

Laris Borić

Odjel za povijest umjetnosti
Sveučilište u Zadru
Obala kralja Petra Krešimira IV. 2
HR - 23000 Zadar
lboric@unizd.hr

Pregledni rad / Review paper

Primljen / Received: 4. 9. 2024.
Prihvaćen / Accepted: 23. 10. 2024.
UDK / UDC: 7.034:7.04(497.581.1)
27-722.51Vallareso, M.
DOI: 10.15291/ars.4636

Ikonografski obrasci naručiteljskih strategija zadarskog nadbiskupa Maffea Vallaressa (1450. – 1494.)*

Iconographic Patterns in the
Commissioning Strategies of
Zadar's Archbishop Maffeo
Vallaresso (1450–1494)

SAŽETAK

U članku se ocrta naručiteljski profil zadarskog nadbiskupa Maffea Vallaressa, njegov arhitektonski i likovni ukus te strategije ikonografskih i svjetonazorskih koncepata, čiji se obrisi učitavaju u specifičnosti složenih političkih, društvenih i kulturnih odnosa u zadarskom *quattrocentu*. Dva su ključna činitelja profila Vallaressoove osobnosti i njegove eklezijske pozicije; s jedne strane on je istaknuti humanist koji u Zadru promovira uobičajene kulturne prakse, dok je s druge strane bio vrstan kanonski pravnik. Zasjevši 1451. godine na zadarsku katedru, on je oba ta habitusa projicirao u nizu naručiteljskih aktivnosti, no s vremenom su prevladale one iz domene kanonskog prava i ikonografskih strategija. To je prije svega uključivalo uređenje crkvenih odnosa između nadbiskupije i podvrgnutih joj subjekata koji su kroz kasno srednjovjekovlje stekli različite standarde financijske i organizacijske samostalnosti, ali i ulogu zadarskog nadbiskupa u procesima podvrgavanja nekoć moćne srednjovjekovne komune novim državnim okvirima i njihovim procesima, osobito kroz transformacije semantičkih slojeva srednjovjekovnih kultova gradskih zaštitnika kojima je nadbiskup pokrovitelj kao produžena ruka državnih struktura Serenissime.

Ključne riječi: Zadar, Mletačka Republika, humanistička kultura, rana renesansa, nadbiskup Maffeo Vallaresso, sveti zaštitnici

ABSTRACT

This paper examines the commissioner profile of Maffeo Vallaresso, Archbishop of Zadar, focusing on his architectural and artistic preferences and the iconographic strategies embedded in the complex political, social, and cultural dynamics of Zadar's *quattrocento*. Two defining aspects of Vallaresso's personality and ecclesiastical function emerge: his status as a prominent humanist who fostered the corresponding cultural practices in Zadar, and his expertise in canon law. Serving as Zadar's archbishop from 1451, Vallaresso projected these dual aspects of his identity through a range of commissions. Over time, the characteristics reflecting his legal expertise and his iconographic strategies became increasingly dominant. His projects primarily aimed to regulate ecclesiastical relations between the archdiocese and its subjects, which, by the late Middle Ages, had developed varying degrees of financial and organizational independence. Furthermore, the archbishop played a crucial role in aligning the once powerful medieval commune of Zadar with the state frameworks of the Serenissima, especially by transforming the semantic layers associated with the medieval cults of Zadar's patron saints, which positioned him as a direct agent of Venetian political interests.

Keywords: Zadar, Republic of Venice, humanist culture, early Renaissance, Archbishop Maffeo Vallaresso, patron saints

* The research that resulted in this text was partly financed from the HRZZ *ET TIBI DABO* project *Art Commissions and Donors in Istria, the Croatian Littoral, and Northern Dalmatia (1300–1800)*, and completed with funds from the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Programme: ERC-AdriArchCult GA n. 86586.

Temeljno polazište za ocrtavanje naručiteljskih habitusa i profila likovnog ukusa humanista 15. stoljeća specifičnosti su njihova obrazovanja, društvenog statusa i javnih funkcija, osobito humanističkih interesa i praksi jer iz njih najjasnije izvire sveukupnost svjetonazorskih posebnosti, a potom i ikonografski te specifični stilsko-formalni obrasci odabira modela likovnih i arhitektonskih narudžbi. Kada je Maffeo Vallaresso zasjeo na zadarsku nadbiskupsku katedru u veljači 1451., on je u tom gradu već zatekao uspostavljene krugove mjesnih humanista, poput onih Jurja Benje ili pak Marina i Petra Kršave koji su obilježili drugu četvrtinu stoljeća humanističkim aktivnostima iskazanim kroz sakupljanje i prepisivanje antičkih i srednjovjekovnih tekstova, ali i (proto)arheološke interese¹ u gradu čije je srednjovjekovlje ionako bilo snažno prožeto klasičnim modelima.²

Maffeo Vallaresso, potomak uglednoga mletačkog plemićkog roda, rođen je oko 1415. Otac, Giorgio, sin Vittorea, bio je ugledan mletački magistrat na raznim upravnim funkcijama diljem mletačkog dominija, a majka mu je bila iz roda Loredan. Važan poticaj budućoj crkvenoj karijeri desetogodišnjem Maffeu dao je stric Fantin – porečki biskup od 1415. do 1425., a potom nadbiskup Krete – kad mu je 1425. omogućio kanoničku službu katedrale u Trevisu, gdje se Maffeo naselio tek 1432., nakon što je zaređen. Tada se posvetio i humanističkim studijima u Padovi, a te je godine kompilirao i priručnik latinske gramatike. Nakon trogodišnjeg studija u Padovi upisao je studij kanonskog prava, te se obrazovao u specifičnom obrascu humanističkog kršćanstva, uobičajenog za klerike Venecije i Veneta. Doktorirao je 1445., nakon čega je otišao u Rim gdje je djelovao u humanističkim krugovima pape Nikole V., dospjevši 1449. do službe jednoga od sedam apostolskih protonotara. Ondje se povezao s novim mecenama, osobito s mletačkim kardinalnom Pietrom Barbom koji će 1464. postati papa Pavao II. Mladi je Vallaresso 1449. sudjelovao i u jednom obavještajnom skandalu, čini se u korist Venecije, te ga je Vijeće desetorice oslobodilo sumnji, nakon čega je 1. srpnja 1450. izabran na mjesto zadarskog nadbiskupa, na kojem je naslijedio tek izabranog i iznenadno preminulog Polidora Foscarija. Nadbiskup Maffeo Vallaresso u Zadar je stigao 14. veljače 1451. godine.³ Nastavivši ondje s humanističkim praksama usvojenima u Veneciji i Padovi, Vallaresso je u prvim godinama svojega dugog zadarskog boravka (1451. – 1494.) započeo s razmjenom rukopisa antičkih i srednjovjekovnih tekstova s kolegama s kojima se dopisivao. Posuđene bi rukopise u Zadru dao prepisati, formirajući tako knjižnicu kojom su se služili i lokalni suradnici koji su se pridruživali njegovu zadarskom krugu. Rukopise je, primjerice, sudeći po pismima datiranim između 1451. i 1453., dobivao od venecijansko-kreškog humanista Laura Quirinija. U Zadru bi ih dao prepisati te ih potom vraćao vlasniku, kojem je zauzvrat posuđivao i neke rukopise iz vlastite zbirke.⁴

Višedesetjetnim zadarskim djelovanjem očitovana je zanimljiva dvojnost njegova humanističkog i crkveno-administrativnog profila. S jedne se strane iz njegova bogatog epistolara razabire rafinirana erudicija, a s druge, u nizu postupaka i stavova vidljivih iz njegovih kanonsko pravnih procesa, i izrazita svojevolsnost i upornost u uređivanju crkvenih prilika koje su u Zadru bile okoštale višestoljetnim tradicijama i međuodnosima crkvenih ustanova.⁵ Takva je ličnost oko sebe do kraja stoljeća okupila niz lokalnih i doseljenih humanista koji su do kraja stoljeća uspostavili i vlastite modele djelovanja kroz okupljanja, čitanja i rasprave o tekstovima, s novom praksom nabave tiskanih primjeraka na bogatome venecijanskom tržištu, pa i prvim samostalnim publikacijama. U tom je smislu zanimljiva korespondencija između zadarskog kanonika i bilježnika Francesca Minutiusa i Jeronima Vidulića, mansionara zadarskog kaptola, humanista, literata i pripadnika Vallaressova humanističkog kruga,⁶ koji je sedamdesetih i osamdesetih godina često boravio u Veneciji, čini se upravo u kući Vallaressovih⁷, a Minutius je od njega u pismu od 27. srpnja 1473. zatražio da mu pribavi tiskane primjerke djela antičkih pisaca poput Cezara, Cicerona i cjelokupnog Ovidija, od ko-

jih je tek Laktancije kršćanski autor.⁸ Istražujući malobrojne sačuvane informacije o zbirkama antičkih pisaca u Zadru od 14. do 16. stoljeća, A. Stipčević je primijetio da je njihova pojava povezana sa središnjom pozicijom Zadra duž transjadranskih pomorskih ruta, kao i s činjenicom da je znatan dio zadarske elite studirao na italjskim sveučilištima gdje su usvajali humanistička znanja, ali i specifične kulturne prakse. Već se kod zadarskih humanista Vallaressove generacije primjećuje i transformacija rane, naglašeno latinske humanističke kulture, prema promociji tekstova na vernakularnim jezicima, što je sukladno i praksa italjskog *cinquecenta*, no za zadarsku je sredinu specifično da se razvijala unatoč rastućim gospodarskim, s vremenom i sigurnosnim neprilikama, osobito nakon druge četvrtine 16. stoljeća.⁹

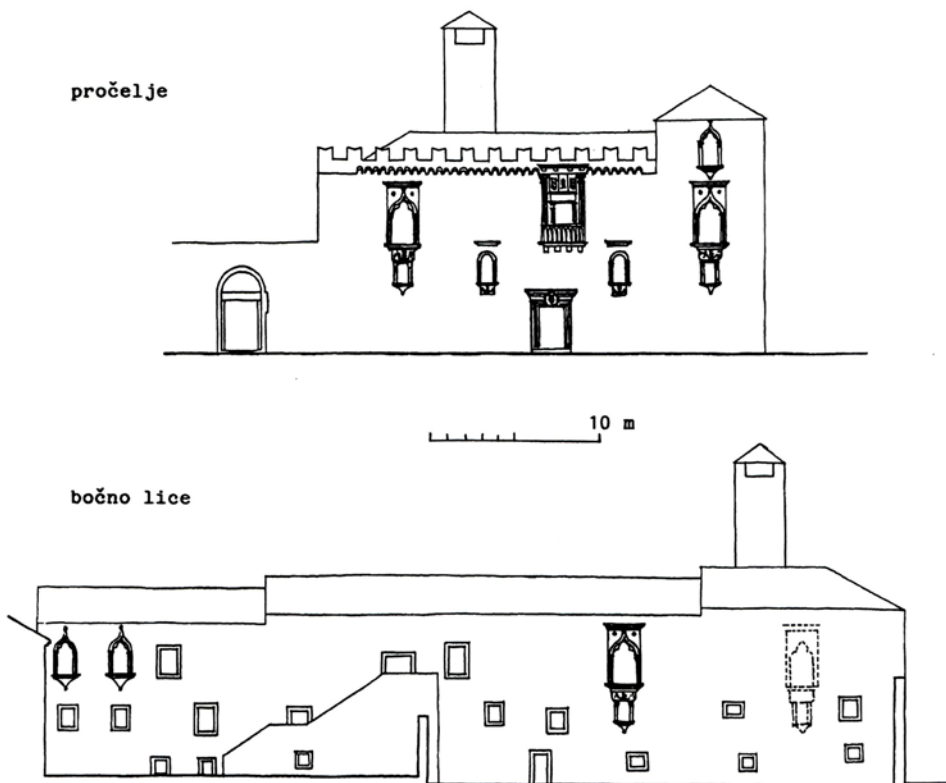
Vallaressova pregradnja Nadbiskupske palače

Važan aspekt tih humanističkih interesa i aktivnosti činio je likovni i arhitektonski ukus, pretočen i u narudžbe u čijim su formalnim obrascima i semantičkim slojevima ugrađivani i prijenosi novog jezika mletačke rane renesanse. U Zadru je rane transfere novih stilskih elemenata uspostavljenih u umjetničkim središtima Veneta inicirao upravo nadbiskup Maffeo Vallaresso koji je, netom nakon dolaska, započeo s nizom arhitektonskih narudžbi od kojih se jedna odnosila na pregradnju njegova zadarskog doma, romaničke palače zadarskih nadbiskupa.¹⁰ S tim u vezi je zanimljivo sagledati modele prijenosa klasičnih arhitektonskih i likovnih motiva u Vallaressovu odluku da pismom datiranim 4. studenog 1453. godine od treviškog biskupa Ermolaja Barbara zatraži crteže na kojima su prikazane *all'antica girlande* čiji su krajevi obješeni o razne likove, a on ih je odredio kao *feste romane*. Ti su mu crteži, naime, bili potrebni kako bi zadarskim majstorima mogao predočiti oblike kojima je kanio ukrasiti svoju obnovljenu zadarsku palaču.¹¹ To Vallaressovo pismo predstavlja polazišnu točku za nekoliko važnih pitanja, teza i zaključaka.

