

IVANA PRIJATELI PAVIČIĆ

L'IDENTITÀ STORICA DEGLI ARTISTI SCHIAVONI NELLA FORTUNA CRITICA DELLA PRIMA METÀ DEL XX SECOLO

Nel corso del XIX secolo uno dei temi che maggiormente hanno appassionato la storiografia di stampo autonomista è stato quello dei più noti artisti – provenienti della costa orientale del mare Adriatico – detti Schiavoni/Dalmati, Istriani/Croati. Prendiamo come esempio due di questi artisti, del secolo XVI: uno di essi è il famoso miniatista Giulio Clovio (Iulius Clovius, noto in Croazia come Julije Klović) e l'altro è il pittore manierista veneziano Andrea Meldola (Andrea Schiavone noto in Croazia come Andrija Medulić). Il rinnovato interesse per lo studio della loro opera e della loro vita è da leggersi come una conseguenza del desiderio degli storiografi, sia quelli di matrice autonomista, sia quelli dall'orientamento croato-nazionalista, di avvalersi della fama di tali artisti (i maggiori esponenti del gruppo degli artisti Schiavoni/Dalmati insieme agli altri artisti, nonché ai vari letterati o teologi) per dimostrare l'esistenza dell'identità storica e della continuità storica della loro comunità d'appartenenza.

L'esigenza di studiare e di veicolare l'attenzione sulle figure di artisti di rilievo nazionale è strettamente legata all'esigenza di una coscienza nazionale come anche alla funzione ideologica della storia, allora molto in voga ¹. Un simile “desiderio” porterà durante

¹ In tempi in cui era forte l'integrazione nazionale, il processo d'etnogenesi veniva accompagnato dal consolidarsi delle fondamenta della propria esistenza e del proprio sistema di valori. I gruppi politici e i loro leader giustificano i loro punti di vista sull'identità regionale/nazionale con differenze spirituali e culturali. All'interno di una codifica simile s'addiuvano a una selezione tra i segni identitari e viene dato valore a certi segni diacritici culturali a scapito di altri.

il XIX secolo a una produzione storiografica ipertrofica, caratteristica, diremmo, per un'epoca con il culto degli archivi e delle fonti intesi come mezzi e ausili della memoria storica. Il processo dell'integrazione nazionale veniva accompagnato dal compiersi storiografico delle tradizioni al fine di giustificare e glorificare determinati idiomi e identità ².

Verso la metà del XIX secolo gli artisti detti Schiavoni/Dalmati entrano a far parte dell'immaginario politico come un simbolo forte dell'identità collettiva ³. Diventano parte del mito storiografico dell'autenticità di un popolo, dello spazio storico da esso popolato e del diritto su un determinato territorio; vengono "usati" per scopi politici nella lotta identitaria con il fine di dimostrare i diritti storici su uno specifico territorio. Possiamo constatare che sin da allora fino alla metà del XX secolo è esistito un discorso critico molto acceso attorno all'identità/appartenenza di questi artisti.

La forza motrice degli storiografi come ad esempio Ivan Kukuljević Sakcinski, Giuseppe Ferrari-Cupilli o Vitaliano Brunelli che nella seconda metà del XIX secolo si sono occupati degli artisti Schiavoni/Dalmati, Istriani/Croati risiedeva nel bisogno di creare un'identità collettiva e un'ideologia propria di un gruppo nazionale ⁴. Kukuljević, con il suo *Slovník umjetnika jugoslovenskih*, ha creato la forma interpretativa per gli artisti "jugoslavi" e Schiavoni basandola

² «Il mito dello spazio storico e il mito del diritto storico su un territorio è strettamente connesso con la creazione delle nazioni. Vi viene impiegato l'elemento etnico e statale plasmato a proprio piacimento, con lo scopo di dimostrare i diritti storici su un territorio». DAMIR AGIČIĆ, *Bosna je ... naša! Mitovi i stereotipi o državnosti, nacionalnom i vjerskom identitetu te pripadnosti Bosne u novijim udžbenicima povijesti*, in *Historijski mitovi na Balkanu*, Sarajevo 2003, p. 147.

³ Sulla nazione dal punto di vista dell'appartenenza etnico-linguistica ovvero dell'appartenenza alla nazione attraverso la cultura, la lingua e la continuità storica nonché sul processo con cui le nazioni durante il XIX secolo si sono formate come comunità con la percezione della propria identità si veda NIKŠA STANČIĆ, *Kontroverze o naciji i nacionalizmu: Hrvatska i Europa od političkog do etno-nacionalizma i natrag. Nacija i nacionalizam u fokusu društvenog i znanstvenog interesa*, Atti del convegno *Povijesno nasljeđe i nacionalni identiteti*, Opatija 2006, pp. 25-26.

⁴ IVANA PRIJATELI PAVIČIĆ, *Prilog poznavanju regionalnog i nacionalnog identiteta umjetnika zvanih Schiavoni u historiografiji 19. stoljeća*, Atti del II convegno degli storici dell'arte croati, *Između tranzicije i globalizacije – hrvatska povijest umjetnosti u suvremenom društvu*, 27-29 aprile 2006, Zagreb 2007, pp. 299-307.

sull'ideologia nazional-integrazionista dell'austro-slavismo dell'epoca. Un'appropriata interpretazione degli artisti Schiavoni doveva servire come ingrediente per il collante di tutti i popoli slavi della Monarchia bicipite: dai Croati, Sloveni e Serbi fino ai Cechi, Bulgari e Slovacchi. Nella lettura di Sakcinski è possibile trovare un'ideologia patriottica moderna e anche una visione moderna dello spazio nazionale. La Dalmazia vi viene riconosciuta come la culla della cultura croata ma anche come una zona di confine verso l'Italia.

È interessante leggere i testi di Kukuljević sugli artisti illirici, jugoslavi e croati che pubblicò dal 1843 fino alla morte, e seguire l'evoluzione delle sue interpretazioni a seconda della situazione politica del tempo ⁵. Kukuljević ha posto le fondamenta per l'interpretazione degli artisti Schiavoni per i tempi a venire, le sue letture si sono mostrate adatte sia per l'opzione jugoslava, sia per quella croata.

Negli stessi anni in cui opera Kukuljević, lo storico e politico autonomista di nome Giuseppe Ferrari-Cupilli crea un suo modello interpretativo per il filone degli artisti Dalmati. La sua interpretazione, poi fatta propria dalla fazione autonomista dalmata, entrerà a far parte della futura lettura in chiave irredentista e italiana degli Schiavoni. In tal modo, gli stereotipi che inizialmente erano propri della fraseologia del secolo XIX nella sua *facies* autonomista e irredentista, quelli cioè sui Morlacchi selvaggi e sugli Slavi barbari, eredi degli immigranti rozzi, sulla Dalmazia come *limes* della civiltà classica, sui Dalmati colti, eredi dei Latini e sul talento e l'eredità culturale dei Dalmati che fa di loro una civiltà vera e propria, una stirpe, tutto questo all'inizio del XX secolo verrà abbondantemente usato dalla storia dell'arte italiana di stampo irredentista.

