krstiteljem* iz crkve sv. Roka na Murteru, R. Tomić je atribuciju potvrdio nakon provedenog restauratorskog zahvata na toj slici prilikom kojega je otkriven slikarev monogram *GBP* uz nogu sv. Sebastijana.[151]

Kao i na oltarnoj pali *Sv. Jeronima i sv. Didaka*, Pitteri i ovdje koristi isti kompozicijski koncept *serpentine* koju pomoću niza dijagonala tvore tijela svetačkih likova. (Sl. **32**) Pomoću tih dijagonala i svetačkih pogleda usmjerenih prema Bogorodici, slikar promatrača uvodi prema dubini otvorenog neba. Bojom i izmjenom svjetla i sjene Pitteri likovima daje volumen te oni čvrsto stoje u prostoru što je vidljivo iz kontraposta sv. Sebastijana, zatim u skvrčenoj lijevoj nozi klečećeg stava sv. Roka, te debeljuškastom tijelu maloga Isusa u Bogorodičinu naručju.

[148] B. GOJA, 2014., 137.-138.
[149] B. GOJA, 2014., 138.
[150] R. TOMIĆ, 2002., 34.
[151] R. TOMIĆ, 2011. 74.

Na primjeru ove pale valja istaknuti i Pitterijevu nesigurnost u oblikovanju anatomije i proporcija likova, pa je tako lik sv. Sebastijana zdepast, a noge su mu neproporcionalno kratke u odnosu na ostatak tijela. Tri sveca imaju identičnu tipologiju lica kojoj je ishodište lik sv. Barbare (njoj najviše sliči sv. Sebastijan), a analogije u staračkom liku sv. Josipa koji stidljivo viri iza Bogorodice, treba potražiti u ostalim srodnim licima staraca u slikarevim djelima.

4.5.5. *Oltarna pala s temom Navještenja*

Oltarna pala iz crkve sv. Duha na Hvaru bila je iz nepoznatih razloga razrezana u tri dijela, a nakon konzervatorskog zahvata u Hrvatskom restauratorskom zavodu u Splitu uspješno je sastavljena.[152] (Sl. **33**)

Na slici su redom, počevši u donjem lijevom kutu prikazani: sv. Lucija, sv. Apolonija, sv. Nikola, sv. Ante Padovanski, sv. Ivan Krstitelj, Bogorodica te arhanđeo Gabrijel. Takav raspored likova u konkavnoj liniji zanimljivo je kompozicijsko rješenje umjetnika definiranog kao slikara kojemu su „vanjski poticaji često bili važniji od vlastite invencije“.[153] Ti „vanjski poticaji“ zapravo su odlika epigonskog slikarstva kakvo je i Pitterijevo, a ono se ogleda u ugledanju na druge umjetnike kojima su se slikari poput Pitterija inspirirali. Pitteri se vjerojatno inspirirao djelom nekog venecijanskog slikara u kompozicijskom rješenju hvarske pale.

Glavni događaj, *Navještenje,* odvija se u prostoru lučnog završetka pale na mekom i prozračnom bijelom oblaku. Pritom likovi fragilnih tijela sudjeluju u tom događaju svojim začuđenim pogledima usmjerenima prema gore, osim sv. Ivana Krstitelja koji klečeći ispred Bogorodice ponizno gleda prema dolje. Nebeski je prostor naslikan svijetlim i prozračnim nijansama plave, žute i sive boje, a pomoću kolorita slikar dodatno naglašava sveukupni dojam lakoće i bestežinskog stanja likova.

[152] R. TOMIĆ, 2005., 181.
[153] R. TOMIĆ, 2002., 29.

4.5.6. *Slika s temom Gospe od Zečeva*

C. F. Bianchi zabilježio je da se slika *Prikazanja Gospe od Zečeva Jeleni Grubišić* nalazila na stropu kapele Gospe od Zečeva u Ninu.[154]

Legendu o prikazanju Gospe seljanki Jeleni Grubišić prenio je R. Tomić u monografiji o Pitteriju, a ona kaže kako joj se ukazao redovnik odjeven u bijelo i naredio joj da pođe u crkvu Gospe od Zečeva (na otočiću nedaleko Nina) gdje će joj biti rečeno što će proglasiti da se učini u Gospinu čast kako Bog ne bi kaznio kršćane. No, Jelena je u tom trenutku mislila da joj se pričinja te je događaj prešutjela. Nakon mjesec dana, ukazala joj se sama Gospa koja joj je kazala da će svakog ponedjeljka u crkvi Gospe od Zečeva davati oprost od grijeha, ali da zato treba postiti o kruhu i vodi jedan ponedjeljak i dati misu u crkvi sv. Jakova gdje se također štuje (Gospa). O svemu tome je Jelena obavijestila ninskog biskupa Jurja Divnića te je on proglasio svetkovinu Gospe od Zečeva na 5. svibnja kada se ukazanje i dogodilo.[155]

Pitteri ilustrira taj čudesan događaj smještajući ga u brdoviti krajolik. U donjem dijelu slike (316 x 150 cm) na lijevoj strani kleči Jelena Grubišić odjevena u narodnu nošnju s lijevom ispruženom rukom, a desnom primaknutom prsima. U pozadini je i stari redovnik odjeven u bijelo s bakljom u ruci. Iznad brda na oblacima lebdi Gospa okružena anđeoskim glavicama. (Sl. **34**)

Djevojčin je lik izvučen u prednji, a onaj redovnika povučen je u drugi plan. Bogorodica koja sjedi na gustom sivom oblaku zauzima položaj tijela sličan onome sv. Didaka na zadarskoj pali iz crkve sv. Frane. Fizionomije svih likova shematizirane su, a reduciran je i kolorit koji se sastoji od tamnih tonova zemljanih boja. Ne treba posebno isticati sličnosti likova na ninskoj slici s galerijom Pitterijevih likova na ostalim njegovim djelima, no svakako valja usporediti lik redovnika čija fizionomija pokazuje srodnosti s onim na bosanskohercegovačkoj slici *Stigmatizacije sv. Franje*.

[154] „(…)Questa cappella, nella parte che sovrasta l'altare, é fabbricata a volto reale, nel restante é coperta da un tetto di tegola, sul cui soffitto esiste un dipinto al olio, rappresentante l'apparizione della B. V. Di Leporine.“ (C. F. BIANCHI, 1879. 247.)
[155] R. TOMIĆ, 2002., 74.-76.

4.6. *Narativne scene*

U ovome će se potpoglavlju analizirati Pitterijeva djela kristološkog ciklusa sa sljedećim narativnim temama: *Prikazanja u Hramu, Zajedništva apostola* i *Silaska Duha Svetoga* te u kombinaciji s marijanskim ciklusom u medaljonima *Otajstava Presvetog Ružarija*. Ovdje će biti opisana i slika s temom lokalnog značenja *Bitke pod Sinjem 1715. godine.*

4.6.1. *Slike s temom Prikazanja u Hramu*

Naručitelj dviju slika s temom *Prikazanja u Hramu* za zadarsku crkvu sv. Šime, zadarski je nadbiskup V. Zmajević.[156] Iako narudžba nije datirana, nastanak dviju slika treba smjestiti u period Zmajevićevog nadbiskupskog službovanja (1713.-1746.),[157] prema čemu se zaključuje da su slike nastale između 1730. (prema Pitterijevom prvom datiranom djelu) i 1746. (kada Zmajević umire).

Slike (355 x 156 cm) ukrašavaju zidove svetišta. Na južnom je zidu platno koje ilustrira prikazanje maloga Isusa u Hramu gdje ga Bogorodica u pratnji sv. Josipa predaje starcu Šimunu. Ovdje je i lik ministranta u pozadini iza ulaznog stubišta. Platno na sjevernom zidu prikazuje scenu gdje sv. Šimun drži Dijete podižući ga iznad oltara prema golubici Duha Svetoga. Tu su također lik Bogorodice na desnoj strani slike, sv. Josip na lijevoj, a lik ministranta se nazire u uskom prostoru između Bogorodice i sv. Šimuna. (Sl. **35**)

Prikazi na objema slikama namijenjeni su promatranju odozdo čemu su prilagođene impostacije likova te arhitektonska rješenja. Linearna („žablja“) perspektiva na južnom je platnu postignuta pomoću dijagonale stubišta koja započinje u donjem desnom uglu slike i završava u liku sv. Šimuna povrh stubišta. Na sjevernom je platnu ta perspektiva postignuta spajanjem dviju dijagonala, ruku sv. Josipa na lijevoj strani slike i rukama Bogorodice na desnoj, koje se završavaju u liku maloga Isusa i sv. Šimuna. Dubina prostora ovdje je ostvarena i naznačenom nišom iza sv. Šimuna. Stubište je arhitektonski i perspektivno na objema slikama neuvjerljivo jer djeluje stiješnjeno i strmo, a u dimenzijama je ono prekratko u odnosu na visinu likova (posebice ono oltarno na sjevernom platnu).

---

[156] R. TOMIĆ, 2002., 63.
[157] V. BABIĆ, 2005., 207.

Narativni aspekt u ovim djelima očituje se u međusobnoj komunikaciji likova koji gestama pripovijedaju događaj otkrivanja Mesije. Pri naraciji sudjeluje i božansko svjetlo koje preko golubice u ovalno oblikovanim svjetlosnim zrakama dopire s neba raspršujući ih čitavim prostorom u obje scene.