Prije svega, iako je proces formiranja humanističkih krugova u Zadru započeo već dvadesetih i tridesetih godina 15. stoljeća povezivanjem Jurja Benje i Petra Kršave s Ciriacom de Pizzecolijem,¹² izuzmemo li Kršavinu obnovu antičkog slavoluka Melije Anniane 1434. godine koju je datirao 2. godinom 553. Olimpijade,¹³ do sredine stoljeća u Zadar još nisu pristigli novi ikonografski modeli ni stilemi rane renesanse. To potvrđuje i datiranje najranijih stilskih inovacija kasnih četrdesetih godina na splitskim reljefima Jurja Dalmatinca¹⁴, ili pak u Puli, s 1453. godinom uklesanom na nadvratniku portala s *puttima* padovanske provenijencije, ugrađenog u bočni zid katedrale.¹⁵ Aktivnosti pripadnika prvoga humanističkog vala tek su s odgodom od kojeg desetljeća rezultirale integracijom novih ikonografskih i formalnih rješenja u likovni jezik *quattrocenta*, a u tom je procesu jedan od ključnih problema predstavljala činjenica da su dalmatinski kipari, klesari i graditelji 15. stoljeća uglavnom bili povezani sa stilskim zbivanjima u Veneciji, u kojoj je recepcija novog stila u odnosu na Toskanu kasnila nekoliko desetljeća i bila znatnije potaknuta tek Donatellovim padovanskim boravkom od 1443. do 1453. Stoga su i naručiteljska htijenja bila povezana s mogućnostima lokalnih majstora, a kad su i bila – poput Vallaressovih girlandi inovativna, pa i neshvatljiva lokalnim majstorima, realizacija im je morala pričekati doseljavanje ili formiranje onih koji bi bili vičniji novomu likovnom jeziku. Tako ni treviški predlošci nisu mogli biti utjelovljeni u vidu reljefnih ukrasa na pročeljima Vallaressove palače prije razdoblja u kojemu su dalmatinske radionice u većoj mjeri počele usvajati nove stileme, koji su zapljusnuli istočnu obalu Jadrana do sredine šezdesetih¹⁶ stilskim mijenama Jurjevih suradnika na tzv. particiji Malipiero šibenske katedrale te pojavom Nikole Firentinca u Šibeniku 1464. i Trogiru nekoliko godina poslije. To treba imati na umu pri još uvijek nejasnom datiranju procesa Vallaressove pregradnje palače na kojoj su se u Zadru pojavili novi dekorativni motivi koji će se potom sporadično javljati i na tzv. „zadarskom tipu prozora” kakav je postao popularan na kućama zadarske elite između sedamdesetih i devedesetih godina 15. stoljeća.¹⁷

1.
Pročelja Vallaressove
nadbiskupske palače prema
rekonstrukciji P. Vežića
(izvor: PAVUŠA VEŽIĆ /
bilj. 10/, 20)

Façades of Vallaresso's
Archiepiscopal Palace, after
P. Vežić's reconstruction



Struktura pregrađene Nadbiskupske palače (sl. 1) dobrim je dijelom preuzela zidove starijega, romaničkog zdanja, a čini se da netom dovršeno zdanje požar i obnova koju je početkom 16. stoljeća proveo nadbiskup Francesco Pesaro nisu znatnije mijenjali.¹⁸ Na maketi Zadra u venecijanskom *Museo storico-navale*, datiranoj u 1560-e, prikazano je zdanje pravokutnog tlocrta s četiri krila koja omeđuju unutrašnje dvorište s jednokrilmim zapadnim trijemom, dok je u istočnom bilo vanjsko stubište kojim se prilazilo gornjim etažama i nadbiskupovu stanu, te s kraćim petim krilom prema katedrali koje je zatvaralo dvorište krstionice. Sa zapadne strane palače dva su vrta bila odijeljena zidom. Prema opisu inventara nastalom za nadbiskupa Vittorea Priulija (1688. – 1712.),¹⁹ u prizemlju su se nalazile gospodarske prostorije oko trijema s unutrašnjim dvorištem. One su zauzimale i dio prvog kata na kojem su se nalazili i prostori za posluhu i administraciju, na drugom se katu nalazila nadbiskupska rezidencija, a na povišenju trećeg kata *camera in alto chiamata soffitta* te prolaz prema tavanskim prostorima. Svojim monumentalnim dimenzijama, impozantnom širinom, pročelje je, s ogradnim zidom vrta koji se na njega nastavljao sa zapadne strane, definiralo sjeverni obris Campe, trga koji je služio kao gradska tržnica. S te je strane bilo rastvoreno u pet ponešto nepravilnih osi sa središnjim naglasakom na glavnom prizemnom portalu i nešto izmaknutim balkonom drugog kata. Prema prikazu nastalom dvadesetih godina 19. stoljeća uoči rušenja palače,²⁰ prvi je kat bio razdijeljen u četiri pravilne osi s po jednim prozorskim otvorom. Dva unutrašnja bila su zaključena polukružnim profiliranim lukovima na doprozornicima s ukkladama, naglašenih kapitelnih zona, dok su dva krajnja pravokutna na jedinstven i neobičan način bila povezana s gotičkim monoforama kata nad njima. Povezivale su ih menzole monofora drugog kata sa spomenutim *festama romanama*, pa su ti prozori zapravo formirali spomenuti „zadarski tip” koji će se endemski proširiti isključivo u Zadru. Riječ je o Ruskinovu šestom tipu prozora uobičajenom u Veneciji, upisanom u pravokutni okvir s bočnim paterama i kuglicama, ali samo u Zadru

opremljenim trokutnom menzolom s grbom i – često – girlandama.²¹ Doprozornici su im učestaloga dalmatinskog tipa kakav su širili Juraj Dalmatinac, Andrija Aleši i ostali pripadnici tog kruga, kanelirani i nadvišeni školjkama, obrubljeni motivom tordiranog bastona, a imali su gotičke lisnate kapitele i profilirane baze s lisnatom dekoracijom. Profilirane prozorske klupčice tih prozora nosile su trokutaste konkavne menzole ukrašene Vallaressovim grbovima s vrpcama. Heraldički su štitovi bili prikazani kao „obješeni” kamenim vrpcama o kuku, a bočno od menzole bile su prikazane po dvije figure među kojima su visjele girlande lišća i voća. Sačuvana su tek dva takva Vallaressova potprozornika s konjskim i ovnujskim lubanjama, a iz izvora znamo da su na jednom reljefu bile prikazane harpije.²² Još se barem jedan takav prozor nalazio na zapadnoj fasadi.

Spomenuti, veliki balkon drugog kata bio je oblikovan u čistim renesansnim oblicima.²³ Vanjski okvir činila su dva kanelirana pilastra s korintizirajućim kapitelima na koje je nalijegao profilirani arhitrav oslonjen na četiri konzole. Kanelirani doprozornici balkona također su nosili arhitravnu gredu na kojoj je bilo ispisano Vallaressovo ime.²⁴ Parapet zida iznad arhitrava, a između gornjeg dijela trupa i kapitela vanjskih velikih pilastara bio je ukrašen Vallaressovim grbovima sa – vjerojatno – središnjim prikazom kaleža s grožđem kao euharistijskim simbolom. Ograda balkona bila je obočena dvama glatkim pilastrima među kojima je niz od sedam prelomljenih trolisnih lukova oslonjenih na jednostavne gotičke kapitele mesnatih listova koji počivaju na koničnim stupićima s profiliranim bazama.²⁵ Podest balkona počivao je na četirima lisnatim konzolama. Prema spomenutom prikazu iz dvadesetih godina, na istočnome, povišenom dijelu pročelja nalazila se balkonata slična onima s drugog kata, no bez pravokutnog okvira s rozetama, a menzolu joj nije krasila konzola s grbom i festonima, već čaška cvijeta izduženih latica.

Vallaressova je palača temeljito pregrađena u klasicističkim oblicima između 1829. i 1832. godine,²⁶ a od njezine arhitektonske dekoracije sačuvana su tek tri ulomka menzola monofora koje su nosile klesane vijence od lišća, cvijeća i voća, obješene vrpcama o ovnujske glave, konjske lubanje, a jedan ulomak iz lapidarija Muzeja grada Zadra ima i likove harpija, no nije sačuvan grb, pa je teško reći je li s Vallaressove palače.²⁷ (sl. 2, 3, 4) Sva tri ulomka imaju prosječnu obradu vijenaca, no onaj s konjskim lubanjama koje su prikazane tako da su uvučene u kožne maske kojima su bili opremljeni ratni konji, izvanredne je kiparske izrade, ne samo u kontroli oblika već i u prilagodbi postava *di sotto in su* kojima je prikaz efektno prilagođen promatračevu oku. I ostale dvije sačuvane Vallaressove girlande daju naslutiti razno-

2.
Menzola s Vallaressovim
grbom i girlandom s konjskim
lubanjama, lapidarij Muzeja
grada Zadra (izvor: NIKOLA
JAKŠIĆ, EMIL HILJE /bilj.
103/, 54, sl. 69)

Corbel with Vallaresso's coat of
arms and a garland featuring
horse skulls, lapidarium of the
Zadar City Museum



2a.
Detalj konjske lubanje s kožnom maskom (foto: L. Borić)

Detail of a horse skull with a leather mask



like izvedbene domete radionice još uvijek neidentificiranog majstora zaposlenog na pregradnji Nadbiskupske palače, a problem predstavlja i njihova precizna datacija.

Sam je nadbiskup u treviškom pismu iz 1453. naveo kako se „upravo bavi nekim gradnjama u nadbiskupskoj palači”,²⁸ no u tim je ranim godinama, po svoj prilici, bila riječ o zidarskim radovima, dok stilsko preplitanje cvjetnogotičkih i ranorenesansnih elemenata nužno datira svijetle otvore pročelja u koje desetljeće poslije. To bi se pitanje moglo rasvijetliti usporedbom sa srodnim zadarskim primjerima svijetlih otvora, od kojih se među ranije može datirati monofora kuće Ghirardini pripisana suradnji Alešija i Firentinca, pa je *post quem non* principom datiran prekidom njihove trogirске suradnje već sredinom sedamdesetih godina, nakon rada na Tremitima.²⁹ Tradicionalno se tu Firentinčevu atribuciju, kao onu prozora Pasini,³⁰ povezivalo s njegovim jedinim poznatim ugovorom u tom gradu, onim iz 1482. za



3. Vallaressova menzola s ovnujskim glavama koja je 1829. izložena u perivoju generala von Weldena, danas Perivoj kraljice Jelene u Zadru; detalj desne ovnujske glave (foto: L. Borić)

Vallaresso's corbel adorned with ram heads, displayed in 1829 in the Park of General von Welden, today's Park of Queen Jelena, in Zadar; detail of a ram head

radove na prozorima svetokrševanskog samostana,³¹ no za to nema pravog razloga. Bez obzira na ta pitanja, datiranje Vallaressovih menzola s motivom *feste romane* u kasne sedamdesete i rane osamdesete godine 15. stoljeća potkrepljuju i ostali rano-renesansni elementi svijetlih otvora, prozori prvog kata s polukružnim lukovima i uklade na bočnim licima doprozornika gotičkih monofora, te ponajviše čiste rano-renesansne forme velikoga pročelnog balkona. Gornju granicu datacije Vallaressovih girlandi čini ugovor između zadarskog plemića Saladina Soppea i majstora Petra Meštričevića od 12. ožujka 1489. u kojem se izričito traži da se majstor treba ugledati na one s balkonata nadbiskupove palače, pa naručuje ... *una fenestra come quella de monsignor che e in la faza del arciviscovato sul campo*.³²

Kada je pak riječ o izvorištu tog motiva u Trevisu, prema kojima je crteže izradio stanoviti Donatello, taj se podatak u nas često povezivao s firentinskim kiparom, tim više što se godina 1453. poklapa i s krajem njegova desetogodišnjeg padovanskog boravka.³³ Ipak, prihvatljiviji jest oprez onih koji su iza tog spomena slutili nekoga lokalnog treviškog majstora,³⁴ osobito stoga što Vallaresso izrijekom spominje kako bi „Barbarov Donatello” trebao nacrtati „dvije-tri poput onih što ih je sam *naslikao* u Vašoj palači”, te inzistira i na obojenosti crteža kako „ne bi bilo nikakve poteškoće u oponašanju predloška”.³⁵ Jedna od iznesenih hipoteza o identitetu tog Donatella,³⁶ uzela je u obzir podatak da je kasnih četrdesetih godina 15. stoljeća u zadarskoj katedrali zabilježeno djelovanje mletačkog slikara Donata Bragadina koji se 1445., 1448. i 1452. spominje u Zadru, gdje je sa sinovima Jacopom i Tommasom radio na osliku kapele Sv. Stošije u zadarskoj katedrali,³⁷ dok je treći sin, Pietro, zabilježen 1460. na radovima u samostanu Sv. Dimitrija.³⁸ Ipak, s obzirom na dominantne kasnogotičke karakteristike Bragadinova stila u kojemu je K. Prijatelj zamijetio „rafinirani lirizam prožet melankolijom”,³⁹ manje je vjerojatno kako bi on bio autor crteža *all'antica* girlandi. Konačno, on je od 1448. do 1452. boravio u Zadru, a nije zabilježen u Trevisu na Barbarovim radovima na biskupskoj palači. Bez obzira na atributivna i pitanja datacije, u kontekstu razmatranja prijenosa modela i datacije stilskih inovacija, osobito je zanimljiva i Vallaressova opaska kako „tu vrstu slikanja” on nije uspio „ovdašnjim majstorima objasniti jer oni nisu sposobni shvatiti”.⁴⁰ Doista, vrijeme Vallaressova zadarskog dolaska poklapa se s vrhuncem razvoja kasnogotičkog slikarstva

4.
Ulomak girlande s likom
harpije, donedavno u vanjskom
lapidariju Muzeja grada Zadra
(foto: L. Borić)

Fragment of a garland featuring
a harpy, until recently in the
external lapidarium of the Zadar
City Museum



u opusima Ivana Petrova iz Milana i Dujma Vuškovića, pa nije neobično primijetiti stilski procijep novih likovnih htijenja i postojećih stilskih standarda ranih pedesetih godina. U svakom slučaju, Vallaressova želja da u Zadru ostvari upravo takve ukrase nastala je zato što je treviške girlande i sam gledao, boravivši ondje kao kanonik.⁴¹ Treviška je nadbiskupska palača stradala u požaru u 19. stoljeću, no znamo da je 1447. godine bila temeljito pregrađena,⁴² pa bi se tada trebale datirati i zidne dekoracije, koje je Vallaresso odlučio, možda isprva u slikanoj, ali svakako najzad u klesanoj formi, prenijeti na potprozornike svoje zadarske palače.