⁵ A proposito del tentativo di Kukuljević di sostituire il nome illirico degli artisti Schiavoni prima con il nome jugoslavo e poi con quello croato sembrano calzanti le parole di Prosperov Novak: «Sin dai tempi in cui in Croazia s'è iniziato ad abbandonare il nome illirico e s'è cominciato a disgregare il nucleo illirico originale, è apparso chiaro che sulla scena socio-politica croata dovessero apparire due opzioni politiche. Nella prima il nome illirico veniva sostituito dallo jugoslavismo sovra-nazionale il che lasciava un margine di manovra notevole alla coscienza nazionale croata che poteva svilupparsi autonomamente cercando la propria integrazione all'interno della monarchia austriaca. La seconda opzione insisteva sulla sostituzione totale del nome illirico e del suo contenuto con quello croato. Il tutto sull'intero spazio abitato dagli slavi del sud». SLOBODAN PROSPEROV NOVAK, *Povijest hrvatske književnosti*, II, Split 2004, p. 56.

I croati del Partito popolare a questi stereotipi hanno opposto quelli sull'immenso talento degli Illiri/Slavi/Croati che nasce dall'eredità culturale del territorio abitato da questi popoli. Da tali concetti veniva poi desunta la prova della specificità di un popolo, *sui generis* ⁶. Allo stesso modo gli studiosi croati, sia quelli legati ai partiti popolari o agli integralisti croati della metà del XIX secolo o agli integralisti jugoslavi della prima metà del XX secolo o anche agli storici dell'arte pro-croati precedenti la seconda guerra mondiale, attraverso la lettura dell'*opus* degli artisti Schiavoni cercano continuamente di dimostrare che la cultura croata ha delle analogie con quella italiana e che questo la rende una cultura europea a tutti gli effetti.

STEREOTIPI SUL TALENTO E SULL'OSMOSI DEGLI ARTISTI DALMATI NELLE OPERE DI W. ROLFS, A. VENTURI E A. DUDAN

Agli inizi del XX secolo molti autori, scrivendo degli artisti Schiavoni/ Dalmati, "giostravano" gli stereotipi menzionati sul loro carattere etnico. Così il tedesco Wilhelm Rolfs nel 1907 cercava una spiegazione circa il carattere artistico, l'inconsistenza dello stile e l'assenza di qualità di Francesco Laurana (Francisco da Zara, Laurana, Franciscus de Lorana de Vanesia, Franciscus de Laurana, noto in Croazia come Frane o Franjo Vranjanin) proprio nella sua origine:

La presenza di tutte queste caratteristiche non poteva accadere in Italia che era fortemente segnata dallo spirito del gotico: è accaduto in uno straniero e per questo è successo che il primo e il più grande maestro del rinascimento più totale non è stato né un toscano né tantomeno italiano (parafrasi dalla missiva di Federico da Montefeltro del 1468, N.d.T.), ma un versatile dalmata (*schmiegsamer Dalmate*), quale è Luciano Laurana (noto in Croazia come Lucijan Vranjanin), nella cui persona si sono fuse la ragione italiana e il senso della forma con l'addattabilità slava, lo slavo nerbo, l'intelligenza e l'amore per un'esecuzione pulita (*sauberste Ausführung*) ⁷.

⁶ «I miti sul carattere nazionale sono l'equivalente dei demarcatori di confini: servono per distinguere una nazione da quella limitrofa» ha scritto recentemente in un articolo lo storico zagabrese Damir Agičić. DAMIR AGIČIĆ, *Bosna je ... naša!*, p. 26.

⁷ WILHELM ROLFS, *Franz Laurana*, Berlin 1907, p. 7. Da quando la scienza si occupa degli Schiavoni una delle questioni che gli studiosi si pongono è se la loro provenienza ha

Per lo studioso tedesco dell'inizio del XX secolo i Dalmati rappresentavano, dunque, l'unione della razionalità italiana e del nerbo slavo⁸. Questo stereotipo neoromantico su Slavi e Dalmati (che racchiude in sé l'idea di Herder sulla missione storica della slavenità vitale) continuerà a ritornare fino alla seconda guerra mondiale nei lavori dedicati dagli studiosi, non moltissimi a dire il vero, agli artisti Schiavoni. Rolfs considera i Dalmati come una razza «assimilabile» il che riflette l'idea spirituale che di quella razza permarrà fino al secondo conflitto mondiale. Josef Strzygowski (1862-1941) nel 1924 ha accusato i colleghi storici dell'arte "membri" del canone classico d'imperialismo culturale⁹. Quanto di questo imperialismo culturale

determinato o per lo meno influenzato la formazione del loro linguaggio. Insieme ai fenotipici molto spesso si scorgono anche elementi genotipici nel carattere della loro arte. In Rolfs è l'«adattabilità, resistenza, intelligenza e amore della forma» (*slawische Schmiegsamkeit, Zahigkeit, Intelligenz und Liebe für sauberste Ausführung*). Egli chiude così la monografia su Laurana (pp. 439-440): «*Der künstlerische Sinn dieser Männer war durchtränkt von den Formen, wie sie vom Dioklezipalast aus sich in zahllosen romanischen Bauten des Landes wider spiegeln. Es zieht sie aus den engen Verhältnissen hinüber nach dem stammverwandten Italien, wo wieder einmal die Sonne einer glänzenden Kunstpflege zu erstrahlen beginnt... Und nun sind es Dalmaten, die bei der Ausbreitung des Erbes des Florentiners eine entscheidende Rolle spielen, - wie das Dalmatien war, das die Brücke zwischen Ost und West, zwischen Syrien und Italien bildet! So gewinnt denn das an und für sich nur bescheidene Lebenswerk Lauranas eine weit größere Bedeutung, und der Name der Schiavonen, der vielleicht nur ein etwas verächtlicher Spotname war, wird zu einem jener Ehrentitel verkehrt, wie sie die Gerechtigkeit der geschichte lieb, und wie es auch auf diesen Blättern für unsern Meister zur entwickeln versucht wurde*» (Il senso artistico di questi uomini è pervaso delle forme che dal palazzo di Diocleziano si rispecchiano in innumerevoli edifici romani della regione. Ciò li tira fuori dal loro angusto ambiente e li proietta verso l'Italia, così vicina per luogo e tradizioni, in cui ancora una volta inizia a splendere il sole di un limpido mecenatismo... e ora sono dei dalmati a giocare un ruolo determinante nella diffusione dell'eredità del Fiorentino – così com'era stata la Dalmazia a costruire un ponte tra est e ovest, tra Siria e Italia! Assume quindi maggiore importanza, modesta solo per sé, l'opera del Laurana, e il nome degli Schiavoni, che forse era solo un soprannome un poco spregevole, si trasforma in un vero e proprio titolo onorifico, come la giustizia della storia ama fare e come si è cercato di fare anche in queste pagine per il nostro maestro).

⁸ Quando si parla di vitalismo non si può non ricordare Aloisa Riegl (1858-1905) che vedeva l'opera d'arte come il risultato del volere artistico sottolineando il carattere vitalistico dell'arte e l'impulso creativo. UDO KULTERMANN, *Povijest povijesti umjetnosti*, Zagreb 2002, trad. M. Pelc, p. 175. Si tratta di una teoria che comprendeva la storia, la filosofia della natura, l'estetica e la morfologia della cultura.