Izrazito koštunjavo lice sv. Šimuna djeluje pomalo groteskno te je srodno ostalim staračkim likovima iz Pitterijeva kataloga, dok se u impostaciji i izrazu lik Bogorodice može usporediti s onima na oltarnim palama s temom *Raspeća*.

4.6.2. *Slika s prikazom Zajedništva apostola*

U prolazu iz zadarske katedrale u krstionicu nekoć je stajala slika *Zajedništva apostola*. (Sl. **36**) Iako nema podataka o vremenu nastanka, njezinu je fotografiju koja nam je danas jedino svjedočanstvo, 1912. objavio G. Sabalich,[158] a M. Sabljar je obilazeći zadarske crkve u bilješkama o slici zapisao: „Nad vratima od kapela s. Marie od Začestja; Pričestćenje kroz Isusa prije zadnje večera, za njima prostrtstok.“[159]

Slika je oblikovana poput lunete unutar koje se odvija scena pričešćenja apostola tijekom *Posljednje večere*. Događaj se odvija u interijeru sličnom crkvenom kojemu zaobljeni zid u pozadini podsjeća na apsidu. Na sredini zaobljenog zida je ukrasna edikula. S vrha križnoga svoda visi svjetiljka s tri upaljene svijeće. I na ovome se primjeru također uočavaju određene poteškoće sa scenografijom. Iako zaobljenje pozadinskog zida ima ulogu dočaravanja dubine prostora, ono ipak više djeluje kao neuvjerljiva kazališna kulisa. Naracija je i ovdje postignuta preko suzdržanih gesta apostola i njihovih međusobnih pogleda, te dinamičnim impostacijama.

Likovi apostola, kao i Kristov imaju prepoznatljive *pitterijevske* fizionomije koje je najlakše prepoznati upravo na potonjem, te apostolu koji mu stoji s lijeva na prsima prekriženih ruku. Valja istaknuti i raskošne draperije apostola, a kompaktne mase njihovih monumentalnih tijela srodne su robusnom tijelu sv. Barbare s istoimene pale.

4.6.3. *Oltarna pala s prikazom Silaska Duha Svetoga*

---

[158] G. SABALICH, 1912., 26.
[159] M. JURANOVIĆ-TONEJC, 2010., 60.

U župnoj crkvi Uznesenja Svete Marije u Salima na oltaru Duha Svetoga nalazi se pala *Silaska Duha Svetoga*, narudžba prokuratora crkve A. Petriciolija koja je izvorno najvjerojatnije stajala na drvenome oltaru zamijenjenom 1772. onim mramornim iz radionice Nicole Deganija.[160]

Na pali (167 x 84 cm) je unutar interijera naznačenog arhitekturom sličnoj hramskoj, prikazano jedanaestero apostola s Bogorodicom u kružnoj kompoziciji. (Sl. **37**) Likovi sedmero apostola jasno se razabiru, dok je četvoricu slikar „ugurao“ između njih naznačujući im samo pojedine anatomske dijelove poput očiju, čela ili siluete, te plamenih jezičaka iznad glava. Time je Pitteri još jednom potvrdio da je slikar koji je podložan vlastitim slikarskim mijenama diktiranim s jedne strane zahtjevima naručitelja, a s druge strane svojom osamljenošću u dalmatinskoj sredini gdje nije mogao razmjenjivati recentna umjetnička iskustva sa svojim suvremenicima.

Slikar promatrača u prostor pale uvodi preko dvojice apostola koji su drastično izvučeni u prednji plan tako da svojim koljenima gotovo „probijaju“ u vanjski prostor (naročito klečeći lik na lijevoj strani). No, ako analiziramo kvalitetu djela tada se može ustvrditi da Pitteri nevješto komponira likove, neobično interpretira linearnu perspektivu koja više sliči obrnutoj (primjer edikule pokraj Bogorodice), te pozadinske fizionomije apostolima i Bogorodici oblikuje shematizirano. Naracija je i ovdje izražena preko suzdržano dramatičnih gesta likova kojima golubica Duha Svetoga slijećući odozgo u prstenu bijelih oblaka upravo šalje plamteće jezičce preko svjetlosnih zraka. Boje su svijetle i izražajne, no bljedunjave, a repetitivan karakter fizionomija ne treba posebno isticati.

4.6.4. *Medaljoni s prikazom Otajstava Presvetog Ružarija*

Upravo je prema podudarnostima u oblikovanju impostacija likova i njihovih fizionomija, kompozicijskim shemama i dekorativnome koloritu koje se provlače kroz mnoga Pitterijeva djela, B. Goja atribuirao sačuvanih dvanaest od ukupno petnaest medaljona s

[160]R. Tomić donosi podatke o djelatnosti altarista N. Deganija u Zadru gdje se spominje od 1763. do 1780. godine. On je za župnu crkvu sv. Nikole u Salima, a prema narudžbi Valentina i Marka Petriciolija, Anzolovih sinova, izradio novi mramorni oltar za Pitterijevu palu. (R. TOMIĆ, 2002., 32.)

prikazima žalosnih, radosnih i slavnih otajstava koja su vjerojatno stajala na glavnome oltaru župne crkve sv. Eufemije u Sutomišćici na otoku Ugljanu.[161]

Medaljoni imaju promjer 17,5 cm (s drvenim pozlaćenim okvirom njihov je promjer 20,5 cm).[162] Sveukupno gledano, slikar spretno postavlja likove u scene koje je trebao prilagoditi ovako uskom slikarskom prostoru, no uočljive su i neke poteškoće pri njihovu komponiranju. (Sl. **38**)

Tako je slikar prikaz *Uskrsnuća* naslikao prilagođavajući tijelo uskrsloga Krista gabaritima medaljona pri čemu njegov dijagonalni uzgon prema gore više djeluje kao da se spotiče o rub groba. Neobičan dojam ima i prikaz *Silaska Duha Svetoga* gdje lik sv. Petra u prednjem planu posrnulo sklapa ruke pružajući ih na tlo.

Posebice je zanimljiva ikonografska inačica *Kristove krunidbe trnovom krunom* koju je Pitteri vjerojatno preuzeo od predloška izvedenog iz Tizianove *Krunidbe* iz 1542. godine. (Sl. **39**) Usporedba se prvenstveno odnosi na Kristov sjedeći položaj s blago tordiranim tijelom i desnom lagano ispruženom nogom te svezanim rukama primaknutim prema lijevom koljenu. Kod Tiziana je doduše, prisutno više likova koji pomoću štapova namještaju Kristu trnovu krunu, dok su u Pitterijevoj verziji prisutna samo dvojica vojnika.

Tipologije likova, dekorativan kolorit s prevladavajućim žutosmeđim tonovima u kombinaciji s tonovima crvene i plave boje kojima Pitteri oblikuje draperije u gotovo svim djelima, te svjetlosnim efektima na njihovim prelamajućim naborima odlike su ovih medaljona.

Pitteri je autor i medaljona s *Otajstvima Presvetoga Ružarija* koji su nekoć stajali na oltaru Prikazanja u Hramu u župnoj crkvi Uznesenja Blažene Djevice Marije na Pagu. Danas su oni pohranjeni u tamošnjem župnom uredu, imaju promjer 18 cm, a od ukupno petnaest, sačuvano ih je četrnaest (nedostaje prikaz *Vizitacije*).[163] (Sl. **40**)

---

[161] Sačuvane su slijedeće scene: *Navještenje, Vizitacija, Rođenje Kristovo, Bičevanje, Kristova krunidba trnovom krunom, Nošenje križa, Raspeće, Uskrsnuće, Uzašašće, Silazak Duha Svetoga, Uznesenje Bogorodice, Krunidba Bogorodice.*
[162] B. GOJA, 2006., 127.
[163] R. TOMIĆ, 2002., 80.

Pri usporedbi s medaljonima iz Sutomišćice, primjetne su Pitterijeve slične kompozicijske sheme na većini medaljona uz neke varijacije i to kod scene *Bičevanja Krista* gdje je na paškom medaljonu Krist privezan za stup u frontalnom postavu, dok je na onome iz Sutomišćice njegov lik prikazan u profilu. Kompozicijski se razlikuju i medaljoni *Raspeća* s prisustvom dvojice razapetih razbojnika uz Krista na paškome primjeru, dok su u Sutomišćici u toj sceni samo Krist, Bogorodica i sv. Ivan Evanđelist.

Osim toga, na paškim medaljonima primjetan je Pitterijev slabiji slikarski domet od onoga na primjerima iz Sutomišćice gdje je vidljiva sklonost prema razradi detalja i korištenju svijetle palete. Sve to izostaje na medaljonima iz Paga gdje Pitteri radikalno shematizira fizionomije, gotovo ih skicirajući, a kolorit reducira na izrazito tamne tonove zemljanih boja, Ove razlike mogu se protumačiti Pitterijevim slikarskim zamorom.

4.6.5. *Slika s prikazom Bitke pod Sinjem 1715. godine*

Uz ninsku sliku *Prikazanja Gospe Jeleni Grubišić*, prikaz *Bitke pod Sinjem 1715. godine* za sada je drugo Pitterijevo djelo s ikonografijom lokalnog značenja. (Sl. **41**) Slika (96 x 122 cm) je pohranjena u župnu kuću u Omišu, a izvorno je ukrašavala crkvu sv. Mihovila u tom gradu,[164] a zanimljivo je istaknuti da je naslikana tehnikom ulja na drvetu za razliku od ostalih opisanih djela koja su slikana na platnu.