Novi Vallaressovi *all'antica* motivi svojom su amblematskom vrijednošću, kao svojevrsan biljeg pripadnosti humanističkom ambijentu, kod zadarske elite ubrzo postali jedan od omiljenih dekorativnih elemenata u Zadru kasnog *quattrocenta*.⁴³ Iako je do danas, u cijelosti ili djelomice, sačuvano tek pet primjeraka girlandi na menzolama potprozornika, bilo ih je više. Zanimljiva je spomenuta narudžba za kuću Saladina Soppea koji je od Petra Meštričevića naručio prozore poput onih s pročelja Nadbiskupske palače, jedan ukrašen likovima harpija, drugi ovnujskim glavama, a treći konjskima.⁴⁴ Fotografije dvaju izgubljenih primjeraka zadarskih potprozornika koji su u 19. stoljeću prodani u Veneciju objavio je P. Paoletti, no ne zna im se izvorni ni današnji smještaj.⁴⁵ No, osim tih Meštričevićevih radova i njihovih inačica koje variraju *feste romane* s Vallaressove palače, zanimljivo je tumačenje motiva donio i Nikola Firentinac, u za njega standardnom motivu *putta* koji razvlače girlandu s prozora kuća Ghirardini i Pasini, na kojima je kipar preinačio Vallaressov potprozorski predložak tako da vijenci nisu klesanim vrpcama obješeni o alke, već ih drže ili razvlače koračajući *putti*,⁴⁶ što je zapravo njegov standardni trogirski motiv, ovdje postavljen na menzoli potprozornika kao kod Vallaressovih primjera. Firentinčevi *putti* s kuća Ghirardini i Pasini odavno su zamiječeni kao izvanredne male skulpture, kao i oni pripisani Marku Andrijiću s kuće Nassis,⁴⁷ ali treba upozoriti i na one s Vallaressove palače, ulomak s likom harpije iz lapidarija Muzeja grada Zadra, a osobito onaj s konjskim lubanjama presvučenima kožnim maskama (sl. 2, 2a) koje kvalitetom izvedbe nadmašuju prosječnu dalmatinsku kiparsku produkciju druge polovice *quattrocenta*. Iako ih je C. Fisković ocijenio prosječnim klesarskim radom⁴⁸, što možda vrijedi za girlandu s ovnujskim glavama koju je austrijski ge-

neral von Welden 1829. postavio u svoj zadarski perivoj. Ipak, konjske lubanje iz Muzeja vrlo su fino oblikovane, prilagođene, kao i girlande s grbom, donjem rakursu promatračeva oka. Neobična modelacija čeone kosti i gornje čeljusti lubanje prikazana je kao presvučena maskom od štavljene kože s istaknutim središnjim šavom, ostatkom vojne opreme na lubanji davno poginulog konja. Da je doista riječ o kožnoj konjskoj masci, dokazuju i kožne uzde koje se na jedinstven način prepliću pod girlandom. Sve to govori u prilog zaključku o kvalitetnim predlošcima, ali i majstoru dosega većih od prosječnih.

Vallaressova gradnja katedralnog zvonika

Uređenje crkvenih prilika i stroga primjena kanonskog prava na sve podređene mu subjekte koji su u srednjem vijeku razvili vlastite modele i uzance djelovanja i stjecanja prihoda, bili su u fokusu Vallaressove dugovječne zadarske uprave,⁴⁹ pa u tom smislu treba promatrati još jedan njegov graditeljski poduhvat, nastavak izgradnje katedralnog zvonika (sl. 5). Prizemna etaža tog zdanja po svoj je prilici bila podignuta već za njegovih prethodnika na kvadratnom tlocrtu s malim portalom prelomljenog luka do kojeg vode vanjske stube.⁵⁰ Na tu je strukturu nadbiskup Vallaresso dao podignuti prvi kat kojem je na sjeveroistočnu fasadu postavljen grb pape Pavla II. obočen dvama Vallaressovim insignijama, pa se podizanje tog kata sigurno datira pontifikatom Pietra Barba između 1464. i 1471. godine. Ipak, gradnja je nakon toga prekinuta iz još nepoznatog razloga. Dovršio ga je tek 1894. glasoviti oksfordski arhitekt Thomas Graham Jackson,⁵¹ autor gornjih neoromaničkih etaža koje su se variranjem korpusa rapskoga katedralnog zvonika bešavno uklopile u ambijent katedrale, episkopija i grada. U arhitektonskoj studiji istočnojadranske povijesne arhitekture Jackson je prenio devetnaestostoljetnu lokalnu tradiciju da su Vallaressovi radovi započeli mnogo kasnije od razdoblja na koje upućuje Barbov grb, tek 1480. godine, te da su bili prekinuti nadbiskupovom smrću i navodnom bojazni Vallaressovih nećaka da će u njegovu gradnju utrošiti sav imetak, zbog čega su sredstva bila preusmjerena u izgradnju nadbiskupova



5.
Prvi kat zvonika zadarske katedrale s grbovima pape Pavla II. i nadbiskupa Maffea Vallaressa, 1464. – 1472. (foto: L. Borić)

The first floor of the Zadar Cathedral bell tower with the coats of arms of Pope Paul II and Archbishop Maffeo Vallaresso, 1464–1472

ljetnikovca u Sukošanu.⁵² Ta teza ne stoji zbog grba koji zasigurno dataciju pomiče prije 1480., ali i zbog novih spoznaja o sukošanskom ljetnikovcu na kojemu Vallaresso, izgleda, nije napravio gotovo ništa.⁵³ U svakom slučaju, daleko više od pitanja datacije, na Vallaressovoj su etaži zvonika zanimljivi stilski elementi njegove artikulacije, jer je riječ o svojevrsnom kvatročentističkom historicizmu, pokušaju da se arhitektonska plastika zvonika stilski prilagodi romaničkoj naravi katedrale. Prvi kat zvonika zidan je pravilnim sljubljenim pravokutnim kvadrima, a od prizemne je etaže razdvojen snažnim volumenom razdjelnog vijenca sastavljenog od konkavnih i konveksnih profila kakvi su, prema I. Petricioliju, uobičajeni na zadarskim romaničkim kućama.⁵⁴ Kvadratne plohe svih četiriju fasada uokvirene su oblim i rubnim pravokutnim profilom koji se na kutovima zvonika previja u ugaone lezene. Snažne sjene i vješto oblikovani konveksni oblici profila naglašavaju geometričnost i masivnost. Nad donjim vijencem istaknuta je glatka greda na kojoj počivaju polustupovi koji nose vanjske polukružne lukove prozora na zapadnoj strani zvonika, a slijepe lukove na trima ostalim stranama. Baze polustupova kubične su, zasječenih gornjih kutova, debla su im glatka te nose masivne kapitele mesnatih listova kakve, primjerice, nalazimo na južnoj fasadi Sv. Krševana. Lukovi su im nešto uži od renesansnih, no ipak širi od romaničkih srpastih lukova koji su, sasvim očito, ovdje tek prizivani. U gornjem dijelu ova etaža završava još jednim (post)romaničkim razdjelnim vijencem.

Razmišljanje o tim anakronim, „neoromaničkim” oblicima datiranima u treću četvrtinu 15. stoljeća treba dopuniti napomenom Loredane Olivato i Lionella Puppija, koji su pišući o Codussijevu zvoniku venecijanske katedrale, čija je gradnja započeta osamdesetih godina 15. stoljeća, upozorili na to kako se arhitekt prema romaničkom nasljeđu odnosio na isti način na koji se Alberti u projektu zvonika ferarske katedrale prilagodio tamošnjim oblicima padovanske romanike.⁵⁵ U tom bi smislu i Vallaressova etaža zadarskog zvonika mogla biti zanimljiv doprinos razumijevanju fenomena svojevrsnoga „ranorenesansnog historicizma”, odnosno svijesti o povijesnim stilovima, koji bismo u zadarskom slučaju također mogli povezati s humanističkim obzorima odnosa prema povijesnosti na kakve je upozoravao Peter Burke.⁵⁶ Buduća bi istraživanja o tom pitanju svakako morala povesti računa, tim više što je Vallaressova korespondencija uključivala i ferarske humaniste koji su morali biti upoznati s pretpostavljenim Albertijevim konceptima.

Još važnije, Vallaressovu namjeru gradnje zvonika treba promatrati i u kontekstu političke uloge zadarskih nadbiskupa koja je na zadarskoj katedri bila dijelom strategija Serenissime još od 13. stoljeća,⁵⁷ a nakon 1409. intenzivirana je kroz podržavanje rituala u katedrali i naručiteljske djelatnosti kroz koje se u njezinu svetištu implementirali ikonografski i likovni, ali i urbanističko-arhitektonski programi iz kojih se jasno očitavala pripadnost Zadra nastajućem mletačkom *commonwealthu*.⁵⁸ Osim ulaganja u popravak dotrajalih struktura same katedrale, za što je bio angažiran protomajstor Vidul Ivanov,⁵⁹ zadarski su nadbiskupi tijekom prve polovice 15. stoljeća znatna sredstva ulagali u uređenje liturgijskih instalacija njezina svetišta, osobito kroz Moronzonovu korsku pregradu s kiparskom grupom Raspeća obočenom kipovima apostola, nedvosmisleno i s političkom porukom izvedenu po predlošku one iz bazilike Sv. Marka,⁶⁰ ali i kroz uređenje svetišta s korskim sjedalima.⁶¹ Obnavljala se i kapela nadbiskupske zaštitnice Sv. Stošije u sjevernoj apsidi katedrale oslicima Donata Bragadina⁶² i izvanrednom mramornom efigijom sv. Stošije, a za planirani su zvonik izlivena dva zvona, jedno s Venierovim, drugo s Vallaressovim grbom.⁶³ Već je tijekom prve godine Vallaressova zadarskog boravka kraju privedena izrada korskih sjedala za svetište katedrale koje je od Mateja Moronzona bio naručio još nadbiskup Luca iz Ferma 1418. godine.⁶⁴ Nadbiskupovo sjedalo (sl. 6) posred sjevernog krila (nasuprot kneževu), podignuto je nad ostala za nekoliko stuba, a na vrhu naslona je Vallaressov grb obočen inicijalima i *puttima* grbonošama, nadvišen likom

6.
Matteo Moronzon, nadbiskupovo
sjedalo u korskim klupama
zadarske katedrale (izvor:
NIKOLA JAKŠIĆ, EMIL HILJE /
bilj. 103/, 226)

Matteo Moronzon, Archbishop's
seat in the choir pews of the Zadar
Cathedral

7.
Pastoral nadbiskupa Vallaressa,
oko 1460., SICU, Zadar (izvor:
NIKOLA JAKŠIĆ /bilj. 67/, 188)

Crosier of Archbishop Vallaresso, ca.
1460, SICU, Zadar

Boga Oca. Zanimljivo, još jedan njegov grb izrezbaren je i na nasuprotnom naslonu kneževa sjedala, ispod krilatog lava sv. Marka. Ideju o postavu heraldičkih *putta* grbonoša moguće je također vidjeti kao izravnu referenciju na njegov interes za nove likovne programe, primjerice nekoliko godina prije postavljenih *putta* grbonoša na pročelju palače dužda Francesca Foscarija, što se drži jednim od najranijih pojava ovog motiva u Veneciji.⁶⁵ Posebnu je brigu mladi ambiciozni nadbiskup vodio i o liturgijskoj opremi te je katedralu opremio i (novim?) orguljama.⁶⁶

Vallaressov padovanski pastoral

U tim ranim godinama njegove zadarske službe zanimljiva je i narudžba nadbiskupova pastorala (sl. 7). To izvanredno zlatarsko djelo nekoć je bio pripisivano dalmatinskim zlatarskim radionicama⁶⁷, no nedavno ga je N. Jakšić na temelju formalno-morfoloških i tipoloških karakteristika uvjerljivo pripisao padovanskim zlatarskim radionicama aktivnima sredinom 15. stoljeća, dodatno potkrijepiv-