⁹ È interessante che Rolfs riprenda l'interpretazione della parte slava nell'arte dalmata da Josef Strzygowski, che cita esplicitamente. Alla stregua del grande studioso viennese, egli distingue il potere politico di Roma e di Venezia sulla costa orientale adriatica e il fattore autoctono (nel quale, insieme alla posizione geografica, rientra anche il fattore etnico).

è presente nella «ragione italiana» assegnata da Rolfs allo scultore Laurana?

Un esempio paradigmatico circa la valutazione critica delle opere d'arte dalmate nel contesto dell'imperialismo culturale italiano del primo terzo del XX secolo sono i testi di Adolfo Venturi. La Dalmazia allora (1908) era una sorta di avamposto dell'Italia e con il tempo diventerà anche il baluardo della latinità contro l'avanzare dei croati/slavi, la guardiana della cultura minacciata dalle invasioni barbariche (1917). Durante la prima guerra mondiale nella storia dell'arte italiana, nella storiografia, nella politica e nei *media* metafore simili erano piuttosto ricorrenti.

Adolfo Venturi a più riprese, quasi si trattasse di “puntate”, scriverà degli artisti Schiavoni, sia negli studi a sé, sia nella sua monumentale *Storia dell'arte italiana*. Egli considera questi artisti come parte integrante dell'arte italiana come anche Giorgio di Matteo (noto anche come Juraj Matejev Dalmatinac o Giorgio Orsini, Giorgio da Sebenico, Giorgio Dalmata o Giorgio Schiavo), Andrea Alessi (Andreas Alexius Durrachinus noto anche come Andrija Aleši) e Niccolò di Giovanni Fiorentino (Nikola Firentinac). Sebbene si dedichi agli Schiavoni in maniera scientificamente scrupolosa (è il primo a riconoscerne le sculture di Niccolò di Giovanni Fiorentino nella Capella di Traù), la sua scrittura si presenta come ideologizzata e riflette le posizioni politiche dell'Italia in quegli anni; è una scrittura fin troppo vitalistica ed emotivamente compromessa¹⁰.

In due occasioni scrive di Giovanni Dalmata (Ivan Duknović) nella *Storia dell'arte italiana*, nel 1908 e nel 1923, valutandolo positivamente (come anche Francesco o Luciano Laurana) e sottolineando la presenza degli elementi classici nelle loro opere¹¹. Suo figlio, Lionello Venturi, si occupa anch'egli a più riprese degli artisti Schiavoni. Nel 1914 attribuisce Sala della Jole nel Palazzo ducale di Urbino a Francesco Laurana¹² e in seguito a tale attribuzione Adolfo

¹⁰ ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, VI, Milano 1908: Niccolò di Giovanni fiorentino, pp. 434-448; Paolo di Antonio da Ragusa, pp. 462-463; Niccolò dell'Arca, pp. 753-771; Francesco Laurana, pp. 846, 852-853, 1022-1050; Giorgio da Sebenico, pp. 996-1013; Andrea Alessi, pp. 1012-1022.

¹¹ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, VI, pp. 1050-1058 e *ibid.*, VIII, p. I, Milano 1923.

¹² LIONELLO VENTURI, *Studi sul Palazzo Ducale d'Urbino*, «L'Arte», XVII (1914), p. 415.

Venturi dedicherà a Francesco Laurana una serie di articoli tra il 1917 e il 1923¹³. Giorgio Čulinović (Juraj Čulinović) sarà l'unico tra gli Schiavoni di rilievo che Venturi *senior* valuterà negativamente¹⁴. Secondo il critico crociano Čulinović ha voluto arricchire le proprie composizioni con le citazioni dall'antichità e dalla natura stessa, ma facendolo «rimase un piccolo barbaro» rivelando «la propria rustica e impotente natura» (1914).

A quando data lo stereotipo dell'«artista Schiavone-barbaro» nella storiografia italiana? Uno degli primi esempi dell'applicazione di questa formula a un artista a causa del suo carattere «selvaggio» risale allo scultore Niccolò dell'Arca. Il suo contemporaneo, il domenicano Girolamo Borselli nella sua cronaca della città di Bologna, datata tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, descrive in maniera sintetica il suo carattere stravagante e lo stile fantasioso dicendo che era «*fantasticus erat et barbarus moribus*». Cherubino Cherardacci, nel 1573, lo descrive come un uomo dalle usanze contadine, impaziente e privo di umanità. Né l'uno, né l'altro legano esplicitamente la sua fantasia, il carattere «barbaro» (selvatico, rurale?) e il suo stile alla sua origine dalmata¹⁵.

Carlo Ridolfi, pittore e storiografo, nel suo libro *Le Meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, edito a Venezia nel 1648, nel capitolo *Vita di Andrea Schiavone Pittore*, notando delle differenze tra la sua espressione e quella dei suoi il-

¹³ ADOLFO VENTURI, *L'ambiente artistico urbinato nella seconda metà del Quattrocento*, «L'Arte», XX (1917), pp. 259, 292; ID., *Storia dell'arte italiana*, VIII, I, p. 550; ID., *L'arte di Luciano Laurana*, «L'Idea Nazionale», 150, VII (1917) (lezione tenuta il 1° giugno 1917 nel grande salone dell'Associazione degli architetti a Roma); ID., *Francesco Laurana, scultore dalmata*, «Giornale d'Italia», 15, IX (1919); ID., *La Serenissima in Dalmazia*, in ID. ADOLFO VENTURI - ETTORRE PAIS - POMPEO MOLMENTI, *La Dalmazia monumentale*, Milano 1919; ID., *Busto ignoto di Francesco Laurana*, «L'Arte», 270, XXIII (1920).

¹⁴ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, VII, p. 3, Milano 1914, pp. 44-54. Di lui ha scritto LIONELLO VENTURI nel suo lavoro che non è rimasto inosservato *Le origini della pittura veneziana*, Venezia 1907, pp. 158, 169, 188, 190-192, 194, 333, 334. Si veda a proposito KRUNO PRIJATELI, *Juraj Čulinović*, Zagabria 1961, p. 61.

¹⁵ Lo scultore, vivendo a Bologna, sovente diceva che era venuto *de partibus Apuliae* e, si dice, non si è mai definito come Schiavone anche se quando morì la cronaca bolognese scrisse «mori m. Niccolo Schiavon Dalmata». Si veda a questo proposito IVANA PRIJATELI PAVIČIĆ, *U traganju za povijesnim, kulturnim i umjetničkim identitetom umjetnika schiavona: crtica iz povijesti njihove recepcije u XVI. i XVII. stoljeću*, in corso di stampa.

lustri contemporanei veneziani, le spiega con il riflesso «dell'istinto della sua nazione». Marco Boschini, scrivendo di Meldola nel 1660, ne *La carta del navigar pittoresco* lo chiama «quel terribil Andrea, quel gran Schiavon». In ogni caso, nessuno dei due critici si premura a precisare cosa sarebbero la “terribilità” di Meldola o l'istinto della nazione cosicché questa sua caratteristica (che, tra l'altro, veniva attribuita anche a Michelangelo) non può essere messa in relazione con la barbarità. Vale la pena di menzionare che Artur Schneider supponeva che Ridolfi sotto l'istinto della nazione intendesse l'audacia pittorica di Meldola ¹⁶.