U donjem dijelu kompozicije prikazana je kaotična borba turske i mletačke vojske, a u gornjem iz užarenog neba izlazi Gospa na oblacima uz koju su sv. Antun Padovanski s ljiljanom na desnoj strani i sv. Vinko Fererski s plamenom na lijevoj. Ispod Gospe i svetaca arhanđeo Mihovil zamahuje mačem kao znak potpore kršćanskoj vojsci. U gornjem dijelu još je i natpis:

VITTORIA DEI SIGNANI CONTRO I TURCHI
PER INTERCESSIONE
DI
M. V.

[164] R. TOMIĆ, 2002., 110.

OTTENUTA LI 15 AGOSTO 1715.[165]

Ovu je sliku R. Tomić hipotetski pripisao G. B. A. Pitteriju zbog nekih srodnosti s njegovim slikarstvom. Autor je hipotezu potkrijepio činjenicom da je riječ o djelu nekog skromnog majstora kakav je Pitteri i bio. Također, u prilog Pitteriju ide i fizionomija Gospe kakvu je slikar oblikovao svojim Bogorodicama, zatim skicozno oblikovanje krajolika te nesigurnost u grupiranju velikog broja likova u višefiguralnim scenama.

Zanimljivo je istaknuti da se slikar za lik Gospe inspirirao slavnom Tizianovom *Assuntom* iz venecijanske crkve S. Maria Gloriosa dei Frari, te da je vjerojatno i nagruvano mnoštvo autor preuzeo iz nekog predloška s prikazom ratnih borbi.[166]

U pokušaju da se objasni zašto je slika pohranjena u Omišu R. Tomić je iznio podatke o plemićkoj obitelji Despotović-Caralipeo koja se istaknula u borbi protiv Osmanlija te su ih zbog toga mletačke vlasti nagradile zemljišnim posjedima u Sinju. Don Vincenzo Despotović Caralipeo i *conte* Pavao Caralipeo Despotović posebno su se istaknuli u tim protuturskim ratovima te je vjerojatno jedan od njih i naručitelj omiške slike. *Conte* P. Despotović i sam je sudjelovao u bitci kod Sinja te je mogao biti naručitelj slike i darovati je župnoj crkvi rodnoga Omiša ističući tako vlastite zasluge u konačnom protjerivanju Turaka iz Dalmacije. Naručitelj je mogao biti i don Vicenzo jer je na slici prikazan njegov nebeski zaštitnik Vinko Fererski.[167]

No, tko god bio naručitelj omiške slike, ona je vrijedan i jedan od osamljenih primjera ilustracije nekog događaja iz burne dalmatinske prošlosti.[168]

4.7. *Grafike Giovannija Battiste Augustija Pitterija*

Osim slikarskih djela, Pitteri je radio i grafike. Tako je za peti svezak djela *Illyricum Sacrum*, D. Farlatija izradio crteže svetišta, oltara i škrinje sv. Šimuna koji su poslužili kao predložak za bakroreze kojima je ono ilustrirano.[169]

---

[165] Pobjeda Sinjana protiv Turaka/ pod zagovorom/ Djevice Marije/ koja se zbila 15. kolovoza/ 1715. (R. TOMIĆ, 2002., 295.)
[166] R. TOMIĆ, 2002., 36.
[167] R. TOMIĆ, 2009., 296.
[168] R. TOMIĆ, 2009., 295.

Izradio je ukupno pet crteža (Sl. **42**) od kojih jedan ilustrira izgled svetišta sa škrinjom sv. Šimuna, dvama brončanim anđelima Francesca Cavriolija koji je podržavaju, te orguljama i njihovim slikanim vratnicama s temom *Navještenja*. Drugi, treći i četvrti prikazuju škrinju sv. Šimuna iz različitih kutova, a peti je prikaz otvorene škrinje s prednje strane tako da se vide ostaci svečeva tijela.

Pitteriju je uz dva slikarska angažmana u samostanu na Visovcu bila povjerena i izrada crteža *Gospe Visovačke* za drugo izdanje knjige fra T. Babića, *Cvyt razlika mirisa duhovnoga,* tiskane 1736. u Veneciji.[170] R. Tomić pretpostavlja da je crtež (Sl. **43**) izradio netko tko je direktno gledao izvornu sliku u samostanu. To je svakako bio Pitteri, slikar dviju pala za samostan koji je održavao intenzivne kontakte s fra Babićem kao što je to bio slučaj i sa zadarskim nadbiskupom V. Zmajevićem.

Na crtežu je kao i na izvornoj slici upriličena tema *Svetog razgovora*, gdje su uz Bogorodicu s Djetetom na prijestolju likovi sv. Ivana Krstitelja na lijevoj strani i sv. Franje Asiškog na desnoj. Prikaz je uokviren ukrasnim baroknim povijenim linijama, a uz rubove u medaljonima nalaze se poprsja sv. Stjepana, sv. Pavla, sv. Jurja i anđela, te golubice Duha Svetoga u središnjem medaljonu na gornjem dijelu okvira. U donjem dijelu okvira je stilizirani prikaz visovačkog samostana i crkve. Ne treba posebno naglašavati da fizionomije svetačkih likova odgovaraju rukopisu G. B. A. Pitterija.

Iznošenjem ovih dvaju primjera grafičkih crteža zaokružen je Pitterijev bogati umjetnički katalog sačuvanih djela koja svjedoče o slikarevoj dugogodišnjoj i plodnoj djelatnosti u Dalmaciji. Na tom je prostoru zadovoljavao ukus naručitelja prepoznatljivim stilom proizašlim iz velike venecijanske tradicije.

5. Autor oltarne pale *Gospe od Ružarija* iz Dikla kod Zadra?

Od 2013. u zadarskom restauratorskom odjelu Hrvatskog restauratorskog zavoda obnavlja se oltarna pala *Gospe od Ružarija* iz istoimene župne crkve u Diklu kod Zadra. Na pali dimenzija 201 x 96,3 cm bila je prikazana Bogorodica s ružarijem i sv. Šimun s malim

[169] R. TOMIĆ, 2002., 112.-121.
[170] R. TOMIĆ, 2002., 37.

Isusom u naručju u nebeskoj zoni, a u zemaljskoj, klečeći lik sv. Vinka Fererskog s plamenom iznad glave. Iza njega se prostirao stjenoviti krajolik s morskim plavetnilom u niskom horizontu).[171] (Sl. **44)**

Tijekom restauratorskog zahvata utvrdilo se da je taj slikani sloj zapravo preslik iz 19. ili 20. stoljeća.[172] Kada je konačno u potpunosti skinut, pokazalo se da je originalni slikani sloj naslikan na crvenome grundu kakav se koristio u slikarstvu 17. i 18. stoljeća. Tada se uvidjelo i da je „restaurator" prilikom preslikavanja, većim dijelom pratio konture originalnih likova, te da je klečećem liku dao sasvim drugi identitet. Naime, na originalnoj je slici (Sl. **45**) naslikan sv. Dominik kojeg se prepoznaje prema atributima: ljiljanu, zvijezdi iznad glave, te psu s bakljom u zubima naslikanom pri desnom dnu pale.

Osim toga, na presliku je iza sv. Vinka Fererskog morski krajolik, dok je na originalnom sloju na tom mjestu raskošan grm od ukupno petnaest debelih cvjetova grupiranih u tri skupine s po njih pet. Oni nesumnjivo predstavljaju otajstva *Presvetoga Ružarija* jer su unutar deset bijelih cvjetova ilustrirana slavna i radosna, a u pet crvenih žalosna otajstva. Preinake, iako minimalne, uočljive su i kod Bogorodice koja na presliku ružarij pruža sv. Vinku Fererskom, a na originalnoj slici taj ružarij preko njezinih ruku spušta do maloga Isusa koji se njime poigrava.

Zanimljivo je primijetiti da u tom konceptu s prikazom Bogorodice, Djeteta i sv. Šimuna, Dijete nije u naručju majke kako je to uobičajeno, nego je na rukama starca. Tako nam je zapravo uprizorena dvostruka ikonografija: reducirano *Prikazanje u Hramu* i tema *Gospe od Ružarija* sa sv. Dominikom.[173]

---

[171] Podatci su izvedeni iz opisa zatečenog stanja umjetnine iz *Izvješća o izvedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici na platnu „Gospa od Ružarija" iz crkve Gospe od Ružarija u Diklu* (voditelj radova: Šime Vitori), veljača 2016., kojeg mi je ustupio Hrvatski restauratorski zavod na čemu im zahvaljujem.

[172] Š. Vitori je prema morfološkim osobitostima i likovnim elementima preslika prepoznao rad slikara amatera te ga datirao upravo u 19. ili 20. stoljeće.

[173] Već je prilikom skidanja preslika Š. Vitori primijetio spajanje dviju ikonografija na što me i upozorio na čemu mu se ovom prilikom zahvaljujem. Dio Vitorijevog teksta koji govori o spajanju dviju tema donosim u cijelosti: „Na slikama s temom Ružarija mali Krist se uglavnom prikazuje u naručju majke za razliku od naše slike gdje je Dijete na rukama sv. Šimuna. Tako je autor na jednoj slici ukomponirao ikonografije dviju tema s različitim motivima, tj. *Gospu od Ružarija* s prikazom otajstava Ružarija i likom sv. Dominika u pratnji sa zadarskim svecem Šimunom, umjesto uobičajenih svetaca i svetica pripadajućeg reda." (*Izvješće o izvedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici na platnu „Gospa od Ružarija" iz crkve Gospe od Ružarija u Diklu*), veljača 2016.