ši atribuciju natpisom iz 1460.: *R(everendus) D(ominus) MAFEVS VALARESSUS ARCHEP(iscop)VS HYARENSIS. FA(cien)DVM CVRAVIT MCCCCCLX.* te činjenicom da je još L. Jelić u prijepisima dijelova nadbiskupova epistolarija objavio nekoliko njegovih pisama odaslanih od jeseni 1458. do zime 1459. upravo iz Padove. Razlozi narudžbe prepoznati su u desetogodišnjici zadarskog ustoličenja, a iz Vallarossova kontakta s padovanskim zlatarskim radionicama u kojima su nastali najvažniji padovanski relikvijari tog vremena, poput komunalne narudžbe ostenzorija padovanske katedrale, očitavaju se i obrisi njegovih naručiteljskih ambicija projiciranih u pastoralu koji je *il regalo più nobile e costoso*.⁶⁸ Osim morfološko-stilskih aspekata, za razumijevanje nadbiskupova naručiteljskog profila osobito su zanimljivi ikonografski odabiri jer se pri vrhu Vallaresso dao prikazati pred zaštitnicom nadbiskupije, sv. Anastazijom. Uokolo volute su, pored Krista, likovi starozavjetnih proroka, na način kakav je uobičajen u zlatarstvu Veneta,⁶⁹ no među prikazima proroka Ilije, Mojsija, Danijela, Jakova, Arona, Jeremije, Amosa, Jeroboama i Tobije, prikazan je i sv. Šimun,⁷⁰ zadarski patron u specifičnoj ikonografskoj inačici kakva će se poslije u Zadru, oko 1600. pojaviti i na frizu nedovršenog pročelja Sv. Šimuna Novog: Bogoprimec kao posljednji starozavjetni prorok koji je najzad i doživio očekivani Mesijin dolazak. Promišljena simbolika ikonografskog odabira prisutna je i u nišama dvoetažnog kaštilca na tijelu pastorala. U donjoj su zoni likovi Gospe s Djetetom, Mrtvi Krist i Krstitelj, a u gornjoj dalmatinski (sv. Jeronim) i zadarski zaštitnici: sv. Petar (ranokršćanski titular katedrale), sv. Krševan, sv. Stošija, sv. Zoilo i sv. Donat biskup, s očitom namjerom osnaženja kulta katedralnih, odnosno dijecezanskih svetaca (sv. Stošije i sv. Donata) uz nadbiskupsku aproprijaciju onih s izričito snažnim komunalnim nabojem prožetim tada još tinjajućom memorijom rojalističkoga anžuvinskog, protumletačkog naboja, poput sv. Krševana⁷¹ i sv. Šimuna.⁷² U tom bi smislu trebalo otvoriti pitanje i onodobne promjene titulara rotunde Sv. Trojstva u onaj Sv. Donata.⁷³ Osim toga, tijekom 15. stoljeća je za katedralnu riznicu naručeno i nekoliko relikvijara za moći zadarskog biskupa iz 9. stoljeća: relikvijari klavikule s grbom Vallarossova prethodnika, nadbiskupa Lorenza Veniera, kao i relikvijar prsta, a još je jedan relikvijar ruke sv. Donata u 15. stoljeću bio naručen za crkvu Sv. Silvestra. Konačno, Donatov je lik zlatar Toma Martinov godine 1496. uvrstio među četiri zadarska parca na prednjoj strani škrinje sv. Petra i Pavla, proroka Danijela i biskupa Martina.⁷⁴

Vallarossov projekt novog pročelja kolegijalne crkve Sv. Marije Velike (Sv. Šimuna)

Tako postavljen ikonografski odabir nadbiskup Vallaresso je varirao u barem još dvjema narudžbama koje se s njim gotovo sigurno mogu povezati – skulpturama s pročelja kolegijalne crkve Sv. Marije Velike i renesansnom reljefu umetnutom u anžuvinsku škrinju sv. Šimuna – zbog čega bi se moglo govoriti o svojevrsnoj strategiji s određenim ciljevima koji se iz tih procesa mogu razabrati.

Nadbiskup je 28. srpnja 1472. sklopio ugovor s majstorom Petrom Berčićem za pregradnju pročelja zborne crkve Sv. Marije Velike,⁷⁵ (sl. 8) najveće i najuglednije zadarske crkve nakon katedrale, sjedišta kanoničkog kaptola pa se nazivala i Svećeničkom. U njoj se čuvala štovana slika Gospe, bila je sjedištem kulta sv. Zoila, a upravo je u toj crkvi bio usidren tada najsnažniji komunalni kult sv. Šime u kojemu su još uvijek tinjali protumletački, proanžuvinski sentiment i potencijalna prizivanja drevnih oporbi.⁷⁶ Relikvija je u formi mumificiranog tijela pribavljena tijekom druge polovice 13. stoljeća, te je bila smještena u kamenu sarkofagu s reljefom svetčeva lika koji je bio izložen u crkvi Sv. Marije Velike. Za relikvije je hrvatsko-ugarska kraljica Jelena Anžuvinska 1377. od Frane iz Milana naručila

srebrnu škrinju, dovršenu 1380., a potom se 1397. započelo s prigradnjom svetčeve kapele u kojoj je taj novi komunalni kult trebao imati primjereno sjedište.⁷⁷ Kapela i crkva su srušene 1571. godine kako bi ustupile prostor bastionu Sv. Roka, pa je tek nekoliko arhivskih podataka omogućilo nekoliko pretpostavki o izgledu i smještaju tog zdanja u odnosu na romaničku baziliku. P. Vežić se tako priklonio izvještaju C. F. Bianchija, vjerojatno nastalom prema zagubljenom rukopisu Anonima, koji navodi da je „kapela kovčega sv. Šimuna proroka” smještena „u vrhu desne pokrajnje lađe, to jest na sjeveru,” potkrepljujući stav sumnjom da bi kapela zasebno prigradnja korpusu crkve imala čak šest traveja o kojima svjedoče arhivi.⁷⁸ Nasuprot tomu, I. Petricioli je pretpostavio zdanje prigradnja bazilici sa sjeveroistočne strane. Svakako se plan tijekom gradnje mijenjao, jer se u prvoj fazi spominje osam križnih svodova, a poslije šest.⁷⁹ Na višedesetljetnoj gradnji izmijenilo se nekoliko protomajstora, od Pavla iz Sulmone (1398. do 1400.),⁸⁰ Nuzija Ucinellijeva iz Ferma (1401. do 1410.),⁸¹ do Vidula Ivanova (od 1432. do 1448.) i njegovih sinova Frane i Jurja Vidulića.⁸² Kapela je bila opremljena i bogatim kiparskim programom koji je uključivao 12 apostola, Krunidbu Djevice, Navještenje, Boga Oca te likove anđela, a njezina dugotrajna izgradnja, čini se, nije bila uzrokovana samo nedostatkom financija u složenim okolnostima koje su se napredovanjem stoljeća višestruko usložnjavale, već i ozbiljnim statičkim problemima zbog kojih su sredinom 15. stoljeća na njezinu pročelju bile vidljive pukotine.⁸³ Iz svjedočenja hodočasnika Pietra Casole (1494.) i Ludwiga von Rautera (1569.),⁸⁴ doznajemo da je anžuvinska škrinja bila postavljena iznad starije, kamene u kojoj je i dalje počivala relikvija, ali oni ne donose podatke o izgledu i strukturi neposrednog ambijenta.⁸⁵ Tijekom izgradnje kapele, zbog statičkih je problema morao biti srušen i nanovo izgrađen i zvonik Sv. Marije Velike, za što je 1423. bio angažiran majstor Vidul Ivanov, nešto prije nego što će raditi na svetčevoj kapeli.⁸⁶ Novi je zvonik, koji se po rekonstrukciji P. Vežića nalazio jugoistočno od crkve, od polovice visine do vrha trebao vijencima biti razdijeljen na tri etaže koje su na sve četiri strane bile rastvorene biforama. Trup zvonika podignut je do

8.
Rekonstrukcija pročelja crkve
Sv. Marije Velike u Zadru (izvor:
PAVUŠA VEŽIĆ /bilj. 78/, sl. 2a)

Reconstruction of the front façade
of St Maria Maggiore in Zadar after
P. Vežić



1432., a majstor Vidul je 1439. na njegove završne etaže postavio šest svetačkih kipova visokih po pet stopa,⁸⁷ što je otprilike odgovaralo ljudskoj visini. Budući da Vidul kao graditelj vjerojatno nije mogao biti i njihov autor, kipovi su u tom trenutku već bili izrađeni, a još su dva kipa bila naručena 1501. od kipara Bartolomeja iz Dubrovnika u vrijeme kada je završnu etažu zvonika dovršavao majstor Tomaž Hrboka.⁸⁸ Ta ikonografski složena instalacija doista je jedinstven primjer kiparske dekoracije zvonika u gradovima istočnog Jadrana, a prikazana je na veduti grada Konrada von Grünemberga iz 1486. godine,⁸⁹ na kojoj dvije strane zvonika kvadratnog tlocrta bez završne piramide krasi parovi svetačkih kipova priličnih dimenzija. Grünembergov je prikaz u nekim detaljima proizvoljan, no kako arhivski podatci doista svjedoče o šest kipova, a poslije su dodana još barem dva, nije posve jasno o kakvom je ikonografskom odabiru riječ.

Godine 1472. nadbiskup Vallaresso odlučio je privesti kraju pregradnju već šezdesetih godina 15. stoljeća zamišljenoga novog pročelja romaničke bazilike. To novo pročelje je, prema izmjerama P. Vežića, bilo najviše u gradu, te je sa svojih 29 m visine za trećinu nadmašivalo 19,5 m visok pročelni zabat katedrale.⁹⁰ Nadbiskup Vallaresso je u dokumentu sklopljenom 28. srpnja 1472. godine s majstorom Petrom Berčićem ugovorio da će staro pročelje crkve Sv. Marije Velike do temelja srušiti, te ga iznova sagraditi od bračkog kamena, i to prema nacrtu što ga je prerađio slikar Vittore Crivelli koji je tih godina boravio u Zadru. Berčiću je trebao biti isplaćen početni iznos od sto dukata za gradnju čija je ukupna cijena procijenjena na osamsto dukata, u koju će se svotu uračunati i dvadeset i pet dukata prethodno isplaćenih Andriji Alešiju. Posao je trebalo dovršiti u iduće tri godine. Uslijedilo je nekoliko isplata od 1474. do 1477. koje svjedoče o kontinuitetu radova,⁹¹ no neke od njih su ključne za atribuciju projekta Jurju Dalmatincu. Dana 29. ožujka 1473. Berčiću je prokurator Grgur Detrico isplatio stotinu i sedamdeset dukata, a majstor se obvezao da će od Alešija preuzeti rečenu svotu.⁹² O kakvom je prethodnom Alešijevu angažmanu riječ, objašnjava isprava dužda Cristofora Mora od 4. ožujka 1465. kojom je razriješena složena situacija u kojoj je Alešijev početak radova na pregradnji tog pročelja sprječavao stanoviti Grgur iz Šibenika, pa dužd poništava Grgurovu ispravu, čime Alešiju omogućava nastavak posla. Emil Hilje, analizom i kontekstualizacijom ovog dokumenta, došao je do posve uvjerljive hipoteze kako je rečeni Gregorius zapravo bilježnikov pogrešan upis imena Georgius, te da je zagonetna osoba koja je onemogućavala Alešija u radu zapravo Juraj Dalmatinac koji bi u tom slučaju bio i autor izvornog nacrtu novog pročelja Sv. Marije Velike.⁹³ Takvu pretpostavku osnažuju i stilski elementi sačuvanoga krajnjeg jugozapadnog pilastra pročelja, no u Vallaressovu ugovoru s Berčićem treba istaknuti i dva detalja koja ocrtavaju njegov naručiteljski profil, odnosno strategiju koja opetuje ikonografsku triangulaciju zadarskih zaštitnika primijećenu na pastoralu i kasnijem reljefu Tome Martinova.

Spomenuta je izgradnja kapele Sv. Šime i zvonika Sv. Marije Velike bila posljednji veliki čin srednjovjekovne zadarske komune, završni pokušaj utjelovljenja njezina identiteta, snage i samodostatnosti, njezina središnjeg mjesta u kojem je bilo smješteno tijelo svetca čiji svi narativi o translaciji i čudima potvrđuju iznimnu povezanost s neovisnim gradskim identitetom kroz legendu o namjeri redovnika da prepoznato svetčevo tijelo, unatoč spletki mletačkog trgovca, zadrže u samostanu, čemu se suprotstavio sam svetac objavivši se u snu gradskim rektorima. U gotovo svim ugovorima s protomajstorima, Pavlom iz Sulmone, Nucijem iz Ferma, Vidulom Ivanovim i Ivanom Hreljićem, u svojstvu ugovaratelja pojavljuju se isključivo prokurator i škrinje, predstavnici komunalne elite koje je biralo Veliko vijeće. U anžuviskom Zadru to je posve očekivano, pa Krešo Varikaša, Damjan Nassi i Andrea Grisogono, Blaž Soppe i kraljevski vitez Šimun Detrico na gradnji kapele

angažiraju 1398. i 1400. Pavla iz Sulmone, prvi i posljednja dvojica 1401. potpisuju ugovor s Nucijem iz Ferma, godine 1405. žalbu na majstorov rad ulažu spomenuti Varikaša, Magiolo Fanfogna i Ivan Grisogono,⁹⁴ a 1408. i 1410. na čelu odbora za gradnju je Andrija de Cesanis koji s Mihovilom Soppeom sklapa novi ugovor s Nucijem.⁹⁵ Godine 1423., 1424. i 1439. ugovore s majstorom Vidulom Ivanovim za radove na kapeli i zvoniku sklapa prokurator Šimun Detrico, a 1439.⁹⁶ Vidulovi sinovi Juraj i Frane (1459.), te Nikola (1463) od Grgura Detrica isplaćeni su za radove na zvoniku i kapeli,⁹⁷ a o dovršetku gradnje oporučno se brine ugledni Zadrani, osnivač hospotala sv. Jakova, te glagoljaških samostana u Zadru i Zaglavu, imućni pučanin Grgur Mrganić.⁹⁸

Kada je pak riječ o novom pročelju bazilike Sv. Marije Velike, izvorni dokumenti iz sredine šezdesetih godina 15. stoljeća nisu pronađeni, najranije je tek spomenuto duždevo pismo kojim se Aleši oslobađa obveza majstora Gregoriusa te je slobodan raditi na tom poslu, no naručitelj nije naznačen, tek je ser Nikola Begna naveden kao posrednik koji je u Veneciji izložio problem i kneževo pismo. U svakom slučaju, u dokumentu iz srpnja 1472. osoba koja je čitavu stvar preuzela u vlastite ruke vrlo je jasno naznačena, to je *Reverendissimus dominus Mapheus Vallaresso Dei et apostolice sedis gratia dignissimus archiepiscopus Hyadrensis tamquam patronis et curator ecclesiarum sue diocesis subiectarum cupiens quod Ecclesia Sancti Symeonis prophete de Hyadra alias Sancte Marie presbiterorum ornetur et decoretur...*⁹⁹ U kasnijim se isplata pojavljuje njegov opunomoćenik Grgur Detrico, te prokurator gradnje škrinje, kao i realizirane ranije donacije poput one Lombardina Soppea,¹⁰⁰ no fraza kojom se Vallaresso koristi nedvojbeno upućuje na njegovo autoritarno preuzimanje kontrole

9.