Adolfo Venturi negli artisti Schiavoni/Dalmati vedeva non solo i rappresentanti dell'arte italiana, ma anche degli italiani d'origine. Ad esempio, scrive così a proposito di Francesco Laurana, nel 1908:

Così era bravo a modellare il gran italiano Francesco Laurana, dalmata. Evocando la (sua) arte, percepiamo che essa è il frutto di una pianta che non poteva crescere in una terra che non fosse classica e romana. Essa rappresenta i valori che il nostro popolo ha sempre posseduto... l'aureola della bellezza: la aureola splendente anche nelle città dalmate, mai oscurata dalle invasioni.

Per Venturi l'arte degli Schiavoni era il riflesso dell'arte italiana, come anche l'intera arte dalmata il che dimostrava, a suo avviso, l'appartenenza della Dalmazia all'Italia. «Nell'arte, ove prendon figura colore, fuoco la idealità della patria la Dalmazia si mosse con la madre Italia, che seguì» dirà in una conferenza dal titolo *Dalmazia artistica*, tenuta presso la Croce rossa italiana, a Roma, il 30 marzo del 1916 (in piena grande guerra, mentre gli austriaci bombardavano Milano) ¹⁷.

Venturi parla dell'arte dalmata come di un riflesso dell'arte dell'Italia costiera che come uno specchio rifletteva l'arte della penisola

¹⁶ ARTHUR SCHNEIDER, *Umjetnici rodом iz Dalmacije i Hrvatskog primorja, koji su djelovali u tudjini*, in *Naš Jadran. Arhiv za propagandu Jadrana*, Split, 1938, p. 69.

¹⁷ Aggiunge anche: «Se la Dalmazia non avesse avuto natura schiettamente italiana, non sarebbero sulle sue rive i fiori per il gran serto, ché nei paesi, dove razze e naturali delimitazioni rimangono confuse, l'arte partecipa delle diverse razze e, a cavalloni di confine, raccoglitrice di parole e di frasi di lingue diverse in una mescolanza torbida. Così in quei paesi si forma un'arte ibrida, che suol dirsi di confine». A questo proposito: ALESSANDRO DUDAN, *La Dalmazia nell'arte italiana. Venti secoli di civiltà*, I, Milano 1921.

appenninica, «mentre fu animata sempre dalla stessa forza ingenita, dalle medesime linfe di vita, da uguali fremiti creativi»¹⁸.

In Italia nel periodo immediatamente successivo alla prima guerra mondiale le forze politiche liberali e democratiche non si discostano dalle spinte fasciste in maniera significativa. Enzo Collotti, uno dei grandi conoscitori della storia italiana del secolo appena passato, sottolinea come l'idea anti-slava prima della guerra era «soprattutto un atteggiamento diffusosi nel popolo» ovvero era «una caratteristica delle cerchie nazionaliste, più o meno integrate nelle istituzioni dello stato liberale, era un insieme di pregiudizi e sentimenti, un fattore culturale e sociale, un fatto sentimentale» che con l'avvento del fascismo diventa la politica ufficiale¹⁹. Le posizioni tendenziose di Venturi sugli artisti Schiavoni e sull'arte dalmata in generale, prima e durante la grande guerra, sono il tipico prodotto dell'imperialismo culturale italiano di quei tempi e delle mire italiane sulla Dalmazia. Che sia così lo dimostra lo scritto dello stesso Venturi nel volume collettaneo *La Dalmazia monumentale*, pubblicato nel 1917 a Milano che doveva rappresentare l'ennesima prova per un'eventuale annessione della Dalmazia all'Italia²⁰. *La Dalmazia monumentale* è dunque da leggersi come un documento comprovante l'italianità della Dalmazia²¹. Il volume è permeato da

¹⁸ ALESSANDRO DUDAN, *La Dalmazia nell'arte italiana. Venti secoli di civiltà*, II, Milano 1922.

¹⁹ ENZO COLLOTTI, *Sul razzismo antislavo*, in *Nel nome della razza. Il razzismo nella storia d'Italia 1870-1945*, a cura di Alberto Burgio, Bologna, 2000, p. 51. Si veda anche NAKTA BADURINA, *Hrvatska kao predmet talijanske kulturne politike tridesetih godina (na primjeru časopisa Porta orientale i L'Europa orientale)*, in *Hrvatska književnost tridesetih godina 20. stoljeca*, volume VII. *Komparativna povijest hrvatske književnosti*, Atti del convegno tenutosi a Spalato dal 30 settembre al 1° ottobre 2004, a cura di Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Buzančić, Split 2005).

²⁰ A questo proposito: CVITO FISKOVIĆ, *Duknović između Andrije Alešija i Nikole Firentinca*, in *Ivan Duknović Ioannes Dalmata u domovini*, Split 1990, p. 20. Il 26 aprile 1915 con il patto segreto di Londra le potenze alleate promettono all'Italia come contropartita per la sua partecipazione in guerra dalla loro parte l'annessione di Gorizia, Gradisca, Trieste, parte della Carniola, l'Istria, le isole di Cherso e Lussino, la Dalmazia settentrionale fino a capo Ploče e la maggioranza delle isole dalmate e curzolane. Il 4 novembre 1918 l'esercito italiano occupò Zara, Lissa, Lesina, Curzola, Lagosta, Meleda; il 5 novembre occupò Pola, il 6 novembre Sebenico ed entro il 19 novembre tutte le isole del Carnaro e quelle dalmate eccetto Brazza e Solta, nonché la parte settentrionale dell'entroterra dalmata (Knin inclusa).

²¹ A. VENTURI, *La Serenissima in Dalmazia*, p. 19.

idee sull'egemonia adriatica dell'Italia e dell'imperialismo adriatico. L'attempato Pompeo Molmenti nel suo *La Serenissima in Dalmazia* rinnova l'idea di Paolo Sarpi sulla dominazione veneziana del mare Adriatico. Nel 1919 Attilio Tamaro pubblica *La Vénétie Julienne et la Dalmatie*, contrassegnato dallo stesso punto di vista politico²². Le medesime idee nel periodo seguente, tra gli anni Venti e l'inizio degli anni Quaranta, verranno promosse negli articoli propagandistici sulla letteratura e sull'arte dalmata e veneziana da irredentisti dalmati e veneziani come Mario Nanni Mocenigo, Antonio e Ildebrando Tacconi, Alessandro Dudan, Francesco Salata.

Nel volume più volte citato, del 1917, Venturi paragona il «genio della composizione dalmata» Luciano Laurana con un atleta greco, plasmato dalla più pura e la più sana fonte di vita. Rileva dei punti di contatto tra Francesco Laurana e Giorgio di Matteo che consisterebbero soprattutto nel «carattere granitico dell'arte dalmata». Ciononostante, gli artisti in questione sono per lui rappresentativi di due temperamenti artistici differenti: Giorgio è per lui uno scultore dalla forza poderosa mentre Laurana è il maestro della sintesi della massa il che farebbe di lui un rappresentante del temperamento greco. Giorgio sarebbe di conseguenza legato a quello romano²³.