Mnoge *ružarijske* bratovštine u Dalmaciji tijekom 17. i 18. stoljeća postale su najvažnijim naručiteljima umjetnina koje su vezane uz kult *Gospe od Ružarija*, a one su prije svega bile potaknute papinskim blagoslovima koji su podupirali širenje te pobožnosti nakon pobjedonosne bitke kod Lepanta 1571. godine.[174] Suvišno je uopće nabrajati mnoge dalmatinske gradove i periferne sredine u kojima su zabilježene *ružarijske* bratovštine. Osim toga, gotovo je svaka dalmatinska gradska crkva imala oltar, oltarnu palu ili kip posvećen *Gospi od Ružarija*, a nerijetko su i titulari crkava u ruralnim sredinama bili posvećivani upravo ovome kultu.[175]

Jedan od takvih slučaja je i dikljanska župna crkva *Gospe od Ružarija* koja se po prvi puta spominje u svezi s krštenjem ondje izvršenim 20. studenog 1708., kako je zapisano u *Glagoljskoj matici krštenih 1671.-1744.*[176] Za tu je crkvu mogla biti naručena ova oltarna pala, iako u dosadašnjoj fazi istraživanja nije pronađen podatak o narudžbi.[177]

Monumentalni likovi ispunjavaju čitav prostor pale i izvučeni su u prednji plan, a pomoću niza dijagonala koje tvore svojim tijelima ukomponirani su u skladnu baroknu kompoziciju. Svi likovi pritom u prostoru egzistiraju kao kompaktna cjelina što je vidljivo i u njihovim međusobnim odnosima umreženih impostacija, gestikulacija i pogleda.

Kao zanimljivo kompozicijsko, ali i ikonografsko rješenje posebno valja istaknuti ruže kojima je teško pronaći usporedbu u drugim djelima s temom *Gospe od Ružarija*.[178] Raskošni

---

[174] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1997., 45.-46.

[175] Z. STANIČIĆ DEMORI, 1998., 256.

[176] Ovom se prilikom zahvaljujem i don Pavlu Kero koji mi je u više navrata otvarao vrata Stalne izložbe crkvene umjetnosti u Zadru i njezinog depoa, te mi ustupio prijepise dikljanske *Glagoljske matice krštenih 1671.-1744* kao i *Matrikule Bratovštine Gospe od Ružarija 1768.-1803*. Dio zapisa dikljanskog župnika o krštenju u crkvi *Gospe od Ružarija* donosim u cijelosti: „Ja don Ive Čabrulić vicekapelan u Diklu crikve B. G. od Luzarija krstih ditešce roeno na 16 novinbra od Jadre i Luce Grančarića družbenici sv. matrimonija kapelanije B. G. od Luzarija u Diklu komu ditešcu bi imeMihovilkumovi su bili Martin Markežić i Anica Markežića oba iz Dikla“ (Arhiv Zadarske nadbiskupije, *Glagoljska matica krštenih 1671.-1744*., svezak 1.). Naime, do 1708. Dikljani su se krstili u crkvi sv. Martina i crkvi sv. Petra.

[177] U kontekstu razjašnjavanja provenijencije dikljanske pale valja iznijeti moguće pretpostavke o načinima na koje su tamošnji klerici mogli dobaviti umjetninu. Prva mogućnost je da su je naručili od nekog umjetnika, najvjerojatnije kao import. Druga pretpostavka odnosi se na poznatu praksu crkvenih naručitelja koji su interijere svojih bogomolji nastojali „modernizirati“u skladu s recentnim umjetničkim stilovima. (R. TOMIĆ, 2015., 15.). U tom smislu moguće je da je dikljansku (stariju) palu zamijenila druga (novija) pala, možda iz neke gradske crkve kao rad umjetnika koji je svojim stilom zadovoljavao ukus naručitelja. No, pritom treba uzeti u obzir da se ta zamjena mogla dogoditi i nakon 18. stoljeća.

[178] Najraniji tip prikaza *Gospe od Ružarija* je onaj s kraja 15. stoljeća u kojemu je Gospin lik i lik Djeteta zajedno s popratnim svecima, i u nekim verzijama protagonistima Lepantske bitke, uokviren mandorlom (kasnije vijencem) od ruža. Upravo tada dominikanac Alan de Rocheu, obnavlja ovaj kult. Takva ikonografija simbolične pretpostavke ružarija, iako uz varijacije, zadržala se i u daljnjim stoljećima. (I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1997., 46.-47. i J. HALL, 1998., 70.)

cvjetovi mesnatih latica koji podsjećaju na krizanteme unutar središnjeg žutog polja imaju skicozno prikazane Kristološke scene. Likovi koji više podsjećaju na lutke nego li na biblijske ličnosti naslikani su nenametljivo kombinacijom žućkasto smećkastih tonova. (Sl. **46**)

Dikljansku palu odlikuje kolorit sastavljen od zemljanih tonova usuglašenih s crvenkastim i plavičastim nijansama. Posebice valja istaknuti svjetlo koje je raspršeno čitavim prostorom, a ono u kombinaciji sa sjenom naglašava tektoniku likova preko njihovih teških draperija koje se oštro prelamaju. Osvrnuti se treba i na analizu detalja, posebice u slikanju draperija. Slikareva sklonost u razradi detalja najuočljivija je u svećeničkom ruhu sv. Šimuna. Njegova je mitra bogato ukrašena draguljima koji na njenom prednjem dijelu formiraju oblik križa, a čitava je ukrašena zlatnim obrubom. Pažljivo je naslikan i svečev bijeli lijevi rukav sa sitnim vertikalnim naborima koji izlaze iz šava naznačenog tankom crnom linijomna ramenu. Osim toga, slikar s posebnom pažnjom slika fizionomije likova preko čijih je lica i impostacija uspio prenijeti njihovo unutrašnje stanje - ekstatičnost sv. Dominika, nemirnu razigranost maloga Isusa, kontemplativnost sv. Šimuna te majčinsku razdraganost Bogorodice.

Analizom ovih pojedinosti može se ustvrditi da je oltarna pala iz Dikla djelo vještog slikara koji pomoću kompozicijske strukture, međusobnog odnosa likova, te koloristićkih i svjetlosnih efekata umješno stvara scenu koja odiše suptilnom naracijom.

Iako je teško tragati za autorom pale iz Dikla, ona u određenoj mjeri posjeduje *pitterijevske* elemente. Ipak, takvu pretpostavku treba shvatiti kao atributivni prijedlog jer se pojedini elementi mogu samo hipotetski povezati s ovim slikarom. Naočigled se s ovim Venecijancem može povezati fizionomija sv. Dominika koja je vrlo srodna liku sv. Barbare na istoimenoj zadarskoj pali. Osim položaja glave s pogledom uperenim prema nebu, dvoje svetaca imaju i slične crte lica: zašiljen nos, veliko oko sa zadebljanom donjom vjeđom te rumene poluotvorene usnice. Osim sličnosti u licima, sv. Dominik i sv. Barbara na jednak način pružaju ruku. U slučaju sv. Dominika to je lijeva ruka s poluotvorenom šakom i dlanom okrenutim prema promatraču, ispruženog palca i kažiprsta, a kod sv. Barbare tako je oblikovana desna ruka. (Sl. **47**)

Oslanjajući se na *morelijansku* analizu, važno je obratiti pozornost i na oblikovanje anatomskih detalja. U tom je smislu dugi, pri vrhu zašiljeni nos sv. Dominika oblikovan

slično liku sv. Augustina na Pitterijevoj kaljskoj pali *Gospe Žalosne.* (Sl. **48**) Osim toga, usporedive su i anatomske nezgrapnosti u liku Bogorodice čija su neobično spuštena ramena slično oblikovana poput onih sv. Didaka na pali *Sv. Jeronima i sv. Didaka* u zadarskoj crkvi sv. Frane. (Sl. **49**)

Pitterijevske elemente posjeduje i lik sv. Šimuna koji odgovara tipologiji slikarevih staračkih likova. Najupečatljiviji detalj na staračkome licu je oblikovanje jagodične kosti u obliku slova „V" primjetno i kod drugih Pitterijevih staraca. Lik sv. Šimuna tako se može usporediti sa sv. Anselmom na pali koja krasi glavni oltar ninske župne crkve. (Sl. **50**) Obojica imaju strog izraz sa skupljenim gustim sijedim obrvama te dugu meko oblikovanu sijedu bradu. Slično je i oblikovanje zlatnog obruba na obje mitre, te tankih *kanelira* na rukavu sv. Šimuna i donjem dijelu albe sv. Anselma.

Bez obzira na prisutnost pojedinih elemenata koji prizivaju Pitterijev slikarski postupak, dikljansku palu teško je uklopiti u slikarev opus i to ponajprije zbog kompozicijske strukture i međusobnog odnosa likova. Prilikom analize slikarevih djela s prikazom nekoliko svetaca, primijećeno je da Pitteri gradi kompozicije u kojima likovi ne funkcioniraju kao kompaktna cjelina, već su impostacijama i u emocionalnom izrazu izolirani jedni od drugih. Osim toga, oblikovanje draperija na dikljanskoj pali nesvojstveno je Pitteriju koji u većini svojih djela draperije prelama pomalo shematizirano (osim kod zadarske sv. Barbare i čiovske pale s raskošnom draperijom cara Konstantina i Jelene Križarice). Netipična je za Pitterija i razrada detalja u tolikoj mjeri kao što je to prisutno na dikljanskoj pali.