Petar Berčić, kipovi sv. Stošije
i sv. Zoila, 1470., SICU, Zadar
(foto: L. Borić)

Petar Berčić, statues of St
Anastasia and St Zoilus, 1470s,
SICU, Zadar



nad projektom. Nadbiskup, dakle, posred jednoga izrazito komunalnog ambijenta naručuje konačnu realizaciju golemoga novog pročelja romaničke kolegijate, odbačujući majstora, te određujući korekciju izvornog projekta, vjerojatno naručenog od Jurja Dalmatinca, ... *exemplum disegni super inde reformati per magistrum Victorem pictorem habitatorem Iadre in quadam carta pergamena in qua manu mei Dominici notarii cancelerai scripta sunt formaliter hec verba...*¹⁰¹ Slikar Viktor, dakako, Vittore je Crivelli, koji je za bratom Carlom u Zadar došao sredinom šezdesetih godina 15. stoljeća, a ostao i nakon njegova odlaska u Marche, jer ga dokumenti u dalmatinskom središtu bilježe od 1465. do 1476.¹⁰²

Što je V. Crivelli kao slikar mogao prepraviti, *reformirati* na postojećem nacrtu? Ako je izvorni projekt izradio Juraj Dalmatinac, on je posve sigurno estetski i tehnički morao zadovoljavati profinjeni Vallaressov ukus. Crivellijev je dekorativni program gotovo identičan, s pokojim ranorenesansnim detaljem. Moguće je da je Vittore Crivelli tek doradio pokoji dekorativni element, možda i nacрте za skulpture zadarskih zaštitnika u tabernakulima za koje ne znamo jesu li bile dio ranijeg projekta, o čemu se raspravlja na drugom mjestu.

Vallaressovo pročelje bazilike Sv. Marije Velike – sada ga već možemo tako nazivati – u Zadru je bilo vertikalno razdijeljeno četirima pilastrima cvjetnogotičkog ukrasa, kaneliranih školjkastih ništa, lisnatih vijenaca i gotičkih četverolista, s tabernakulima u kojima su se nalazili kipovi četiriju zadarskih zaštitnika, od kojih su gotovo nesumnjivo sačuvana dva, likovi sv. Stošije i sv. Zoila, danas izloženi u SICU¹⁰³ (sl. 9). Oba kipa, uvjerljivo atribuirana Petru Berčiću, upućuju na autora koji radi prema inovativnim konceptima, no dometima ih ne prati u potpunosti. Zamjerke se mogu pronaći u nespretnostima detalja draperija i ruku, kao i sumarnosti obrade koju možda ipak treba pripisati primjeni principa optičke prilagodbe s obzirom na visinu na koju su bili postavljeni. To se očituje i u impostaciji likova koji pokazuju ranorenesansni *di sotto in su*, pa je Berčić, čak i u većoj mjeri nego Aleši, izgleda prihvatio neke od ranorenesansnih kiparskih inovacija. No za optiku ovog članka važniji je ikonografski odabir četiriju zadarskih paraca. Premda kipovi iz preostalih dvaju tabernakula nisu sačuvani, a ni arhivski ih izvori ne spominju poimence, analogijom sa spomenutim Vallaressovim odabirom svetaca na pastoralu i svetošimunskom reljefu, moglo bi se pretpostaviti da su na pročelju bili postavljeni i kipovi sv. Krševana i sv. Donata. Odabir potonjeg umjesto parca Šimuna vjerojatan je s obzirom na to da je čitava crkva posvećena sv. Šimunu čiji se lik mogao nalaziti na zabatu, kao i kontekstu spomenute pretpostavljene nadbiskupske promocije kulta sv. Donata u 15. stoljeću. Konačno, Donat je i na Vallaressovu pastoralu prikazan među gradskim patronima, dok je sv. Šimun izdvojen, među prorocima, u svojem ključnom ikonografskom kontekstu posljednjeg od njih, a srodna je situacija i na srebrnom reljefu koji je u škrinju 1497. umetnuo zlatar Toma Martinov, gdje je sv. Šimun izdvojen u središnjoj sceni Prikazanja u Hramu, dok je sv. Donat uvršten među četiri gradska zaštitnika.

Vallaressov program zlatarske intervencije u anžuvinskoj škrinji sv. Šimuna

Toma Martinov na škrinji sv. Šimuna, osim središnjeg Prikazanja u Hramu, unutar *all'antica* trijema s polukružnim lukovima na korintizirajućim kapitelima prikazao je stojeće likove patrona sv. Donata, sv. Krševana, sv. Stošije i sv. Zoila, a u trokutnim je odsječcima lukova osam medaljona s brončanim poprsjima likova iz antičke rimske povijesti i mitologije. Dva su ikonografska aspekta te intervencije korisna za razumijevanje naručiteljeve strategije; kao i na pastoralu – a, vidjeli smo, i na pročelju crkve u kojoj je škrinja bila izložena – ovdje se inzistira na skupnom

prikazu zadarskih zaštitnika, i to upravo unutar relikvijara sv. Šimuna prvorazredne anžuvinske narudžbe pregnantne političkim konotacijama,¹⁰⁴ te odabir klasičnih motiva, medaljona s poprsjima Nerona, Cezara, Seneke ili Katona Starijeg (u tumačenju S. Kokolea), Lukrecije, Klaudija (u tumačenju R. Tomića) ili dugokosog mladića, možda Antinoja (S. Kokole) i Minerve,¹⁰⁵ te kompoziciju Apolona i Marsije, koji su nastali prema predlošcima izvedenima iz antičkih gema. Štoviše, onu s Apolonom i Marsijom, tzv. Neronov pečat,¹⁰⁶ posjedovao je upravo papa Pavao II.¹⁰⁷ s kojim je Vallaresso bio blisko povezan još od kardinalskih dana toga uglednog venecijanskog humanista, Pietra Barba, u čijoj je rimskoj palači sv. Marka (danas Palazzo Venezia) Vallaresso boravio u nekoliko navrata.¹⁰⁸

Kada je riječ o tehničkoj izvedbi, još je I. Petricioli uočio razliku u kvaliteti, ali i tehničkim detaljima izvedbe medaljona i Prikazanja te zadarskih svetaca, što otvara mogućnost da je Toma Martinov zapravo samo ugradio pribavljene reljefe u vlastitu kompoziciju za koju, *nota bene*, nije sigurna ni izvorna namjena, kao ni zamišljeni postav.¹⁰⁹ Ipak, kontekstu ocrtavanja Vallaressova naručiteljskog, ali i kolekcionarskog profila, važan je doprinos dao S. Kokole uvjerljivo uputivši na to da je upravo Maffeo Vallaresso morao biti posrednik prijenosa tih antičkih modela u Zadar, bilo u vidu brončanih plaketa koje su nastajale u glasovitoj ljevaonici u Barbovoj rimskoj palači ili su pak kao gotove medalje ugrađene u svetošimunski reljef.¹¹⁰ Natpisom je prikaz datiran u 1497. (sl. 10), na posvetnom se natpisu spominje Vallaressov nasljednik Giovanni Robobella uz trenutačne podestate, kneza Francesca Marcella i kapetana Giovannija Bollana, no s obzirom na narav njihove službe, ovdje je riječ o počasnom navodu upravitelja na kratkoj, dvogodišnjoj službi. Od dvaju prokuratora škrinje sv. Šimuna koji se spominju u natpisu ističe se ime Maura Grisogona koji je još 1493. spomenut u dukali kojom se planiralo ukrašavanje škrinje, a s kojim bi datumom trebalo povezati i osmišljavanje narudžbe. Time se, prema Kokoleu, dodatno prisnažuje teza o izravnome Vallaressovu uključenju u pripremu oblikovanja reljefa umetnutog u škrinju zadarskog zaštitnika.¹¹¹ Konačno, nadbiskup Robobella, po svoj prilici, još dugo nakon imenovanja 19. 12. 1494. nije pristigao u Zadar, gdje je za vikara imenovao kanonika Martina Mladošića, bliskog Vallaressova suradnika i naručitelja Carpacciove oltarne pale te jednog od najutjecajnijih nadbiskupskih klerika krajem 15. stoljeća,¹¹² koji je mogao osigurati kontinuitet izvedbe pet do šest godina prije osmišljene narudžbe. Gotovo svi antički modeli koje je Toma Martinov ugradio u svetošimunski reljef bili su iznimno popularni krajem 15. stoljeća u italskim humanističkim krugovima, pa su sačuvane njihove brojne inačice, no indikativno je da je prikaz Apolona i Marsije, preuzet s glasovite geme koja je bila u vlasništvu Pavla II., završio i na reversu papine medalje koju je Cristoforo di Geremia izradio 1468. godine,¹¹³ upravo u vrijeme kada je Vallaresso učestalo boravio u rimskoj palači Venezia. Oni su bili bliski još dok je Barbo bio kardinal, pa je zadarski nadbiskup za njegovu kolekciju pribavljao antičke geme i medalje koje je i sam prikupljao.¹¹⁴

Posljednja, no zapravo presudna indicija o Vallaressovu osobitom interesu za nadzorom, pa i svojevršnom nadbiskupskom apropiacijom kulta sv. Šimuna iz njegove prethodne izrazito komunalne te rojalističke simbolike, davno prije nastanka Tomina reljefa, seže već u prve godine njegova zadarskog boravka. Riječ je kontroverznom pokušaju prisvajanja svih četiriju ključeva svetčeve rake, onih koje su uz nadbiskupa čuvali gradski knez, župnik Sv. Marije Velike i prokurator rake, na što je 9. 8. 1454. reagirao i dužd Francesco Foscari.¹¹⁵ S druge strane, gotovo četrdeset godina poslije, 1493. navodi se da je nekom prilikom nadbiskup bez oklijevanja pristao predati svoj ključ za otvaranje škrinje.¹¹⁶ Takva promjena raspoloženja indicira da je realizacija ideje o takvome novom odnosu kultura zadarskih svetaca privedena kraju, a i simboličko značenje takvih odnosa krajem 15. stoljeća više nije

10.
Toma Martinov, reljefi u škrinji
sv. Šimuna, 1497. (izvor:
NIKOLA JAKŠIĆ /bilj. 67/
117-119)

Toma Martinov, reliefs on the
casket of St Simeon, 1497



imalo raniji politički naboj s obzirom na to da je Serenissima potpuno konsolidirala svoju vlast u Dalmaciji i njezinu upravnom središtu. Iako su svi navedeni argumenti o Vallaressovoj presudnoj ulozi u narudžbi i oblikovanju renesansnih reljefa umetnutih krajem 15. stoljeća u škrinju sv. Šime okolnosne naravi, te još nije pronađen presudan arhivski ili likovni dokaz, teza je u kontekstu specifičnosti zadarskog *quattrocenta* dovoljno čvrsto osvojljena da se u ovom trenutku prepoznaje kao vrlo vjerojatna.

Zaključak

Ovako postavljeno čitanje Vallaressovih narudžbi upućuje na tezu da se kao jedan od temeljnih koncepata njegovih ikonografskih programa izdvaja svjesna promocija svih četiriju zadarskih patrona koja je, uz promociju kulta biskupa sv. Donata, bila dijelom pronicljivog projekta kojim se prije spomenuta srednjovjekovna opozicija svetačkih simbolika biskupske zaštitnice Anastazije i komunalnog patrona Krševana nastojala razriješiti njihovom aproprijacijom pod pokroviteljstvom nadbiskupskih narudžbi, kao i izdvajanjem kulta sv. Šimuna iz njegova prijašnjeg specifično komunalnog simboličkog prostora u onaj pod izravnim nadbiskupskim autoritetom. Taj će proces kulminaciju ostvariti 1632. u konačnom izmiještanju relikvije sv. Šime u ambijent novouređenog svetišta točno nasuprot Kneževoj i Providurovoj palači, svojevrsnoj kapeli mletačke uprave u Dalmaciji,¹¹⁷ i u utrobi novouspostavljene administrativno-vojne četvrti, no i o tome se raspravlja na drugom mjestu.¹¹⁸

Zadarska služba Maffea Vallaressa koincidirala je s intenzivnim prodorom humanističkog svjetonazora i popratnih ranorenesansnih formalnih i ikonografskih rješenja, no šezdesetih godina 15. stoljeća opetovale su kužne epidemije što je, uz sve ozbiljnije sigurnosne prijetnje od prodora osmanlijskih pljačkaških trupa na posjede zadarske vlastele u zaobalju, u nekoj mjeri intenziviralo i graditeljske aktivnosti na otocima, prije svega u vidu izgradnje ladanjskih objekata vezanih uz otočne posjede lokalne vlastele. Sukošansko naselje još je u srednjem vijeku bilo posjedom Zadarske nadbiskupije, no prema istraživanjima S. Sorić, Vallaresso se za pribježište od kuge koristio smještajem u Božavi na Dugom otoku, a kao ljetnikovac mu je služio nadbiskupski posjed na otočiću Ošljaku.¹¹⁹ Prema Bianchijevim,¹²⁰ ne uvijek pouzdanim, navodima, za izgradnju ljetnikovca na umjetnom otočiću sred sukošanske vale Vallaresso se odlučio 1470., što otprilike koincidira s gradnjom katedralnog zvonika i pročelja Sv. Marije Velike, ali okvirno i s pretpostavljenim datiranjem Nadbiskupske palače. Ipak, čini se da su ondje načinjeni tek pripremni radovi nasipavanja pozicije u uvali materijalom starih brodova, kako je to bio običaj u Veneciji za formiranje „fondamenta”, no radovi nisu odmaknuli jer 1491. sve svoje posjede na kopnu i otocima, izuzev Ošljaka i zemalja na Ugljanu, daje u koncesiju kanoniku Martinu Mladošiću,¹²¹ naručitelju Carpacciove pale.¹²²