Per Tommaso Silani, uno degli autori delle schede nello stesso volume, Giorgio di Matteo, Luciano e Francesco Laurana, geni della Dalmazia latina ed esempi della gloria patria italiana, si sono formati nella romanità classica.

Atteggiamenti simili a quello di Venturi, permeati dal nazionalismo romantico e idealista, dalle teorie sul sangue e sulla terra, come anche dal non-romantico e spirituale concetto di razza, perdureranno in Italia durante tutti gli anni Venti e Trenta. Sul finire degli anni Trenta comincerà a farsi strada il concetto biologico di razza, ovvero la teoria biologico-razzista secondo cui la razza è determinata dal proprio "animo" che si forma con l'affermarsi della cultura e della civiltà. L'applicazione di tale teoria nella politica italiana di quegli anni (inclusa la politica culturale nei confronti dei croati) assume caratteristiche imperialistiche e contempla anche l'assimilazione di altri gruppi etnici.

²² ATTILIO TAMARO, *La Vénétie Julienne et la Dalmatie*, Roma 1919.

²³ A. VENTURI, *La Serenissima in Dalmazia*, pp. 26-27.

Il punto di vista di Venturi viene fatto proprio, pedissequamente e acriticamente, anche dall'irredentista Alessandro Dudan, di Verlicca (Vrlika) (1883-1957). Egli era uno dei propagatori del mitologema del sangue e della terra, della teoria che leggeva l'arte come uno specchio del territorio che l'ha generata. Il suo libro *La Dalmazia nell'arte italiana*, del 1921²⁴, è una pubblicazione che negli anni del trattato di Rapallo ebbe una funzione fortemente "patriotica"²⁵ ammonendo circa la «gloriosa italicità dell'arte dalmata». Nell'introduzione Dudan si rifà alla conferenza sull'arte dalmata tenuta da Venturi presso la Croce rossa nel 1916²⁶. A suo giudizio l'italianità dell'arte dalmata si dipana con continuità dall'antichità romana ai giorni nostri. Dudan si pone l'obiettivo di confutare le bugie sull'arte dalmata che per decenni la propaganda austriaco-croata ha diffuso. Lo studioso di Vrlika accusa gli studiosi austriaci, da Eitelberger a Kukuljević, di propaganda anti-italiana e li vede come la *longa manus* del governo di Vienna e di Zagabria. Le parole più violente sono quelle rivolte a Kukuljević, i cui studi sugli artisti Schiavoni sono per gli irredentisti come Dudan come uno «straccio rosso»²⁷.

Dal suo punto di vista d'irredentista Dudan vede gli artisti dalmati come esempi "d'italianità" della Dalmazia. Così scrive che la scultura di Francesco Laurana è una splendida prova «dell'incessante sviluppo dell'autoctono genio artistico italiano, singolarmente italiano in Dalmazia, e del grande significato che la corrente artistica dalmata ha avuto nell'arte italiana»²⁸. Facendo menzione di Giorgio di

²⁴ SAMO ŠTEFANAC, *Kiparstvo Nikole Firentinca i njegovog kruga*, Split 2006, p. 11.

²⁵ «Non è troppo patriottismo provinciale o locale che noi diamo tanta importanza al Rinascimento dalmatico; anzitutto esso è gloria nazionale italiana e non particolare, soltanto dalmatica; è flusso e rinflusso – disse ottimamente il Venturi – dello stesso sangue in un corpo». A. DUDAN, *La Dalmazia nell'arte italiana*, I, p. 170.

²⁶ *Ibid.*, pp. 1-2.

²⁷ *Ibid.*, pp. 3-4.

²⁸ Nel 1921 e nel 1929 Dudan era membro del parlamento e senatore del Regno. ILDEBRANDO TACCONI, *Alessandro Dudan*, in FRANCESCO SEMI - VANNI TACCONI, *Istria e Dalmazia uomini e tempi. Dalmazia, Udine, Del Bianco*, 1994, pp. 525-529 (ristampato da «La Rivista Dalmatica», II (1957)). De *La Dalmazia nell'arte italiana* Tacconi scrive: «Con questa opera, per la prima volta si affacciava alla storia dell'arte, presentato in un'organica visione insieme, il genio creativo dei dalmati, nei suoi peculiari caratteri, nella sua sponta-

Tomaso dei Ciulini o dei Quilini [Chvilinovich] (Juraj Ćulinović)²⁹, ricorda una sua dichiarazione, fatta all'epoca in cui stava dipingendo il polittico per la cattedrale di Sebenico per lasciare «una memoria bella et gentile de mia man in questa terra»³⁰. Dudan contesta le tesi di Kukuljević sulle origini croate di Martino Rota (noto in Croazia come Martin Rota Kolunić)³¹. Esprime la propria meraviglia a proposito del fatto che l'unico artista a cui Kukuljević non abbia inventato un nome croato sia Natale Bonifazio/Bonifacio³².

È oltremodo interessante il repertorio di metafore legate alla luce, agli specchi e alla botanica usato da Adolfo Venturi³³ e Alessandro Dudan, e che coincidono con le metafore impiegate negli studi italiani dedicati alla letteratura rinascimentale in Dalmazia³⁴. La radicalizzazione dei paradigmi irredentisti in seguito alla prima guerra mondiale è stata una conseguenza delle mire nazionaliste e fasciste italiane sull'opposta costa adriatica. I cosiddetti “miti adriatici” si moltiplicano. Nella storiografia così si ha una risemantiz-

neità, in rapporto con le manifestazioni coeve [...]. Il suo libro [...] aveva anche una funzione patriottica, che non fu colta da quegli ignari e miopi negoziatori [...] esso sosteneva una serrata polemica che stroncava, una volta per sempre, tutta una impalcatura di falsità e di menzogne, eretta, in decenni di propaganda austro-croata, a sostegno di tesi assurde e frodolenti che, purtroppo, avevano corso, in qualche parte, anche in Italia, per leggerezza o incompetenza di studiosi».

²⁹ A. DUDAN, *La Dalmazia nell'arte italiana*, I, p. 378.

³⁰ «Più per lassar una memoria bella et gentile de mia man in questa terra, più in onore et fama, che per lo guadagno».

³¹ «Kukuglievich prende la rinvincita facendo di lui un Kolunich, perche ruota significa in croato kolo – e dicendo “il più grande incisore croato!” – ancor sempre le migliori notizie biografiche sono quelle che ci dà Ferrari-Cupilli nel suo *Artista dalmato* del 1855». Kukuljević dimostra la sua affermazione con una nota in cui riporta i dati sull'esistenza del cognome Collunich nei registri sebenicesi. A. DUDAN, *La Dalmazia nell'arte italiana*, I, p. 408.

³² A. DUDAN, *La Dalmazia nell'arte italiana*, I, p. 408: «Kukuglievich – caso strano! – non seppe dare un nome croato».