Konačno, Pitterijevo je slikarstvo prema tvrdnji R. Tomića, bilo podložno „potkradanju prethodnika i suvremenika",[179] zbog čega je „malim majstorima" kakav je i bio Pitteri, nedostajalo inventivnosti. Upravo se inovativnim može okarakterizirati ikonografsko rješenje ruža za koje je teško povjerovati da su Pitterijeva kreacija. Teško je ovakvo rješenje smatrati i željom crkvenih naručitelja koji su prilikom narudžbi nastojali poštivati ikonografske kanone, a naročito one poslijetridentske. Dakle, za pretpostaviti je da je ovakvo ikonografsko i kompozicijsko rješenje ruža izvorna ideja autora dikljanske pale.

U razmatranju Pitterijeve prisutnosti na pali iz Dikla može se pretpostaviti da ju je slikar možda dovršio ili restaurirao te na taj način u likovima ostavio tragove svog rukopisa.

---

[179] R. TOMIĆ, 2002., 29.

6. Zaključak

Poslijetridentsko slavljenje kulta svetaca, posebice onih lokalnih, najintenzivnije se provodilo upravo u umjetnosti 17. i 18. stoljeća. U tom kontekstu valja se prisjetiti ličnosti nadbiskupa V. Zmajevića koji je opremajući interijer crkve sv. Šime u Zadru slikarskim djelima s tematikom vezanom uz kult sv. Šimuna nastojao provoditi poslijetridentske ikonografske odredbe. Pritom su dva monumentalna platna na bočnim zidovima svetišta s temom *Čuda kraljice Elizabete Anžuvinke* te izgubljena slika *Sv. Šime u slavi* na stropu zajedno s dvama Pitterijevim platnima *Prikazanja u Hramu* te gotičkom škrinjom u koju su pohranjeni zemaljski ostatci sv. Šimuna, sačinjavala „sakralnu pozornicu" koja je ilustrirala konkretne povijesne i vjerske istine.[180]

U potrebi za obnovom crkvenih interijera dalmatinski su naručitelji mahom dobavljali umjetnine kao import, većinom iz Venecije, no te su potrebe zadovoljavali i umjetnici koji su s laguna doseljavali na prostor Dalmacije i ondje djelovali duži ili kraći period. U tu malobrojnu skupinu venecijanskih slikara doseljenika spada i G. B. A. Pitteri čija su djela odraz i umjetničkih strujanja na lagunama tijekom *seicenta* i *settecenta*.

Koliko je Pitteri bio traženi slikar među dalmatinskim naručiteljima dokazuje činjenica da je u Dalmaciji naslikao preko četrdeset slika prožimajući u njima različite utjecaje velike venecijanske slikarske tradicije.

Tako je u *Bitci pod Sinjem 1715. godine* reinterpretirao Tizianovo kompozicijsko rješenje slavne *Assunte*, scene *Raspeća* Pitteri je slikao po uzoru na one P. Veronesea, a osim tih poticaja, slikar je „posuđivao" i fizionomijska rješenja od svojih prethodnika i suvremenika. Već je u svom prvom dalmatinskom djelu, pali *Sv. Barbare* predočio sveticu čiji je lik izvedenica ženskih likova A. Trevisanija, dok se kod nekih staračkih likova kod Pitterija reflektira slikarstvo G. Nogarija.

No, Pitteri je i sljedbenik venecijanske kolorističke tradicije, ali i svih onih strujanja koja su je transformirala. Tragovi *tenebroso* slikarstva prenešeog u slikarstvo *settecenta* s A. Molinarijem, G. B. Piazzettom, A. Zanchijem i dr., mogu se kod Pitterija prepoznati u djelima s franjevačkom ikonografijom, no, pritom treba uzeti u obzir i tvrdnju R. Tomića o slikarevoj

[180]R. TOMIĆ, 2015., 16.

prilagodi potrebama dalmatinskih naručitelja i „mogućnostima sredine“ zbog kojih zatamnjuje kolorit.[181] Ipak, u cijelokupnom Pitterijevom opusu iščitava se baštinjenje svijetlog venecijanskog kolorita *neoveroneseovskih* karakteristika prenešenog u *settecento* preko dekorativnog slikarstva G. B. Tiepola.

U proučavanju dalmatinskog opusa G. B. A. Pitterija zaključuje se da je slikar sklon brojnim stilskim oscilacijama tijekom svog boravka u Dalmaciji, a uz to, R. Tomić ističe i činjenicu da Pitteri s mnogo više posvećenosti slika narudžbe za gradske crkve nego li one za skromnija svetišta na otocima i dalmatinskom zaleđu.[182]

Iako autorovu tvrdnju o Pitterijevom slikarskom ulogu na pojedinim narudžbama treba uvažiti, ipak, ono je i pokazatelj slikarevih kvalitativnih oscilacija. Naime, ako se izuzme pala *Bogorodice i sv. Ivana Evanđelista* (SICU, Zadar) za koju se pretpostavlja da je iz neke crkve u dalmatinskom zaleđu, zatim ona *Gospe Žalosne* iz Kali, te pala *Bezgrešnog Začeća Blažene Djevice Marije sa sv. Dujmom, sv. Franjom Asiškim i sv. Bonaventurom* iz Kraja na Pašmanu, uočava se slikarevo vješto komponiranje likova u prostor te njihov uvjerljiv međusobni odnos, a samim tim je jasno da Pitteri i pojedine narudžbe za skromnije sredine radi s jednakom posvećenošću kao i one za gradske crkve.

No, ono čemu je Pitteri najdosljedniji tijekom svog slikarskog stvaralaštva jest ponavljanju tipologija likova. Tako se u slikarevu opusu pojavljuju dvije tipologije: mladenačke i staračke. Mladenačka lica slikar je oblikovao istovjetno i muškim i ženskim likovima slikajući im ovalne glave, istaknute oči sa zadebljanom donjom vjeđom, zašiljen nos, rumene obraze i malene mesnate usnice. Pitterijevi staračke likovi imaju koštunjava ispijena lica, karakteristično oblikovane jagodične kosti u obliku slova „V“ i tanki nos.

Važno je istaknuti i to da je ovaj plodni slikar osim biskupskih narudžbi primao i one pojedinih crkvenih redova pri čemu su najbrojnije narudžbe za franjevački red. Tako je Pitteri za zadarske franjevce naslikao četiri platna, za visovačke je franjevce slikar naslikao dvije slike, a osim toga slikao je i za pašmanske, trogirske, skradinske te splitske franjevce, te mu je pripisana i narudžba za one iz Humca. Osim toga, slikara su angažirale i bratovštine. Iako te narudžbe još uvijek nisu potkrijepljene arhivskim zapisima, njihova ikonografija govori u

[181] R. TOMIĆ, 2002., 27.
[182] R. TOMIĆ, 2002., 34.

prilog takvim narudžbama. Prema tome, paški i sutomišćanski medaljoni s prikazima *Otajstava Presvetoga Ružarija* daju naslutiti da su ih naručile upravo Bratovštine *Gospe od Ružarija*, a onu s temom *Gospe Žalosne* iz Kali istoimena bratovština.

Osim slikarskih narudžbi za bratovšrine, Pitteri je djelovao i kao restaurator u Zadru gdje je Bratovštini mletačkih vojnika plaćenika obnovio sliku *Sv. Jeronima u pustinji* u crkvi sv. Šime, a Bratovštini Gospe od sniga u crkvi sv. Mihovila sliku s prikazom Gospe.

Značajno je spomenuti i Pitterijevu povezanost s dalmatinskim plemićkim obiteljima koja dokazuje da je slikar uživao određeni ugled prvenstveno u Zadru gdje se povezuje s plemićima A. Grisogonom i O. Ponteom koji od slikara naručuju crteže svetišta crkve sv. Šime i svečeve škrinje, te s članovima zadarske obitelji Califfi. Slikar je također primao narudžbe i od trogirske obitelji Garagnin. Isto tako, Pitteri je u Zadru preko kumstva bio povezan i s altaristom P. Costa, a primio je narudžbu i od predstavnika državne vlasti, generalnog providura G. Querinija u tom gradu.

Kao što je spomenuto, Pitteri je osim slikarskih angažmana bio angažiran i kao crtač, te je osim crteža škrinje sv. Šimuna izradio i onaj *Visovačke Gospe* za djelo visovačkog franjevca T. Babića *Cvyt razlika mirisa duhovnoga*. Ne treba izostaviti ni činjenicu da je slikar u Zadru djelovao i kao javni mjernik što je još jedan dokaz da su se pojedinci poput Pitterija prihvaćali raznih poslova u provincijama u kojima nije bilo mnogo profiliranih umjetnika.[183]

U konačnici, G. B. A. Pitteri je umjetnik koji je svojim kompilatorskim slikarstvom udovoljavao željama dalmatinskih naručitelja da opremaju sakralne interijere djelima čija je poslijetridentska ikonografija veličala kult svetaca, a osim toga preko slikarevih djela te uz ona malobrojnih doseljenih slikara u dalmatinsku je sredinu unesena venecijanska slikarska tradicija koja je bila podložna brojnim mijenama tijekom *seicenta* i *settecenta*.

[183] R. TOMIĆ, 2002., 28.