Nadbiskup Vallaresso umro je u prosincu 1494. godine, a bio je pokopan u južnom brodu katedrale, pod nadgrobnikom koji je vrlo zanimljiva inačica nadgrobnika Ivana Sobote, Vallaressova prijatelja, koju su 1469. u trogirskoj dominikanskoj crkvi podignuli Nikola Firentinac i Andrija Aleši. Ugovor s majstorima Petrom Meštričevićem i Nikolom Španićem, sastavljen je 4. 1. 1499.¹²³ Nadgrobnik je demontiran u barokizaciji katedrale krajem 18. stoljeća, te je od njega sačuvan tek donji vijenac koji pokazuje vrlo visoke oblikovne standarde dvojice klesara, od kojih je Meštričević bio stariji i iskusniji, a s obzirom na to da mu je bila povjerena i izrada nadbiskupova lika, očito je bila riječ o kiparu određenih dometa o kojemu su istraživanja u tijeku. Tipologija nadgrobnika, njegova struktura i dekorativni repertoar nesumnjivo su povezani s Nikolom Firentincem i njegovim krugom iz kojega je morao potjecati i projekt grobnice, no o tome tko je bio posrednik, odgovorit će možda istraživanja koja su u tijeku. Vrlo je vjerojatno da je nacrt bio načinjen već za Vallaressova života, prije svega zbog toga što je to bila nerijetka praksa, ali osobito zbog činjenice da su nadbiskup i pokojnik, Ivan Sobota, za života bili bliski prijatelji, što je osvjedočeno i korespondencijom.¹²⁴

Iako obrazovanjem i djelovanjem vrstan humanist, nadbiskup Maffeo Vallaresso nije ispunio puni potencijal svojih sposobnosti, a pogotovo ambicija. Političke, ekonomske prilike, davno formirane specifičnosti crkvenih prilika, pa i kulturna klima Zadra čiji je srednjovjekovni sjaj u 15. stoljeću ušao u svoj suton, atmosfera grada

u kojemu su se kroz Vallaressova desetljeća sigurnosne prilike počele drastično mijenjati osmanlijskim pljačkaškim prodorima i vojnim napredovanjima koji su pred kraj njegova života kulminirali Krbavskom bitkom, zasigurno su poticali njegove pokušaje dobivanja lukrativnije i lagodnije crkvene službe. U Zadru se, uz početne humanističke zalete, najveći dio njegova polustoljetnog djelovanja sveo na brojne sporove u nastojanjima strožeg uređenja crkvene hijerarhije, snažnijeg podvrgavanja crkvenih subjekata nadbiskupskoj upravi,¹²⁵ ali i realizaciju aktivne uloge zadarskih nadbiskupa u političkoj promociji i društvenom reorganiziranju komune u sklopu širega, državnog sustava Serenissime. Takvi se odnosi prema simboličkom potencijalu relikvija nastavljaju na srednjovjekovne prakse koje je upravo Venecija provodila aproprirajući simbolički naboj relikvija osvojenih prostora, ugrađujući ih u vlastitu tradiciju i nove rituale, istovremeno integrirajući vlastite administrativne, ritualne i simboličke strukture, a onda i arhitektonske i likovne, u gradove diljem *Stato da Mar* i njezine *Terraferme* kojima se osobito proširila u 15. stoljeću u procesima koje je Ennio Concina definirao kao *Tempo novo*.¹²⁶

U Zadru su se ti procesi, između ostaloga, očitovali i kroz ikonografske programe nekoliko Vallaressovih stvarnih i pretpostavljenih naručiteljskih koncepata i strategija kojima će se komunalna simbolika nekoć tako snažno prisutna u kultovima sv. Krševana, a onda i sv. Šimuna, stvarno i simbolički podvesti pod nadbiskupski nadzor. To se razabire već u njegovim ranijim narudžbama pastorala dovršenog u padovanskim zlatarskim radionicama 1460. godine, kao i u kasnijim arhitektonskim projektima u koje je bio izravno uključen, poput nastavka izgradnje zvonika, čija je gradnja prekinuta nakon 1471., te preuzimanja kontrole nad pregradnjom velebnog pročelja romaničke bazilike Sv. Marije Velike u kojoj se čuvala relikvija sv. Šimuna, a u čijoj je anžuviskoj raki Vallaresso, po svoj prilici, također osobno intervenirao kroz srebrne reljefe četiriju zadarskih zaštitnika oko Prikazanja u Hramu, ukrašene *all'antica* medaljama iz kolekcije nekadašnjega nadbiskupova zaštitnika, pape Pavla II. U tim se medaljonima reflektira i nadbiskupova humanistička, kolekcionarska narav koja ga je još u predzadarskom razdoblju povezala s mletačkim kardinalom Barbom za kojega je i u ranim zadarskim godinama nastojao pribaviti antičke medalje, geme i druge predmete od kolekcionarskog interesa, nesumnjivo nastojeći za Pavlova papinstva postići transfer u ugledom i financijama primamljivija humanistička i crkvena središta. To mu nije uspjelo, a čini se da je još manje prilika imao osamdesetih godina, kada se dvaput, bezuspješno, natjecao za biskupske pozicije u Padovi i Trevisu.¹²⁷ Konačno mu je preostalo provesti svoje usamljene zadarske dane daleko od žiže kulturnih i političkih zbivanja, u palači koju je započeo pregrađivati i ukrašavati *all'antica* motivima još u svojim ranim zadarskim godinama, i nastaviti djelovati na prije definiranim nadbiskupskim programima. Ipak, njegovo humanističko nasljeđe nije bilo posve zatrto. Oko Vallaressa je djelovalo nekoliko crkvenih suradnika kroz čije je literarne i likovne interese Zadar nastavio aktivno participirati u humanističkim praksama nabave tekstova i raspravama, ali i narudžbama djela važnijih majstora, spomenimo tek humanista i literata, mansionarija kaptola Jeronima Vidulića, te kanonike Martina Mladošića, koji je za svoj oltar u katedrali naručio Carpacciovu palu, možda i ne bez posredovanja nekoga iz obitelji Vallaresso,¹²⁸ ili pak Mateja Sturičića koji je uz Vallaressa napredovao u društvenoj hijerarhiji te je svoj novostvoreni grb formirao od polovice Vallaressovih insignija.¹²⁹

BILJEŠKE

- ¹ GIUSEPPE PRAGA, Il codice marciano di Giorgio Begna e Pietro Cippico, *Archivio Storico per la Dalmazia*, 13 (1932.), 323–331; ALEKSANDAR STIPČEVIĆ, Djela antičkih pisaca u srednjovjekovnom Zadru, *Croatica et slavica Iadertina*, 8/1 (2012.), 47–88; LARIS BORIĆ, O pojavi ranorenesansnih dekorativnih motiva u zadarskoj gotičkoj stambenoj arhitekturi sedamdesetih godina 15. stoljeća, *Peristil*, 56 (2013.), 49–59 (2012); LUKA ŠPOLJARIĆ, Korespondencija prvih dalmatinskih humanista: Juraj Benja Zadrani, *Colloquia Maruliana*, 28 (2019.), 73–110.
- ² IVO BABIĆ, Antičke starine u srednjovjekovnom Zadru, *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske – Zbornik Dana Cvita Fiskovića II.*, (ur. Jasenka Gudelj i Predrag Marković), Zagreb, 2008., 427–440; PAVUŠA VEŽIĆ, Primjeri protorenesanse u Zadru, *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske – Zbornik Dana Cvita Fiskovića II.*, (ur. Jasenka Gudelj, Predrag Marković), Zagreb, 2008., 441–449.
- ³ MATTEO MELCHIORRE, Un arcivescovo umanista tra Zara, Venezia e Roma: Maffeo Vallaresso (1415 – 1494) e il suo epistolario, *Maffeo Vallaresso, Epistolario (1450 – 1471) e gli altri documenti trasmessi dal codice vaticano Barberiniano latino 1809*, (ur. Matteo Melchiorre, Matteo Venier), Ljubljana, 2021., 9–73.
- ⁴ DARKO NOVAKOVIĆ, Epistolarij nadbiskupa Maffea Vallaressa kao vrelo za povijest hrvatskoga humanizma, *Colloquia Maruliana*, 21 (2012.), 5–24. Quirinijevi specifični interesi utjelovili su se u debati s Poggiom Bracciolinijem o plemstvu i republici, te su u tom smislu prožeti političkim pitanjima, kao i poslanica papi Nikoli V. o padu Konstantinopola, dok su se nakon pada Konstantinopola usmjerili upravo na prikupljanje i spašavanje rukopisa, kroz njegovo trgovačko djelovanje na rodnoj Kreti nakon 1452. Vidjeti i MARGARET KING, *Umanesimo e patriziato a Venezia nel Quattrocento*, Roma, 1989., 26, 62, 108 (f. 15), osobito 166–181, te 395, 617–620.
- ⁵ LUKA JELIĆ, Regestum literarum zadarskog nadbiskupa Maffea Vallaressa (1449 – 1496), *Starine*, 29 (1898.), 33–94; LUKA ŠPOLJARIĆ, Venecijanski skjavoni i povijesno-liturgijska knjižica u čast sv. Jeronima Ilira iz 1498. godine, *Colloquia Maruliana*, 27 (2018.), 43–74.
- ⁶ LUKA ŠPOLJARIĆ (bilj. 5), 45–47. Jeronim je sin Jurja Vidulića i unuk Vidula Ivanova, jednog od najvažnijih graditelja kasnogotičkog Zadra o čijoj se gradnji kapele i zvonika Sv. Šimuna raspravlja i u ovom članku. Na marginama njegovih bilježničkih zapisa sačuvani su brojni crteži, između ostalog, i arhitektonskih struktura, a prema njegovu *disegnu* je drvorezbar Ivan Petrov iz Korčule 1486. radio ukrase za interijer kuće Saladina Soppea čije je prozore s motivom *feste romane* radio Petar Meštričević, o čemu se također raspravlja u ovom članku.
- ⁷ LUKA ŠPOLJARIĆ (bilj. 5), 45.
- ⁸ ALEKSANDAR STIPČEVIĆ (bilj. 1), 58.
- ⁹ TOMISLAV RAUKAR, IVO PETRICIOLI, FRANJO ŠVELEC, ŠIME PERIČIĆ, *Prošlost Zadra III: Zadar pod mletačkom upravom 1409 – 1797*, Zadar, 1987., 384.
- ¹⁰ IVO PETRICIOLI, Stara nadbiskupska palača u Zadru, *Tkalčićev zbornik I.*, (ur. Ivan Bach), Zagreb, 1954., 91–97; PAVUŠA VEŽIĆ, Nadbiskupska palača u Zadru, *Peristil*, 22 (1979.), 17–36.
- ¹¹ RADOSLAV TOMIĆ, Prilog proučavanju Škrinje sv. Šimuna i pojava renesanse u Zadru (medaljon Apolon i Marsija na reljefu Tome Martinova), *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 29 (2005.), 75–92 s prijepisom (J. Neralić) i prijevodom (B. Lučin) pisma na str. 87.
- ¹² GIUSEPPE PRAGA (bilj. 1); LUKA ŠPOLJARIĆ (bilj. 1).
- ¹³ LARIS BORIĆ, From *Triton Neptvni Tubicen* to the Glory of Lepanto: the Early Modern Rebirth(s) of a Roman Arch in Zadar, *Venezia arti*, 32 (2023.), 51–66.
- ¹⁴ MILAN PELC, *Renesansa*, Zagreb, 2007., 326.
- ¹⁵ JASENKA GUDELJ, *Europska renesansa antičke Pule*, Zagreb, 2014., 35, 51.
- ¹⁶ CARLO FEDERICO BIANCHI, *Fasti di Zara religioso – politico – civili dall'anno 1184 av. Cr. all'anno 1888 della era volgare*, Zara, 1888., 65. Autor navodi neimenovan izvor prema kojem je to bilo 1460., no s ozbirom na stilske elemente svijetlih otvora, tada je dugotrajna pregradnja tek mogla započeti.
- ¹⁷ LARIS BORIĆ, Festoni i putti u zadarskoj ranorenesansnoj skulpturi, *Metamorfoze mita, Zbornik Dana Cvita Fiskovića IV.*, (ur. Dino Milinović, Joško Belamarić), Zagreb, 2012., 53–63.
- ¹⁸ LOVORKA ČORALIĆ, IVANA PRIJATELJ PAVIČIĆ, Zadarska nadbiskupska palača u vrijeme nadbiskupa Vittorija Priulija (1688. – 1712.) i Vicka Zmajevića (1713. – 1745.), *Grada i prilozima za povijest Dalmacije*, 16 (2000.), 99.
- ¹⁹ LOVORKA ČORALIĆ, IVANA PRIJATELJ PAVIČIĆ (bilj. 18), 113–114. Taj je zapis nastao nakon obnove koja se zacijelo morala provesti nakon što je za Kandijskog rata palača bila predana na korištenje vojsci, koju je proveo nadbiskup Giovanni Parzagho (1669. – 1688.). ISTO, 98–99.
- ²⁰ IVO PETRICIOLI, Prilozi poznavanju renesanse u Zadru, *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, 6 (1969.), sl. 1.
- ²¹ LARIS BORIĆ, O pojavi ranorenesansnih dekorativnih motiva u zadarskoj gotičkoj stambenoj arhitekturi sedamdesetih godina 15. stoljeća, *Peristil*, 56 (2013), 49–59.
- ²² CVITO FISKOVIĆ, Dva reljefa iz radionice Nikole Firentinca u Šibeniku, *Peristil*, 20 (1977.), 33–38, 37, bilj. 33. Autor spominje da su reljefi s harpijama bili prodani u Veneciju. Po svoj je prilici riječ o dvama ulomcima čije je fotografije donio Paoletti (PIETRO PAOLETTI, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, vol. II., Venezia, 1893., 257), no njihove su heraldičke oznake otučene, a kvalitetom zaostaju za menzolom s konjskim lubanjama i Vallaressovim grbom iz Muzeja grada Zadra, pa je možda riječ o reljefima s nekoga drugog zadarskog pročelja, nastalima prema Vallaressovima, kao što su to, primjerice, oni koje je Petar Meštričević načinio za Saladina Soppea 1489. Inače, Cvito Fisković u toj bilješci implicira da su Firentinčevi *putti* s kuća Ghirardini i Pasini zapravo poslužili klesaru plastike s Nadbiskupske palače kao model kojeg su „lišili figura putta koje nadomjestiše drugim renesansnim motivima iz antike”, ne obazirući se na Vallaressovo treviško pismo. Spominje i bukranij danas ugrađen na nesuđenoj palači paških biskupa, no taj morfologijom pripada *cinquecentu*.
- ²³ PAVUŠA VEŽIĆ (bilj. 10), 26. Autor na temelju stilskih osobina datira glavni balkon nešto kasnije od gotičkih monofora, no istovremeno miješanje „stilski čistih” svijetlih otvora na jednom