³³ Un esempio tipico è il passo in cui Adolfo Venturi (*L'arte di Luciano Laurana*) paragona l'arte al sangue che porta la forza vitale: «è sangue che scorre dalle vene al cuore, ricircola per le arterie, e accende vita a un organismo forte, indistruttibile, unico». La comunione dell'arte dalmata con quella italiana viene dall'«identico materiale creativo dell'arte, degli stessi battiti di vita, dai comuni impulsi civili, da fraterni aspetti chiariti di beltà, illuminati del genio di nostra stirpe».

³⁴ Sulle metafore impiegate dagli studiosi italiani del rinascimento si rinvia a N. BADURINA, *Hrvatska kao predmet talijanske kulturne*, p. 59.

zazione dello stereotipo della venezianità, la ridefinizione della stessa identità veneziana e del mito di Venezia nel nuovo contesto dell'Italia unita e in funzione della nuova politica espansionistica italiana nel bacino Adriatico. La rilettura della storia di Venezia (e con essa anche di quella dalmata), regina dei mari, diviene una metafora delle mire di conquista del nazionalismo italico facendosi complementare al mito militaristico e colonialistico di Roma. Saranno proprio queste le posizioni degli intellettuali veneziani vicini all'industriale Giuseppe Volpi, degli storici dell'arte italiani inclini all'irredentismo e di una parte della minoranza italiana in Istria e in Dalmazia ³⁵.

LA SOCIETÀ MEDULIĆ

Nei primi decenni del XX secolo, alla stregua di quegli italiani, anche gli scrittori, gli artisti e gli storici croati sono molto presi dai temi politici, in particolare dalla questione adriatica che culmina proprio in quel periodo. Ciononostante, prima e durante la grande guerra, dalle penne degli studiosi croati escono davvero pochi contributi dedicati agli artisti Schiavoni. Lo storico zagabrese Arthur Schneider nel 1908 inizia col suo ciclo di articoli dedicati agli Schiavoni (sarà il tema a cui si dedicherà fino alla fine della sua vita) dedicando uno studio ad Andrea Meldola sulle pagine della «Hrvatska smotra» ³⁶. Nel 1913 ³⁷ scrive di Clovio e nel 1914, sul «Savremenik», la principale rivista letteraria croata d'allora e apparato della Società dei letterati croati, pubblica un articolo su Ivan Duknović, «lo scultore croato» ³⁸.

³⁵ FILIPPO MARIA PALADINI, *Velleità e capitolazione della propaganda talassocratica veneziana (1935-1945)*, «Venetica», 6, 3ª s., XVII (2002), «L'Italia chiamò. Memoria militare e civile di una regione», pp. 147-172.

³⁶ ARTHUR SCHNEIDER, *Kada se rodio, a kada je umro Andrija Medulić (Schiavone)?*, «Hrvatska smotra», 15-16, v. IV, br. 47-48, agosto I-II (1908), pp. 294-297.

³⁷ ID., *Klovijevi portreti*, «Hrvatska smotra», 2 (1913).

³⁸ ID., *Ivan Duknović, hrvatski kipar talijanske renesanse*, «Savremenik», 2 (1914). ID., *Ivan Duknović*, Narodna enciklopedija SHS, Zagreb, p. 606.

Parlando delle interpretazioni degli Schiavoni all'epoca dell'annessione della Bosnia ed Erzegovina, nel periodo pre-Rapallo, non possiamo non spendere qualche parola per la Società *Medulić*. In un contesto simile, in Dalmazia, nasce una generazione di artisti croati di grande talento capeggiati da nomi come Emanuel Vidović e Ivan Meštrović che fondano, nel 1908, a Spalato, *La Società degli artisti croati Medulić*³⁹. La Società viene fondata nell'ambito della Prima mostra d'arte dalmata nel *Hrvatski dom*, organizzata a Spalato grazie a Emanuel Vidović. Già sul finire del 1909, nel padiglione di Jakopić a Lubiana, allestisce la Seconda mostra d'arte alla quale partecipa una ventina di artisti dalmati. Come ideologo della Società s'impone Ivan Meštrović, mentre il programma

tende alla liberazione dell'arte croata dall'influenza culturale e politica straniera e alla creazione di un'arte dal carattere nazionale ispirata alle canzoni epiche popolari⁴⁰.

Nella nuova costellazione storica, tra gli intellettuali e artisti croati si risveglia la speranza in un est slavo, ritorna in auge l'idea della missione storica dello slavismo vitale. Certo, nelle idee dei membri della Società *Medulić* sono presenti esponenti della secessione, del simbolismo, dello storicismo, dei motivi rousseauiani sulla cultura delle etnie, del simbolismo nazional-romantico e delle idee sulla liberazione nazionale.

Oggi sembra paradossale che gli artisti che di sé dicevano di trovare ispirazione nella tradizione popolare diano il nome di Andrea Meldola alla loro società, il nome di un artista elitario, occidentale, del XVI secolo la cui arte non si poteva in nessun caso interpretare come "nostrana" (popolare). I membri della Società vedevano l'identità storica di Meldola attraverso il prisma di Nemčić e Kukuljević che lo hanno rappresentato come il rappresentante ideale del genio popolare. Kukuljević, rifacendosi a Ridolfi, lo ha rappresentato come

³⁹ V. NOVAK-OŠTRIĆ, *Društvo hrvatskih likovnih umjetnika "Medulić"*, Zagreb, 1962; IVO BANAC, *The national Question in Yugoslavia: Origins, History, Politics*, Ithaca, Cornell University, 1988, p. 111.

⁴⁰ *Medulić, društvo lik. umjetnika*, Enciklopedija Hrvatske Umjetnosti, 1, A-Nove, Zagreb 1995, pp. 558 e 560.

uno Schiavone della Dalmazia che è riuscito ad affermarsi all'estero «lavorando incessantemente, da mane a sera, procurandosi dei pasti poveri e dei vestiti con uno sforzo immane». Grazie alla drammatizzazione della sua vita difficile, egli veniva visto come differente da altri artisti rinascimentali Schiavoni, ospitati presso le magioni di duchi, papi, re e cardinali. Infine, Ridolfi ha detto che aveva «l'istinto della nazione». In breve, la scelta del cognome di Medulić (nella sua versione croata štokava) per una Società dalle simili premesse è la conseguenza del suo *status* particolare tra gli altri artisti Schiavoni nella ricezione critica "slava", dagli appunti di viaggio di Kollár fino agli studi scientifici di Kukuljević a lui dedicati.

I membri della Società esibirono le loro posizioni sull'arte nazionale nell'oggi famosa mostra allestita nel padiglione artistico di Zagabria, nel 1910 sotto lo slogan dello scrittore Vojnović «Nonostante i tempi non eroici» e che oltre agli artisti croati presentava anche quelli sloveni e serbi. Meštrović, Kraljević, Rački e Krizman presentarono alla mostra le loro opere del tempio di Vidovdan e del ciclo di Kossovo e di Kraljević Marko.