7. Literatura

Arhiv Zadarske nadbiskupije, *Glagoljska matica krštenih 1645.-1671.* (Diklo)

BABIĆ, VANDA

Propovijedi Vicka Zmajevića, *Croatica et Slavica Iadertina* 1 (2005.), 207.-228.

BAĆAK, JULIJA

Slika Pietra Ferrarija *Sv. Petar šalje sv. Dujma u Dalmaciju* iz katedrale sv. Dujma u Splitu, konzervatorsko-restauratorski zahvat, *Kulturna baština* 36 (2010.), 332.-342.

BERRIE, H. BARBARA – MATTHEW,C. LOUISA

Material Inovation and Artistic Invention: New Materials and New Colors in Renaissance Venetian Paintings u: *Scientific Examination of Art: Modern techniques in conservation and analysis (Arthur M. Saskler Colloquia of the National Academy of Sciences)*, Washington, 2005. (https://www.nap.edu/read/11413/chapter/3)

BIANCHI, CARLO FEDERICO

Zara cristiana I, Zara, 1877.

Zara cristiana II, Zara, 1879.

BOERIO, GIUSEPPE

Dizionario del Dialetto Veneziano, Venezia, 1867.
(https://books.google.hr/books?id=y6c_AAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=hr#v=onepage&q&f=false)

BRALIĆ, VIŠNJA

Između Pittonija i Piazzette: Prijedlog za Angela Trevisanija na Silbi, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 30 (2006.), 107.-119.

CVETNIĆ, SANJA

Venecijanski „mali majstori“ u franjevačkim samostanima Bosne i Hercegovine, *Peristil*, 51 (2008.), 183.-194.

ČORALIĆ, LOVORKA - PRIJATELJ PAVIČIĆ, IVANA

Ivan iz Vrane – mletački admiral u Lepantskom boju (1571.), *Povijesni prilozi*, 29 (2005.), 127.-149.

Mletački časnici, svećenici, građani – tragom Barana u Zadru (XVII.-XVIII. stoljeće), *Radovi Zavoda povijesnih znanosti HAZU u Zadru*, 50 (2008.), 147.-192.

FABIANICH, DONATO

Storia dei frati minori dai primordi della loro istituzione in Dalmazia e Bossina fino ai giorni nostri II, Zara, 1864.

FIOCCO, GIUSEPPE

Aggiunte a Francesco Ruschi, Bolletino d'Arte XXVII (1933.-1934.), 164.-168. (http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1437575573149_05_-_Fiocco_164.pdf)

FISKOVIĆ, CVITO

Opis trogirske katedrale iz XVIII. stoljeća, Split, 1940.

GAMULIN, GRGO

Prijedlozi za mletački settecento, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 11 (1987.), 159.-163.

Prijedlozi za slikarstvo mletačkog Cinquecenta u Dalmaciji, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 27 (1988.) 1, 213.-225.

GOJA, BOJAN

Doprinos slikarskom opusu Giovannija Battiste Augustija Pitterija – Otajstva Presvetog Ružarija u Sutomišćici na otoku Ugljanu i arhivska istraživanja, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 30 (2006.), 121.-130.

Novi prilozi o baroknom slikarstvu u Zadru, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 38 (2014.), 133.-150.

HALL, JAMES

Rječnik tema i simbola u umjetnosti, Zagreb, 1998.

HANCOCK SHURTLEFF, DOROTHY

Giovanni Battista Piazzeta, (doktorska disertacija), Boston University, 1931. (https://open.bu.edu/bitstream/handle/2144/8408/giovannibattista00shur.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

HILJE, EMIL - TOMIĆ, RADOSLAV

Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije – Slikarstvo, Zadar, 2006.

HORVAT, ANĐELA – MATEJČIĆ, RADMILA – PRIJATELJ, KRUNO – BUZOV, MARIJA

Barok u Hrvatskoj, Zagreb, 1982.

JEFFARES, NEIL

Dictionary of pastellists before 1800 (http://www.pastellists.com/Articles/NOGARI.pdf 14. kolovoza 2016.)

JURANOVIĆ-TONEJC, MARTINA

Putne bilješke Mijata Sabljara (1852.-1854.) – crkveni inventar, u: Mala biblioteka Godišnjaka zaštite spomenika kulture Hrvatske, 14 (2010.), Zagreb

KENNEDY, G. IAN

Tizian: oko 1490.-1576., Madrid, 2006.

KOLAR, MIRA

Gospodarstvo. Osnovni elementi razvoja u: *Hrvatska i Europa: Barok i prosvjetiteljstvo, sv. III* (ur.) Ivan Golub, Zagreb, 1993., 151.-165.

KUKULJEVIĆ-SAKCINSKI, IVAN

Slovnik umjetnikah jugoslavenskih, Zagreb, 1858.

KURELAC, MIROSLAV

Razdoblje baroka i prosvjetiteljstva u: *Hrvatska i Europa: Barok i prosvjetiteljstvo, sv. III* (ur.) Ivan Golub, Zagreb, 1993., 3.-29.

Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb, 1985.

MAJER JURIŠIĆ, KRASANKA

Zadarska Providurova palača u vrijeme mletačke uprave, *Povijesni prilozi*, 44 (2013.) 44, 183.-202.

MARGETIĆ, LUJO

Političke osnove pravnih sustava u: *Hrvatska i Europa: Barok i prosvjetiteljstvo, sv. III* (ur.) Ivan Golub, Zagreb, 1993., 141.-151.

MARKOVINA, DRAGAN

Reformska nastojanja Mletačke Republike u Dalmaciji u drugoj polovici 18. stoljeća u kontekstu novih odnosa moći na jadranskom prostoru, *Historijski zbornik*, LXIII (2010.), 1, 191.-214.

MODRIĆ, MIROSLAV

Blaženi Ivan Duns Škot – upoznavanje s njegovim životom i vjerničkim promišljanjem, *Nova prisutnost: časopis za intelektualna i duhovna pitanja*, XIII (2015.), 3, 429.-434.

PETRICIOLI, IVO

Osvrt na ninske građevine i umjetničke spomenike srednjega i novoga vijeka, *Radovi Instituta JAZU u Zadru*, 16/17 (1969.), 299.-356.

O važnijim umjetninama u franjevačkom samostanu u Zadru, u: *Samostan sv. Frane u Zadru*, Zadar, 1980a.

Stalna izložba crkvene umjetnosti Zadar, Zadar, 1980b.

Škrinja sv. Šimuna u Zadru, Zagreb, 1983.

PRIJATELJ PAVIČIĆ, IVANA

Kiparska i slikarska umjetnička baština bratovština u Dalmaciji između XIV. i XIX. st., *Croatica Christiana periodica*, 21 (1997.), 40, 39.-54.

Prilog poznavanju slikarskog opusa Giovannija Battiste Augustija Pitterija, *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, 47 (2004.) 1, 83.-88.

PRIJATELJ, KRUNO

Barok u Splitu, Split, 1947.

Splitski barokni slikar Sebastijan Devita, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 16 (1966.) 1, 271.-278.

Problemi i ličnosti slikarstva 18. stoljeća u Dalmaciji, *Dani Hvarskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 5 (1978a.) 1, 229.-238.

Sv. Dujam i sv. Staš u likovnoj umjetnosti, *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, 21 (1978b.), 103.-119.

Pala G. B. A. Pitterija na Garanjinovu oltaru u trogirskoj katedrali, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 17 (1993.) 2, 63.-66.

RAUKAR, TOMISLAV

Cives, habitatores, forenses u srednjovjekovnim dalmatinskim gradovima, *Historijski zbornik*, XXIX-XXX (1976.-1977.), 139.-149.

RAUKAR, TOMISLAV – PETRICIOLI, IVO – ŠVELEC, FRANJO – PERIČIĆ, ŠIME – FORETIĆ, DINKO

Prošlost Zadra III – Zadar pod Mletačkom upravom: 1409.-1797., Zadar, 1987.

SABALICH, GIUSEPPE

Guida archeologica di Zara, Zara, 1897.

I dipinti delle chiese di Zara: ricerche critiche documentate con illustrazioni artistiche fotografiche, Zara, 1906.

Pitture antiche di Zara, Zara, 1912.

SCHULZ, JUERGEN

Venetian Painted Ceilings of the Renaissance, University of California Press, Los Angeles, 1968.

(https://books.google.hr/books?id=cYX8nk5e0Z0C&printsec=frontcover&hl=hr#v=onepage&q&f=false)

STANIČIĆ DEMORI, ZORAIDA

Transformacija ikona pod propovjedaonicama hvarske katedrale, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 36 (1998.) 1, 251.-261.

TATARKIEWICZ, WŁADYSŁAW

History of Aesthetics, vol 3. Modern Aesthetics, A&B Black, London, 2006. (https://books.google.hr/books?id=Qne6ZOgLyT0C&pg=PR3&lpg=PR3&dq=TATARKIEWICZ,+W%C5%81ADYS%C5%81AW+History+of+Aesthetics&source=bl&ots=eTrgu9IfCx&sig=561FgClKO9JYEL05_PQBl9lnRs4&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwirsdy7_d3RAhUCIJoKHXxxCzYQ6AEIUzAI#v=onepage&q=TATARKIEWICZ%2C%20W%C5%81ADYS%C5%81AW%20History%20of%20Aesthetics&f=false)

TICOZZI, STEFANO

Dizionario dei Pittori dal Rinnovamento delle belle art fino al 1800, sv. 1., Milano, 1818. (https://books.google.co.uk/books?id=RucDAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=hr#v=onepage&q&f=false)

TOMIĆ, RADOSLAV

Doprinos baroknome slikarstvu, *Peristil*, 37 (1995.), 121.-126.