- pročelju nije neuobičajeno u 15. stoljeću. Vrsnom obradom profila i klasične dekoracije također se ističe portal s Vallaressovim grbom koji je danas uzidan u južni zid krstionice katedrale.
- ²⁴ PAVUŠA VEŽIĆ (bilj. 10), 26, gdje je razjašnjeno Farlatijevo pogrešno smještanje tog natpisa na arhitrav glavnog portala (DANIELE FARLATI, *Illyricum sacrum*, sv. V., Venezia, 1775., 122).
- ²⁵ PAVUŠA VEŽIĆ (bilj. 10), 26.
- ²⁶ MARIJA STAGLIČIĆ, *Graditeljstvo Zadra od klasicizma do secesije*, Zagreb, 2013., 31–33.
- ²⁷ Girlande s ovnujskim glavama su netom nakon uklanjanja s palače, godine 1829. postavljene u inauguracijski palimpsest Gradskog perivoja što ga je dao urediti general von Welden. One ovještene o konjske lubanje izložene su u lapidariju Muzeja grada Zadra, dok je fragment s jednom harpijom donedavno bio izložen u vanjskom lapidariju tog Muzeja, a trenutačno je pohranjen drugdje, u nadi mogućeg izlaganja u nekome novom postavu povijesnih lapida Zadra u sklopu Muzeja dviju palača koji se planira postaviti u novoobnovljenom kompleksu Providurove i Kneževe palače.
- ²⁸ RADOSLAV TOMIĆ (bilj. 11), 87.
- ²⁹ SAMO ŠTEFANAC, *Kiparstvo Nikole Firentinca i njegovog kruga*, Split, 2006., 153.
- ³⁰ SAMO ŠTEFANAC (bilj. 29), 141.
- ³¹ KRUNO PRIJATELJ, Boravak Nikole Firentinca u Zadru, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 13 (1961.), 227–231; CVITO FISKOVIĆ, Radovi Nikole Firentinca u Zadru, *Peristil*, 4, (1961.), 61–76; EMIL HILJE, LARIS BORIĆ, Tri kiparska djela iz zvonika Sv. Krševana u Zadru, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 41 (2005. – 2007.), 131–145, 138 i dalje; SAMO ŠTEFANAC (bilj. 29), 141.
- ³² IVO PETRICIOLI (bilj. 20), 94; LARIS BORIĆ (bilj. 21), 58.
- ³³ STANKO KOKOLE, The Silver Shrine of Saint Simeon in Zadar: Collecting Ancient Coins and Casts after the Antique, *Fifteenth-Century Dalmatia*, u: *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, (ur. Nicholas Penny, Eike D. Schmidt), Washington, 2008., 124, bilj. 31 za najstarije atribucije od Meyera i Venturija nadalje. Vidjeti i: RADOSLAV TOMIĆ (bilj. 11), 90, bilj. 41 sa starijom hrvatskom literaturom koja se oslanjala na Farlatija i Pragu.
- ³⁴ SAMO ŠTEFANAC, Niccolò di Giovanni Fiorentino e la cappella del beato Giovanni Orsini a Traù: il progetto, l'architettura la decorazione scultorea, *Quattrocento Adriatico, fifteenth-century art of the Adriatic rim*, (ur. Charles Dempsey), Bologna, 1996., 128; MATTEO CERIANA, Agli inizi della decorazione architettonica all'antica a Venezia 1455-1470, *L'invention de la Renaissance: la réception des formes "à l'antique" au début de la Renaissance*, (ur. Jean Guillaume), Paris, 2003., 128, bilj. 118.
- ³⁵ RADOSLAV TOMIĆ (bilj. 11), 87.
- ³⁶ STANKO KOKOLE (bilj. 33), 124, bilj. 31, riječ je o prijedlogu Carla von Fabriczyja iz 1903.
- ³⁷ KRUNO PRIJATELJ, Bragadin a Zara, *Arte veneta*, 16 (1962.), 142–143; EMIL HILJE, *Gotičko slikarstvo u Zadru*, Zagreb, 1999., 34.
- ³⁸ CVITO FISKOVIĆ, *Zadarski sredovječni majstori*, Split, 1959., 102.
- ³⁹ KRUNO PRIJATELJ, Bragadin, Donato, ad vocem, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13 (1971.), internetsko izdanje: [https://www.treccani.it/enciclopedia/donato-bragadin_\(Dizionario-Biografico\)/?search=BRAGADIN%2C%20Donato%2F](https://www.treccani.it/enciclopedia/donato-bragadin_(Dizionario-Biografico)/?search=BRAGADIN%2C%20Donato%2F) (pristupljeno 22. 5. 2024.).
- ⁴⁰ RADOSLAV TOMIĆ (bilj. 11), 87.
- ⁴¹ Štoviše, već mu je 1425., kao desetogodišnjaku, stric Fantin Vallaresso, tada porečki biskup, pribavio titulu kanonika i prebendu treviške katedrale od 40 florina. Poslije, za vrijeme padovanskog studija u nekoliko je navrata upozoravan na obvezu boravka u Trevisu. Recentno i detaljno o Vallaressovoj biografiji: MATTEO MELCHIORE (bilj. 3).
- ⁴² GIOVANNI BONIFACIO, *Istoria di Trivigi*, Venezia, 1746., 469–470. U dijecezanskom su muzeju izložene djelomično sačuvane freske s perspektivnim prikazima pejzaža i gradova, no oni su iz kasnijeg razdoblja. Ipak, motivi girlandi i danas su sačuvani na oslicima pročelja nekoliko treviških palača, svjedočeći o lokalnom širenju modela kakvo se s reljefnim girlandama na Vallaressovim prozorima dogodilo i u Zadru.
- ⁴³ IVO PETRICIOLI, Renesansni kipar Petar Meštričević u Zadru, u: *Ivan Duknović i njegovo doba*, (ur. Igor Fisković), Trogir, 1996., 190.
- ⁴⁴ IVO PETRICIOLI (bilj. 20), 94: ... *una fenestra come quella de monsignor che e in la faza del arciviscovato sul campo la qual ha quella guzula di arpie... Item un altra fenestra come quella in predicta faza la qual a la guzula di suto di teste di castron... Item la terza fenestra come quella in la curte del arciviscovato che la guzula cum le teste di cavalo...*
- ⁴⁵ PIETRO PAOLETTI, (bilj. 22), 257.
- ⁴⁶ KRUNO PRIJATELJ, (bilj. 31), 229–230; LARIS BORIĆ (bilj. 17), 59–61.
- ⁴⁷ ALENKA SABLJAK, PAVUŠA VEŽIĆ, Obnova kuće Nassis u Zadru, *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 4-5, (1978. – 1979), 166; EMIL HILJE, Djelatnost korčulanskih klesara u zadarskoj regiji, *Godišnjak grada Korčule*, 3 (1998.), 116; LARIS BORIĆ, Bilješka za Marka Andrijića u Zadru, *Ars Adriatica*, 4 (2014.) 259–262.
- ⁴⁸ LARIS BORIĆ (bilj. 17).
- ⁴⁹ JADRANKA NERALIĆ, Judicial Cases in the Court of Maffeo Vallaresso, Archbishop of Zadar (1450-1494), *Review of Croatian History*, 3/1, (2007.), 271–292; ISTA, Dva pokušaja preotimanja prihoda operarije katedrale iz druge polovine 15. stoljeća: primjeri Zadra i Trogira, *Ascendere historiam – Zbornik u čast Milana Kruheka*, (ur. Marija Karbić, Hrvoje Kekez, Ana Novak, Zorislav Horvat), Zagreb, 2014., 113–126.
- ⁵⁰ ANGELO DE BENVENUTI, *Storia di Zara dal 1409 al 1907*, Milano, 1944., 292. Autor bez navođenja izvora tvrdi kako je već nadbiskup Venier oporučno ostavio sredstva za gradnju katedralnog zvonika. Bianchi najprije (CARLO FEDERICO BIANCHI, *Zara cristiana*, vol. I, Zara, 1879., 123) datira zvonik oko 1480. pogrešno navodeći kako papinski grb pripada Sikstu IV., no u kasnijoj publikaciji *Fasti di Zara* (CARLO FEDERICO BIANCHI /bilj. 16/, 44) iznosi podatak da je gradnja započeta 1452. C. Fisković (CVITO FISKOVIĆ, bilj. 38, 184, bilj. 545) prenosi arhivski podatak o oporuci trgovca Longina iz 1450. kojom se za gradnju katedralog zvonika ostavlja 20 dukata.
- ⁵¹ MARIJA STAGLIČIĆ, Zvonik katedrale u Zadru, *Peristil* (25), 1982., 149–158; ISTA, Još o zvoniku zadarske katedrale, *Peristil*, 30 (1987.), 143–146.
- ⁵² THOMAS GRAHAM JACKSON, *Dalmatia, the Quarnero and Istria with Cettigne in Montenegro and the Island of Grado*, Oxford, 1887., 281.