I membri della società *Medulić* non erano certo gli unici con quelle idee politiche né tantomeno con quelle idee artistiche. Nel contesto di questo lavoro va evidenziato il punto di vista del capogruppo della società, Ivan Meštrović⁴¹. Uno scultore italiano, il piemontese Bistolfi, nel 1914, annota la seguente dichiarazione impetuosa di Meštrović sul tempio di Vidovdan:

Io, come il mio popolo, finora considerato barbaro e razza inferiore, avverto una certa sfiducia verso la cultura europea. Per questo motivo ci esprimiamo in un modo inusitato per il clima europeo. Io però sono convinto che quello che il mio popolo sente può essere bello e umano come anche il modo in cui lo esprime. Sento come ingiustizia il fatto che ci considerino inferiori agli altri solo perché abbiamo scelto di percorrere una strada nostra. Voglio, e credo di poterlo fare, con le mie opere esprimere qualcosa che non sarà inutile per il resto del mondo. Per

⁴¹ Di quel periodo scrive nel 1919: «Il pensiero del tempio di Vidovdan è nato in me appena ho abbandonato la scuola... Solo in occasione dell'annessione della Bosnia ed Erzegovina, quando sembrava che la nostra catastrofe nazionale fosse completa e che il destino della nostra razza deciso, al culmine della nostra disgrazia nazionale, nella febbre che ci faceva tremare tutti, osai iniziare il lavoro su alcuni frammenti. In quell'anno e negli anni seguenti lavorai quello che di essi restava». MILAN ČURČIN, *Ivan Meštrović*, «Nova Evropa», 13 (1933).

questo mi sforzo di parlare la mia lingua, a modo mio, voglio respirare con i miei propri polmoni, ma senza dimenticare il fatto che il mio lavoro deve essere un contributo sull'altare del progresso di tutti i popoli ⁴².

Strzygowski riteneva che nelle sculture di Meštrović si fossero fusi lo spirito artistico dell'antichità e la slavenità; per lo storico dell'arte inglese Stanley Casson, nel 1928, Meštrović rappresenta lo spirito della razza slava ovvero «l'apoteosi della barbarità» ⁴³. Meštrović diviene così il prototipo dell'artista slavo.

Al tempo delle guerre balcaniche, nel 1912, la società *Medulić* partecipa alla mostra jugoslava della Società *Lada*, a Belgrado ⁴⁴. L'ultima mostra della Società ha luogo nella città in cui essa è stata fondata, nel 1919, dopo il Patto di Londra. Si dice che l'idea di questa mostra di protesta sia nata in funzione dell'affermazione culturale della città di Spalato, una sera di primavera nel caffè Troccoli, mentre nel porto erano ancorate le navi degli alleati e i giornali italiani scrivevano dei croati come di un «branco di barbari». Il 27 marzo 1919 nell'aula magna del Ginnasio Reale nell'ambito di una presentazione del potenziale artistico dalmata vengono presentati Ivan Meštrović, Jerolim Miše, Kljaković, Vlaho Bukovac, Celestin Medović, Emanuel Vidović, Milan Tolić ⁴⁵. Gli artisti dalmati raccolti

⁴² M. ČURČIN, *Ivan Meštrović*. È, però, indicativo che nel 1915 durante la mostra a Londra inneggi all'amicizia tra le razze anglosassone e slava: «La mia vita ha una sua giustificazione se la mia idea del tempio di Vidovdan e il mio lavoro artistico sono l'espressione del jugoslavismo unito e se questo slavismo, unito, sia umano ed europeo nello spirito». (*Ibid.*, p. 16). IVO DELLALE, nell'inserto *Otvor umjetničke izložbe*, «Novo doba», 2 (27 marzo 1919), scrive a proposito del tempio di Kosovo esposto alla mostra nel ginnasio reale di Spalato nel 1919: «Ivan Meštrović, quel vigoroso rappresentante della forza della razza e profeta della nostra libertà...».

⁴³ STANLEY CASSON, *Some modern sculptors*, London 1928, pp. 59-60. «Meštrović absorbed the very spirit of his land. To live amid rock seems to mould the spirit to a hard and unbending will». DALIBOR PRANČEVIĆ, *Odjek djela Ivana Meštrovića u Velikoj Britaniji nakon izložbe u Victoria & Albert Museumu, u zborniku II. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti, Između tranzicije i globalizacije - hrvatska povijest umjetnosti u suvremenom društvu*, 27-29 aprile 2006, Zagreb 2007, pp. 395-403.

⁴⁴ KRSTO HEGEDUŠIĆ, *Likovna grupiranja u Hrvatskoj*, «Ars», 1, 37; V. NOVAK-OŠTRIĆ, *Društvo hrvatskih likovnih umjetnika "Medulić"*, Zagreb 1962.

⁴⁵ I. DELLALE, *Otvor umjetničke izložbe*; ID., *S umjetničke izložbe*, «Novo doba» (9 aprile 1919; 12 aprile 1919). Nell'introduzione alla mostra scrive: «Oggi, quando in una parte d'Europa lo jugoslavismo della Dalmazia viene rinnegato, quando al nostro popolo adriati-

attorno alla Società *Medulić*, in quel tempo esistente solo in maniera formale, nell'atmosfera euforica creatasi in seguito alla fondazione del nuovo stato degli Slavi del Sud, organizzano una mostra dal carattere marcatamente politico-propagandista, per dare «una piccola prova di quello che il nostro popolo è capace di fare nel campo culturale e artistico». Si tenta così di attenuare quel perenne complesso d'inferiorità nei confronti dell'Europa. Duško Kečkemet ritiene che questi artisti abbiano veramente voluto combattere la

convinzione diffusa che l'arte in Dalmazia sia fiorita solo nei tempi dell'antica Roma e della Serenissima e che si sia spenta soprattutto perché i croati hanno avuto la meglio nella lotta per i diritti sulle città della costa»⁴⁶.

Lo scopo ultimo di questi artisti, come anche quello di certi storici dell'arte, è stato quello di dimostrare l'esistenza, il valore autoctono di alcuni segmenti dell'arte figurativa nazionale e del patrimonio artistico.

Certo, i membri della Società mettevano al primo posto le loro creazioni e non quelle degli artisti Schiavoni d'un tempo⁴⁷. Nella loro arte si riflettono l'atteggiamento antiitaliano e antiaustriaco, il sogno jugoslavo e il simbolismo nazionale slavo⁴⁸. L'ideologema slavo e antieuropeo della forza dell'arte che si darebbe solo in un contesto barbaro, avvolto dal velo mitologico dello slavismo, che la Società *Medulić* propugnava nelle sue opere, la miccia per la crea-

co viene rinfacciata la mancanza di ogni cultura, ogni capacità d'animo e ogni azione elevata, quando nella nostra città soggiornano i rappresentanti delle nazioni più acculturate del mondo, si è voluto dare un piccolo saggio di quello che abbiamo e che il nostro popolo è capace di fare dal punto di vista artistico e culturale. Si è voluto testimoniare che presso il nostro popolo è fortemente sviluppato il culto della bellezza e la bellezza dell'animo popolare. Si è voluta dimostrare la grandezza del potere creativo del nostro popolo».

⁴⁶ DUŠKO KEČKEMET, *Vjekoslav Gangl u Splitu*, «Peristil», 23 (1980), p. 140.

⁴⁷ I loro contemporanei, gli storici dell'arte zagabresi (come ad esempio il già menzionato Artur Schneider) scrivendo degli Schiavoni non negavano nel loro linguaggio la presenza dell'influsso italiano e mettevano in risalto il loro posto nel contesto europeo.