Trogirska slikarska baština, Zagreb-Split, 1997.

Novi podaci o oltarima u Trogiru, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 37 (1998.) 1, 313.-322.

Slikar Giovanni Battista Augusti Pitteri u Dalmaciji, Zagreb, 2002.

Dopune slikarstvu u Dalmaciji (Baldassare D'Anna, Antonio Bellucci, Antonio Grapinelli, Giovanni Battista Augusti Pitteri, Giovanni Carlo Bevilacqua), *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 29 (2005a.), 171.-186.

Zadarska slika Pietra Daminija, *Prilozi povijesti umjetnosti*, 40 (2005b.) 1, 255.-261.

Dubrovački slikari Benedikt (Benko) Stay i Petar Mattei – dokumenti i prijedlozi za nova djela, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 31 (2007.), 111.-120.

Bilješka o slici „Bitka pod Sinjem 1715. godine“ u Omišu, u *Omiški ljetopis: Župa sv. Mihovila arkanđela u Omišu*, (ur.) Ivan Banić, 5 (2009.), Omiš, 295.-296.

Crtice o slikama u Šibeniku, Murteru i Marini, *Kvartal: kronika povijesti umjetnosti u Hrvatskoj*, VIII (2011.) 1-2, 144.-147.

Slikar Tripo Kokolja – povodom tristote obljetnice smrti (1713.-2013.), *Art bulletin*, 63 (2013.), 78.-97.

Slikar Mate Otoni Napoli, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 38 (2014.), 103.-116.

Slikarstvo talijanskog baroka u Hrvatskoj, u: *Sveto i profano: slikarstvo talijanskoga baroka u Hrvatskoj*, (ur.) Radoslav Tomić, Danijela Marković, Zagreb, 2015., 11.-38.

VALENTIĆ, MIRKO

Geografska i demografska slika Hrvatske u XVII. i XVIII. stoljeću u: *Hrvatska i Europa: Barok i prosvjetiteljstvo, sv. III* (ur.) Ivan Golub, Zagreb, 1993., 29.-43.

ZARRILLO, TARYN MARIE

Artistic Patrimony and Cultural Politics in Early *Seicento* Venice (doktorska disertacija), Columbia University, New York, 2016.
(https://academiccommons.columbia.edu/catalog/ac%3A197701)

ZERI, FEDERICO – GARDNER, E. ELIZABETH

Italian Paintings: Venetian School (katalog), Metropolitan Museum of Art, New York, 1973.
(https://books.google.hr/books?id=OGghIMXTypsC&pg=PP5&lpg=PP5&dq=ZERI,+FEDERICO+%E2%80%93+GARDNER,+E.+ELIZABETH+Italian+Paintings:+Venetian+School&source=bl&ots=fNuXTdVSdJ&sig=Ldu7Y5alzX-UzGTcbP0QDLEhdlg&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwiXpOzTgN7RAhWFCJoKHTKPCVUQ6AEIRjAM#v=onepage&q=ZERI%2C%20FEDERICO%20%E2%80%93%20GARDNER%2C%20E.%20ELIZABETH%20Italian%20Paintings%3A%20Venetian%20School&f=false

ARTISTIC PROFILE OF PAINTER GIOVANNI BATTISTA AUGUSTI PITTERI

Abstract

Venetian Giovanni Battista Augusti Pitteri was moved at the beginning of fourth decade of 18th century in Zadar and for this town and many others in Dalmatia painted over forty artworks. Due to research of his artwork there were discovered numerous details from painter's artistic and personal life which will be presented in this thesis through chronology of his activity in Dalmatia. In addition, there will be given a monographic review of Pitteri's artworks with detailed stylistic analysis and their mutual comparisons to highlight the repetitive nature of his painting. Pitteri is in fact, a painter who shows many oscillations in the course of creation, yet through his entire artistic life remained consistent typology painting two figures, youth and old age, which is why the attribution of newly discovered works is much more easier. It is precisely on these elements relied attribution of an altarpiece *Our Lady of Rosary* from the eponymous parish church in Diklo, near Zadar, which will be presented at the end of this thesis.

Key words: Venetian baroque painting, Giovanni Battista Augusti Pitteri, Zadar, 18th century

8. Prilozi

Sl. **1** G. B. A. Pitteri, oltarna pala *Sv. Barbare*, 1730. g., SICU, Zadar (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 45)

Sl. **2** P. Veronese, slika *Mističnog vjenčanja sv. Katarine*, detalj, Akademija, Venecija, (foto: M. PLEŠKO)
A. Trevisani, slika *Kuge 1639. godine*, Santuario della Madonna del Pilastrello (Lendinara/Rovigo)
(izvor: http://www.comune.lendinara.ro.it/itinerari-religiosi.html?showall=1)

Sl. **3** G. B. A. Pitteri, vratnice orgulja s prikazom *Sv. Jeronima i sv. Ivana Krstitelja*, SICU, Zadar (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 49, 51)

Sl. **4** G. B. A. Pitteri, slika *Sv. Marka*, SICU, Zadar (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 47)

Sl. **5** G. B. A. Pitteri, slika *sv. Franje Asiškog*, blagovaonica samostana sv. Frane, Zadar (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 61)

Sl. **6** G. B. A. Pitteri, slika *sv. Serafina iz Montegranara*, franjevački samostan sv. Frane na splitskoj Rivi (izvor: IVANA PRIJATELJ PAVIČIĆ, 2004., 84)

Sl. **7** G. B. A. Pitteri, slika *Sv. Josipa Kopertinskog*, 1754. g., samostan sv. Frane na Obali, Split (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 107)

Sl. **8** G. B. A. Pitteri, oltarna pala *Sv. Jeronima i sv. Didaka*, 1742., crkva sv. Frane, Zadar (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 59)

Sl. **9** J. Palma Mlađi, oltarna pala *Sv. Franje Asiškoga u slavi sa sv. Bernardinom, sv. Cecilijom i Ljudevitom Tuluškim*, katedrala sv. Stošije, Zadar (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 5)

Sl. **10** G. B. A. Pitteri, oltarna pala *Sv. Ante Padovanskog, sv. Franje Asiškog i sv. Franje Paulskog*, *Garanjinov* oltar u katedrali sv. Lovre, Trogir (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 103)

Sl. **11** G. B. Crosato, slika *Bogorodice s Djetetom i dva sveca*, Pinacoteca Vaticana, Rim (izvor: http://www.artericerca.com/artisti_italiani_settecento/crosato%20giambattista/3.htm)

S. **12** G. B. A. Pitteri, oltarna pala *Djeteta Krista, sv. Jelene Križarice, Konstantina, sv. Tome Akvinskog i sv. Janje*, franjevački samostan sv. Ante na Dridu, Čiovo, Trogir (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 105)

Sl. **13** G. B. A. Pitteri, oltarna pala *Sv. Nikole, sv. Marka, sv. Jeronima i sv. Luke*, župna crkva, Nin (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 73)

Sl. **14** G. B. A. Pitteri, oltarna pala *Sv. Anselma, sv. Ambroza, sv. Marcele, sv. Grgura Pape i sv. Barbare*, župna crkva, Nin (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 71)

Sl. **15** G. B. A. Pitteri, oltarna pala *Stigmatizacije sv. Franje Asiškog*, 1746., franjevačka crkva, Visovac (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 99)

Sl. **16** G. B. A. Pitteri, slika *Sv. Franje Asiškog, sv. Jeronima i sv. Ante Padovanskog* sakristija katedrale, Skradin, detalj (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 99, 101)

Sl. **17** G. B. A. Pitteri, slika *Stigmatizacije sv. Franje Asiškog*, samostan sv. Antuna Padovanskoga, Humac (Ljubuški), (izvor: SANJA CVETNIĆ, 2008., 186)

S. **18** G. B. A. Pitteri, oltarna pala *Bogorodice i sv. Ivan Evanđelista*, depo SICU, Zadar (foto: M. PLEŠKO)

Sl. **19** G. B. A. Pitteri, oltarna pala *Raspeća*, župna crkva sv. Luke, Ždrelac (otok Pašman), (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 85)

Sl. **20** P. Veronese, oltarna pala *Raspeća*, oko 1580. g., San Lazzaro dei Mendicanti, Venecija (izvor: http://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Sl. **21** G. B. A. Pitteri, oltarna pala *Raspeća*, župna crkva sv. Lovre, Kali (otok Ugljan), (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 65)

Sl. **22** G. B. A. Pitteri, oltarna pala *Raspeća*, župna crkva sv. Tome, Tkon (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 87)

Sl. **23** G. B. A. Pitteri, slika *Oplakivanja*, sakristija župne crkve, Nin (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 79)

Sl. **24** G. B. A. Pitteri, slika *Bogorodice Bezgrešnog Začeća sa sv. Nikolom i sv. Franjom Asiškim*, crkva sv. Nikole, Sali (izvor. RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 91)

Sl. **25** G. B. A. Pitteri, oltarna pala *Bezgrešnog Začeća Blažene Djevice Marije sa sv. Dujmom, sv. Franjom Asiškim i sv. Bonaventurom*, franjevačka crkva sv. Duje, Kraj na Pašmanu (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 69)