- ⁵³ SOFIJA SORIĆ, Nadbiskupski kaštel u Sukošanu, *Zbornik radova znanstvenog skupa „Sukošan – na dodiru Kotara i mora”*, Zadar, 2023., 263 – 271.
- ⁵⁴ IVO PETRICIOLI, Ostaci stambene arhitekture romaničkog stila u Zadru, *Radovi Instituta JAZU u Zadru*, 9 (1962.), 136, 147.
- ⁵⁵ LOREDANA OLIVATO, LIONELLO PUPPI, *Mauro Codussi*, Milano, 2007., 49.
- ⁵⁶ PETER BURKE, *The Renaissance Sense of the Past*, New York, 1969., 21–32, osobito 39–49.
- ⁵⁷ TRPIMIR VEDRIŠ, Communities in Conflict: The Rivalry between the Cults of Sts. Anastasia and Chrysogonus in Medieval Zadar, *Annual of medieval studies at the CEU*, 11 (2005.), 29–48; LARIS BORIĆ, Patron Saints and Respective Cult Areas in Service of Political Propaganda and the Affirmation of Communal Identity: Case of the Dalmatian town of Zadar in Mediaeval and Early Modern Period, *Arhitektura in politika*, 3, (ur. Renata Novak Klemenčič), Ljubljana, 2016., 9–22.
- ⁵⁸ RHEINHOLD C. MUELLER, Aspects of Venetian Sovereignty in Medieval and Renaissance Dalmatia, *Quattrocento Adriatico: Fifteenth-Century Art of the Adriatic Rim*, (ur. Charles Dempsey), Bologna, 1996., 30–31, 39–40.
- ⁵⁹ EMIL HILJE, Zadarski graditelj Vidul Ivanov i njegovi sinovi, *Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru*, 47 (2005.), 158. Nadbiskup Venier je s majstorom Vidulom Ivanovim 1437. ugovorio popravke katedrale i nadbiskupske palače u iznosu od 280 dukata.
- ⁶⁰ ANA MARINKOVIĆ, MATKO MATIJA MARUŠIĆ, Istočno-jadranske inačice korske pregrade crkve sv. Marka u Veneciji, *Razmjena umjetničkih iskustava u jadranskome bazenu*, (ur. Jasenka Gudelj, Predrag Marković), Zagreb, 2016., 58–60; ISTI, I tramezzi del coro sul “modello di San Marco” nello Stato da Mar. Esempi e committenti, *Norme e modelli. Il Rinascimento e l’Adriatico orientale*, (ed. Jasenka Gudelj), Roma, 2023., 42–44. Premda se u Zadru ne ponavlja neobična ikonografska inačica s likom sv. Marka pod Raspećem, kako bi se moglo očekivati u slučaju dosljednog prijenosa političko-ikonografskog programa.
- ⁶¹ IVO PETRICIOLI, *Umjetnička obrada drveta u Zadru u doba gotike*, Zagreb, 1972., 48–53.
- ⁶² KRUNO PRIJATELJ (bilj. 31), 142–143.
- ⁶³ IVO PETRICIOLI, *Zadarska katedrala Sv. Stošije*, Zadar, 1985., 14.
- ⁶⁴ IVO PETRICIOLI, (bilj. 61), 48–53, 121, prilog 13.
- ⁶⁵ JOHN MCANDREW, *Venetian Architecture of the Early Renaissance*, Cambridge, 1980., 3.
- ⁶⁶ DANIELE FARLATI (bilj. 24), 122; CARLO FEDERICO BIANCHI (bilj. 16, 66) gdje autor citira neimenovani izvor tvrdeći da je to bilo 1490., te da su bile postavljene *nelle gallerie sopra l’altare del suffragio*.
- ⁶⁷ CVITO FISKOVIĆ, (bilj. 38), 122; NIKOLA JAKŠIĆ, *Zlatarstvo, Umjetnička baština zadarske nadbiskupije*, Zadar, 2004., 187–189.
- ⁶⁸ NIKOLA JAKŠIĆ, Due capolavori medievali dalmati di stile veneto, *Letteratura, arte, cultura tra le due sponde dell’Adriatico ed oltre* (ur. Nedjeljka Balić Nižić, Luciana Borsetto, Andrijana Jusup Magazin), Zadar, 2016., 590. Osim toga, time je upotpunjena i narudžba kojom je nadbiskup Luca iz Ferma pastoral s mitrom naručio još 1413. U inventaru riznice katedrale iz 1427. spomi-
- nje se mitra, ali ne i pastoral koji, po svoj prilici, nije bio izrađen po toj narudžbi, no mogao je postojati pa nestati pri otuđenju predmeta nadbiskupa Lorenza Veniera 1449. godine (583–584).
- ⁶⁹ CARLO FEDERICO BIANCHI, (bilj. 50), 260; NIKOLA JAKŠIĆ (bilj. 68), 583.
- ⁷⁰ CARLO FEDERICO BIANCHI, (bilj. 50), 260; NIKOLA JAKŠIĆ (bilj. 68), 582.
- ⁷¹ TRPIMIR VEDRIŠ (bilj. 57); LARIS BORIĆ (bilj. 57).
- ⁷² NIKOLA JAKŠIĆ, Od hagiografskog obrasca do političkog elaborata: škrinja sv. Šimuna, zadarska arca đoro, *Ars Adriatica*, 4 (2014.), 95–124.
- ⁷³ CARLO FEDERICO BIANCHI (bilj. 50), 34.
- ⁷⁴ NIKOLA JAKŠIĆ (bilj. 67), 175, 195 i 197.
- ⁷⁵ CVITO FISKOVIĆ, Nekoliko dokumenata o našim starim majstorima, *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku*, 52 (1950.), 197; EMIL HILJE Andrija Aleši i Zadar, *Umjetnički dodiri dviju jadranskih obala u 17. i 18. stoljeću*, (ur. Vladimir Marković, Ivana Prijatelj Pavičić), Split, 2007., 100–101, s prijepisom dokumenta.
- ⁷⁶ NIKOLA JAKŠIĆ (bilj. 72).
- ⁷⁷ IVO PETRICIOLI, Srednjovjekovna kapela Sv. Šimuna u Zadru, *Zbornik za likovne umetnosti*, 20 (1984.), 178.
- ⁷⁸ PAVUŠA VEŽIĆ, Crkva svete Marije Velike u Zadru, *Diadora*, 8 (1975.), 124, bilj. 26..
- ⁷⁹ CVITO FISKOVIĆ (bilj. 38), 169, bilj. 413; IVO PETRICIOLI, (bilj. 77), 181–182.
- ⁸⁰ IVO PETRICIOLI (bilj. 77), 178 i dalje; EMIL HILJE, *Zadarski kipar i graditelj Pavao Vanucijev iz Sulmone*, Zadar, 2016., 14–17, s prijepisima poznatih dokumenata o Pavlovu angažmanu na toj gradnji na 81–85.
- ⁸¹ IVO PETRICIOLI (bilj. 77), 180–181.
- ⁸² CVITO FISKOVIĆ (bilj. 75), 180–171, bilj. 418-420; EMIL HILJE (bilj. 59), 171–172.
- ⁸³ IVO PETRICIOLI (bilj. 77), 181. Autor citira Brunellijev (VITALIANO BRUNELLI, *Storia della Città di Zara dai tempi più remoti sino al MDCCCXV*, Venezia, 1913., 425) izvor podatka kod bilježnika Nicole de Benedictisa, no bez signature. Brunelli u raspravi navodi i oporuku Grgura Mrganića iz 1460. koja potvrđuje da pročelje kapele još nije dovršeno, no u nastavku teksta izjednačuje kapelu Sv. Šime s crkvom Sv. Marije Velike jer dalje govori o Berčićevu pročelju. Za prijepis Mrganićeve oporuke: ROMAN JELIĆ, Grgur Mrganić, *Radovi Instituta JAZU u Zadru*, 6-7 (1960.), 502–507. Slično i E. Hilje (EMIL HILJE /bilj. 80/, 17, bilj. 65) navodi da je pročelje kapele Sv. Šime 1472. trebalo zbog slabih temelja srušiti i graditi iznova, no u podnožnoj se bilješci referira na tekstove koji raspravljaju o Berčićevu pročelju crkve Sv. Marije Velike, dok Petricioli (IVO PETRICIOLI /bilj. 77/, 181) izričito govori o kapeli, Vidulovoj šestotravejnoj građevini. Pavuša Vežić (PAVUŠA VEŽIĆ /bilj. 78/, 124, bilj. 26), priklanjao se staroj tezi C. F. Bianchija (CARLO FEDERICO BIANCHI /bilj. 50/, 394) da su se svodovi kapele nalazili u sjevernom brodu romaničke bazilike.
- ⁸⁴ IVO PETRICIOLI, *Stari Zadar u slici i riječi*, Zadar, 1999., 59–60 i 64.
- ⁸⁵ IVO PETRICIOLI (bilj. 77), 182, gdje je autor iznio hipotezu da je prvotni (1397.) projekt s osam svodova imao kvadratni tlocrt,

- s četirima središnjim stupovima koji su nosili središnju kupolu okruženu nižim križnim svodovima. Bianchi (CARLO FEDERICO BIANCHI /bilj. 50/, 393), ne navodeći izvor, govori o longitudinalnoj kapeli 12 x 7 m, s kupolom. Ako takva pretpostavka stoji, vjerojatno je riječ o preinačenome, Vidulovu (1432.) projektu sa šest svodova.
- ⁸⁶ CVITO FISKOVIĆ (bilj. 38), 69 i 169, bilj. 413; PAVUŠA VEŽIĆ (bilj. 78), 123–124; EMIL HILJE (bilj. 59), 151.
- ⁸⁷ CVITO FISKOVIĆ (bilj. 38), 69 i 170, bilj. 419; PAVUŠA VEŽIĆ (bilj. 78), 124; EMIL HILJE (bilj. 59), 160, koji navodi da je majstor Vidul bio isplaćen za glačanje šest kipova nepoznatog autora koji su, s obzirom na oblikovne dosegne laticida koji su tada bili aktivni u Zadru, možda naručeni iz Venecije.
- ⁸⁸ Ni tada zvonik nije bio posve dovršen, jer je još 1504. kamen za tu gradnju isporučivao Ivan Lukin Hreljić. EMIL HILJE, Šibenski graditelj i klesar Ivan Hreljić u svjetlu arhivske građe, *Ars Adriatica*, 3 (2013.), 151–152, bilj. 10 s referencijama na prethodne objave.
- ⁸⁹ IVO PETRICIOLI (bilj. 84), 7–8, reprodukcija na str. 11.
- ⁹⁰ PAVUŠA VEŽIĆ (bilj. 78), sl. 1.2
- ⁹¹ CVITO FISKOVIĆ (bilj. 38), 48–49, 158, bilj. 300 i 302; GIUSEPPE PRAGA, *Documenti per la storia dell'arte a Zara dal Medioevo al Settecento*, (ur. Maria Walcher), Trieste, 2005., 280, 281–284.
- ⁹² EMIL HILJE (bilj. 75), 102 i 103 s prijepisima ugovora.
- ⁹³ EMIL HILJE (bilj. 75), 99–100, prijepis ugovora na stranicama 105–106.
- ⁹⁴ EMIL HILJE (bilj. 75), 81–85.
- ⁹⁵ IVO PETRICIOLI (bilj. 77), 181.
- ⁹⁶ EMIL HILJE (bilj. 75), 179–189. Za ugovor iz 1424.: CVITO FISKOVIĆ (bilj. 38), 170, bilj. 415.
- ⁹⁷ EMIL HILJE (bilj. 88), 170, bilj. 138 i 171–172, bilj. 146.
- ⁹⁸ IVO PETRICIOLI (bilj. 77), 182. Za prijepis Mrganićeve oporuke vidjeti: ROMAN JELIĆ (bilj. 83), 502–507, osobito 503. Zanimljivo je da dio sredstava ostavlja i za *archam sancti Donati quam fieri ordinavit* u slučaju da ne bude dovršena za njegovu života.
- ⁹⁹ EMIL HILJE (bilj. 75), 102–103, bilj. 43.
- ¹⁰⁰ GIUSEPPE PRAGA (bilj. 91), 280.
- ¹⁰¹ EMIL HILJE (bilj. 88), 102., bilj. 43.
- ¹⁰² EMIL HILJE (bilj. 37), 139.
- ¹⁰³ NIKOLA JAKŠIĆ, EMIL HILJE, *Kiparstvo I. – Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije*, Zadar, 2008., 254–256 s detaljnim popisom prethodnih objava.
- ¹⁰⁴ Još je S. Kokole (STANKO KOKOLE /bilj. 33/, 124, bilj. 29) upozorio na njemu *tantalizing claim* Emmanuela Antonija Cicogne da je nadbiskup Maffeo Vallaresso vodio posebnu brigu o osnažanju kulta sv. Šimuna.
- ¹⁰⁵ Za različita tumačenja prikaza vidjeti RADOSLAV TOMIĆ (bilj. 11), 75 i STANKO KOKOLE (bilj. 33), 112–113.
- ¹⁰⁶ RADOSLAV TOMIĆ (bilj. 11), 77.
- ¹⁰⁷ RADOSLAV TOMIĆ (bilj. 11), 80.
- ¹⁰⁸ MATTEO MELCHIORRE (bilj. 3), 63.
- ¹⁰⁹ IVO PETRICIOLI, Zadarski zlatar Toma Martinov, *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, 25 (1986.), 153.
- ¹¹⁰ RADOSLAV TOMIĆ (bilj. 11), 83.
- ¹¹¹ STANKO KOKOLE (bilj. 33), 115.
- ¹¹² EMIL HILJE, Još jednom o datiranju poliptiha Vittorea Carpaccia iz zadarske katedrale, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 47 (2023.), 11–12. O slaboj vjerojatnosti Robobelline narudžbe: STANKO KOKOLE (bilj. 33), 123–125, bilj. 27.
- ¹¹³ STANKO KOKOLE (bilj. 33), 119.
- ¹¹⁴ STANKO KOKOLE (bilj. 33), 117 i dalje.
- ¹¹⁵ DANIELE FARLATI (bilj. 24), 120. Štoviše, nakon duždeva suda knez Andrea Marcello nadbiskupu nije htio ustupiti njegov ključ na što je uslijedio još jedan duždev dopis iz 1457. u kojemu se to izričito nalaže.
- ¹¹⁶ LORENZO FONDRA, *Istoria della insigne reliquia di san Simeone profeta che si venera in Zara*, Zara, 1855., 130–131 i 279–280; STANKO KOKOLE (bilj. 33), 123–124, bilj. 27.
- ¹¹⁷ RADOSLAV TOMIĆ, *Znakovi identiteta. Sveci zaštitnici u umjetnosti 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji, Boki kotorskoj i Dubrovačkoj Republici*, Split – Zagreb, 2021., 106–125.
- ¹¹⁸ LARIS BORIĆ, „Fabricetur ecclesiae sancti Simeonis Grandol!": The convoluted history of the edifices of St. Simeon's cult in Zadar, u: *Art and Adversity: Patrons, Masters and Works of Art*, (ur. Nina Kudiš), Rijeka, recenzirano i prihvaćeno za objavu.
- ¹¹⁹ SOFIJA SORIĆ (bilj. 53).
- ¹²⁰ CARLO FEDERICO BIANCHI, *Zara cristiana, vol. II*, Zara, 1879., 162–165.
- ¹²¹ SOFIJA SORIĆ (bilj. 53).
- ¹²² EMIL HILJE (bilj. 112).
- ¹²³ IVO PETRICIOLI (bilj. 20), 88–90; ISTI (bilj. 43), 174.
- ¹²⁴ IVO PETRICIOLI (bilj. 20), 95–96; ISTI (bilj. 43), 178–179; MATTEO MELCHIORRE (bilj. 3), 24–26.
- ¹²⁵ JADRANKA NERALIĆ (bilj. 49, 2014.), 113–126.
- ¹²⁶ ENNIO CONCINA, *Tempo Novo: Venezia e il Quattrocento*, Venezia, 2006.
- ¹²⁷ MATTEO MELCHIORRE (bilj. 3), 68–72.
- ¹²⁸ PATRICIA FORTINI BROWN, Carpaccio's St. Augustine In His Study: A Portrait Within a Portrait, u: *Augustine in iconography: History and Legend*, (ur. Joseph C. Schnaubelt, Frederick van Fleteren), New York, 1999., 508–510; ANA MARINKOVIĆ, Saints' Relics in Scuola di S. Giorgio Degli Schiavoni: An Anti-Ottoman Pantheon, *Il capitale culturale*, 7 (2018.), 31.
- ¹²⁹ IVO PETRICIOLI, Ruke kanonika Sturariususa, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 39 (2001. – 2002.), 303–310; SAMO ŠTEFANAC, Nekoliko bilješki o Nikoli Firentincu i nadgrobnoj ploči kanonika Sturariususa, *Ars Adriatica*, 4 (2014), 251–258.