Sl. **26** G. B. A. Pitteri, oltarna pala *Bezgrešnog Začeća Blažene Djevice Marije*, crkva sv. Frane, Zadar (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 53)

Sl. **27** G. B. A. Pitteri, slika *Bezgrešnog Začeća Blažene Djevice Marije sa Svetim Trojstvom i franjevačkim svecima*, 1735. g., crkva sv. Frane, Zadar (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 57)

Sl. **28** G. B. A. Pitteri, slika *Svih Svetih*, franjevački samostan, Visovac (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 97)

Sl. **29** G. B. A. Pitteri, slika *Svih Svetih*, franjevački samostan, Visovac, detalj, (usp.) G. Nogari, portret *Starice sa štapom*, Muzej Prado, Madrid
(izvor: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/vieja-con-una-muleta/a290a3aa-0782-48bf-89b9-7dc46e700171?searchMeta=giuseppe%20nogari)

Sl. **30** G. B. A. Pitteri, oltarna pala *Gospe Žalosne sa sv. Antom i sv. Augustinom*, župna crkva sv. Lovre, Kali (otok Ugljan), (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 67)

Sl. **31** G. B. A. Pitteri, slika *Bogorodice s Djetetom, sv. Antunom Opatom, sv. Ivanom Krstiteljem, sv. Ivanom Evanđelistom i sv. Franjom Asiškim*, župna crkva Prikazanja Bl. Dj. Marije, Medviđa (izvor: BOJAN GOJA, 2014., 138)

Sl. **32** G. B. A. Pitteri, oltarna pala *Svete Obitelji sa sv. Rokom, sv. Sebastijanom i sv. Ivanom Krstiteljem*, crkva sv. Roka, Murter (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 95)

Sl. **33** G. B. A. Pitteri, oltarna pala *Navještenja sa svecima*, crkva sv. Duha, Hvar (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2005., 176)

Sl. **34** G. B. A. Pitteri, slika *Prikazanja Gospe od Zečeva Jeleni Grubišić*, sakristija župne crkve, Nin (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 75)

Sl. **35** G. B. A. Pitteri, slike *Prikazanja u Hramu*, crkva sv. Šime, Zadar (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 62-63)

Sl. **36** G. B. A. Pitteri, slika *Zajedništva apostola*, nekada stajalo u zadarskoj katedrali sv. Stošije (izgubljeno), (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 127)

Sl. **37** G. B. A. Pitteri, oltarna pala *Silaska Duha Svetoga*, župna crkva, Sali (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 93)

Sl. **38** G. B. A. Pitteri, medaljoni *Presvetog Ružarija*, Sutomišćica na otoku Ugljanu (izvor: BOJAN GOJA, 2006., 126.)

Sl. **39** G. B. A. Pitteri, detalj *Krunidbe trnovom krunom* s medaljona *Presvetog Ružarija*, Sutomišćica na otoku Ugljanu (izvor: BOJAN GOJA, 2006., 124), (usp.) Tizian, slika *Krunidbe trnovom krunom*, 1542. g., Lovre, Pariz,
(izvor: http://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Sl. **40** G. B. A. Pitteri, medaljoni *Otajstava Presvetog Ružarija*, župna crkva, Pag (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 81-83)

Sl. **41** G. B. A. Pitteri, slika *Bitke pod Sinjem 1715. godine*, župna crkva sv. Mihovila, Omiš (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 111)

Sl. **42** G. B. A. Pitteri, Crteži svetišta i škrinje sv. Šime u crkvi sv. Šime u Zadru *za Illyricum Sacrum*, 1733.-1734. (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 113-121)

Sl. **43** G. B. A. Pitteri, Crtež *Visovačke Gospe* za *Cvyt razlika mirisa duhovnoga* (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 123),

Sl. **44** Oltarna pala *Gospe od Ružarija*, župna crkva Gospe od Ružarija, Diklo, stanje umjetnine prije zahvata, 2013. g. (izvor: Hrvatski restauratorski zavod, foto: A. KOTLAR)

Sl. **45** Oltarna pala *Gospe od Ružarija*, župna crkva Gospe od Ružarija, Diklo, total nakon čišćenja, 2015. g., (izvor: Hrvatski restauratorski zavod, foto: G. TOMLJENOVIĆ)

Sl. **46** Oltarna pala *Gospe od Ružarija*, župna crkva Gospe od Ružarija, Diklo, total nakon čišćenja, 2015. g., detalj, (izvor: Hrvatski restauratorski zavod, foto: G. TOMLJENOVIĆ)

Sl. **47** Oltarna pala *Gospe od Ružarija*, župna crkva Gospe od Ružarija, Diklo, total nakon čišćenja, 2015. g., detalj sv. Dominika, (izvor: Hrvatski restauratorski zavod, foto: G. TOMLJENOVIĆ), G. B. A. Pitteri, oltarna pala *Sv. Barbare*, 1730. g., SICU, Zadar, detalj, (foto: M. PLEŠKO)

Sl. **48** Oltarna pala *Gospe od Ružarija*, župna crkva Gospe od Ružarija, Diklo, total nakon čišćenja, 2015. g., detalj sv. Dominika, (izvor: Hrvatski restauratorski zavod, foto: G. TOMLJENOVIĆ), G. B. A. Pitteri, oltarna pala Gospe Žalosne *sa sv. Antom i sv. Augustinom*, župna crkva sv. Lovre, Kali (otok Ugljan), (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 67), detalj sv. Augustina

Sl. **49** Oltarna pala *Gospe od Ružarija*, župna crkva Gospe od Ružarija, Diklo, total nakon čišćenja, 2015. g., detalj Bogorodice, (izvor: Hrvatski restauratorski zavod, foto: G. TOMLJENOVIĆ), G. B. A. Pitteri, oltarna pala *Sv. Jeronima i sv. Didaka*, 1742., crkva sv. Frane, Zadar (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 59), detalj sv. Didaka

Sl. **50** Oltarna pala *Gospe od Ružarija*, župna crkva Gospe od Ružarija, Diklo, total nakon čišćenja, 2015. g., sv. Šimuna, (izvor: Hrvatski restauratorski zavod, foto: G. TOMLJENOVIĆ), G. B. A. Pitteri, oltarna pala *Sv. Anselma, sv. Ambroza, sv. Marcele, sv. Grgura Pape i sv. Barbare*, župna crkva, Nin (izvor: RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 71), detalj sv. Anselma

1



2





3





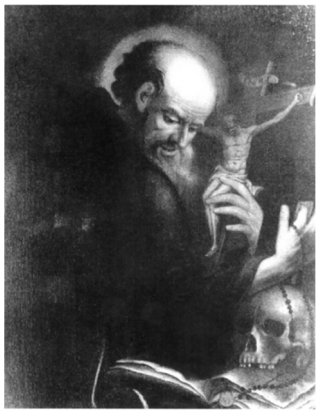
4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29





30



31



32



33



34



35



36



37



38



39







40





41



42







43









44 **45**

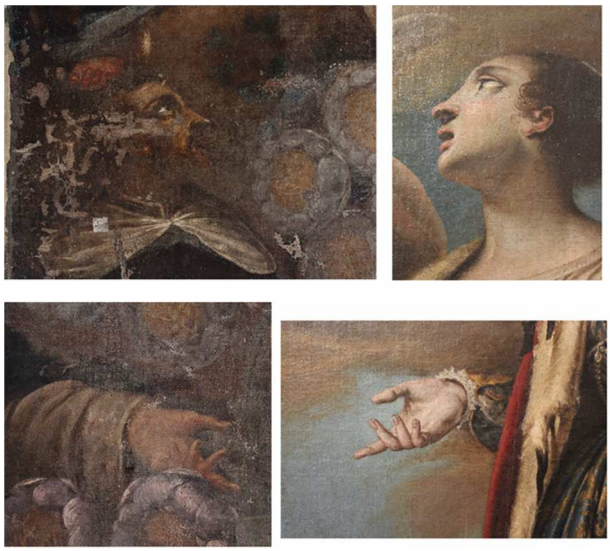




46



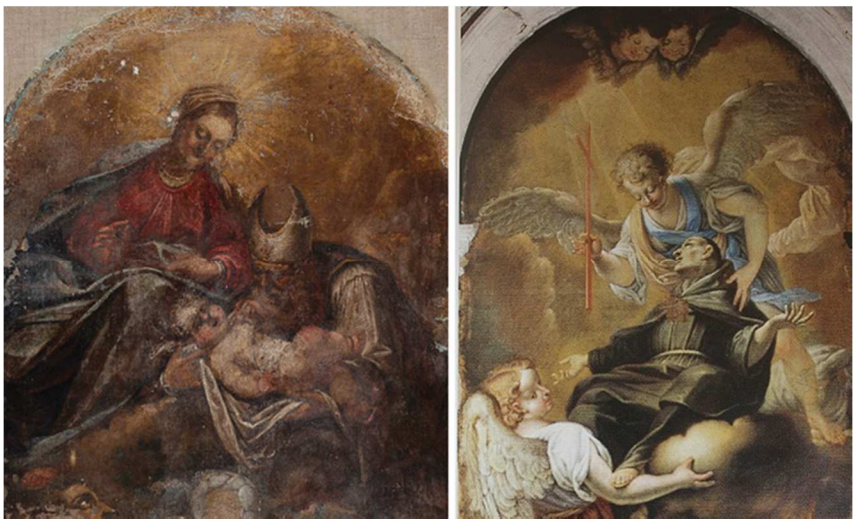
47



48



49



50