⁴⁸ È una citazione tratta dal saggio di Milan Ćurčin su Meštrović del 1933. La citazione per intera suona così: «Le sue idee intime sono costantemente sotto l'influsso del punto di vista del contadino della Zagora sui problemi generali. Questo genera in lui sfiducia nei confronti della democrazia liberale occidentale malamente applicata al nostro contesto semiorientale» (p. 10).

zione della Jugoslavia nei tempi in cui in quelle terre si cercava una nuova identità culturale, avrà il suo seguito dopo la fondazione dello stato trino nel discorso artistico, politico, storico jugoslavo. Molti intellettuali, in particolare quelli Serbi, faranno propria la missione dello slavismo. Si tratta della ricerca di una cultura slava integrale intesa come cultura alternativa a quella della civiltà occidentale. Lo spazio culturale jugoslavo viene identificato con lo slavismo precepito come antitesi alla cultura razionale dell'Occidente europeo. Questo antieuropeismo nel momento della creazione dello stato jugoslavo e come conseguenza tipica della guerra si è innestato sul patrimonio di tradizioni filoslave. Allo stesso tempo, era una resistenza fisiologica e naturale dei popoli piccoli contro il concetto culturale universalizzante dell'Europa e che loro vedevano come imperialismo ⁴⁹.

Già nel 1918, nel seno della Lega democratica jugoslava, Jovan Cvijić partorisce l'idea della civiltà jugoslava che contempla la possibilità dello sviluppo di una cultura autonoma, non vista come una pallida copia di uno dei "tipi" culturali europei preesistenti, ma da svilupparsi in maniera organica, dallo spirito nazionale ⁵⁰. L'antieuropeismo è propugnato anche dalla sinistra politica. Il direttore della rivista «Novi vidici», Velmar Janković, nel testo programmatico *Za novu orijentaciju* insorge contro lo status coloniale della cultura nazionale jugoslava rimarcando l'importanza della missione degli slavi. Nel contesto di quest'idea prende piede anche la nuova e diversa concezione del patrimonio culturale jugoslavo, si crea un nuovo paradigma culturale, si prende coscienza della propria identità culturale.

Le stesse idee verranno portate avanti sul finire degli anni Trenta, quando già si prospettavano gli orizzonti tragici della guerra, dal bano della regione costiera, lo spalatino Ivo Tartaglia (Tartalja), nel suo scritto programmatico pubblicato nel volume collettaneo *Naš Jadran* (*Archivio per la propaganda adriatica* di Spalato, 1938):

⁴⁹ BRANKA PRPA, *Traganje za kulturnim identitetom*, Republika 1996, pp. 218-219.

⁵⁰ JOVAN CVJIĆ, *Osnovi jugoslovenske civilizacije*, «Nova Evropa», VI, 7, 1° gennaio 1922, pp. 212-213.

L'animo creativo e artistico del popolo è stato sottoposto, nei secoli, alle influenze dell'Occidente e dell'Oriente, di Roma e di Bisanzio, della Cristianità e dell'Islam senza mai soccombervi; ha saputo preservare la purezza e la forza della propria primitività, ha continuato a perfezionare, nobilitare, approfondire la sua arte ⁵¹.

A questo proposito bisogna tenere anche presente che Tartaglia aveva nella sua biblioteca lo studio di Kukuljević su Clovio del 1852, oggi conservato presso la Biblioteca universitaria di Spalato.

Nel resoconto critico della terza mostra d'arte jugoslava, quella dell'associazione *Lada*, nel Padiglione artistico a Zagabria, A. G. Matoš parla del concetto di «jugoslavismo culturale». Sebbene allora fosse già consapevole che il pensiero politico jugoslavo fosse un'utopia assurda e irreali, in quel 1908 il grande scrittore e pubblicista croato sosteneva l'idea di un jugoslavismo culturale, mutuata da Kukuljević, «ma a differenza dei nuovi Illiri, negli jugoslavi non vediamo un popolo solo né una tribù sola». Le parole di Matoš ci spiegano bene anche la Società *Medulić* e l'associazione *Lada*:

Se può esistere l'uropeismo culturale, la comunità culturale di tutti gli europei senza alcun pericolo (almeno per i popoli più forti), perché non può darsi un'opera comune dei figli dei Slavi del Sud, vieppiù che un equilibrio di forze culturali, in un confronto con spinte olimpiche o islamiche, non può che essere stimolante. Giustificando appieno simili contese culturali, con gioia possiamo constatare che i croati in simili circostanze sanno farsi rispettare.

Dando la propria valutazione della mostra dell'associazione *Lada* si mostrava dubbioso circa l'assunto secondo cui «i croati sono i primi tra gli artisti, ma ultimi per importanza nel non fertilissimo sud balcanico». Sembra quasi che avesse in mente proprio gli artisti Schiavoni ⁵².

⁵¹ IVO TARTALJA, *Naš Jadran*, in *Naš Jadran*, Split 1938, p. 10. In questo volume gli artisti Schiavoni vengono studiati da Artur Schneider, e l'arte dalmata Ljubo Karaman. Pare opportuno citare il passaggio sul vitalismo dei popoli: «Il popolo, sano e forte di corpo e di mente, resistente e tenace, che, legando da ormai tredici secoli il proprio destino alla costa e ai territori adiacenti, ha sempre vissuto una vita di duro lavoro fisico per garantirsi la sopravvivenza, ma anche una vita spirituale molto ricca e fruttuosa che gli ha permesso di realizzare gradualmente la sua arte popolare ... l'animo creativo e artistico del popolo che ha saputo infondere le sue virtù e le sue caratteristiche in numerosi lavori a intaglio, gusle, diple, pifferi, bastoni, maniglie, attrezzi, vasellame, tavoli, sedie, cassepanche, bauli, statuette e statue in cui si specchia tutta la bellezza, bontà, nobiltà, forza e la resistenza nostri».

⁵² ANTUN GUSTAV MATOŠ, *Izložbene impresije. Treća jugoslavenska umjetnička izložba saveza "Lade" u Zagrebu*, «Hrvatska smotra», 4, X (1908) p. 187.

LA POLITICA DELLO SGUARDO: LA PERCEZIONE DEGLI SCHIAVONI
NEGLI ANNI VENTI E TRENTA NEL CONTESTO
DELLE MIRE ESPANSIONISTICHE DALMATE DELL'ITALIA

L'Italia e il nuovo Stato dei Serbi, Croati e Sloveni nel 1920 firmano il Trattato di Rapallo secondo cui all'Italia vanno l'Istria, l'arcipelago adriatico settentrionale, Zara e Lagosta. È in seguito al trattato che inizia una vera e propria "gara" tra gli studiosi jugoslavi da un lato e quelli italiani e irredentisti dall'altro per scrivere il maggior numero di articoli sugli artisti Schiavoni fornendo così il maggior numero di prove a favore dell'una o dell'altra teoria circa le loro origini e le origini della loro arte.

Nel 1922, Vitaliano Brunelli pubblica sulla rinnovata «La Rivista Dalmatica» un articolo su Andrea Meldola⁵³. Sull'«Archivio storico per la Dalmazia», fondato nel 1926 dal senatore Antonio Cippico a Roma e diretto da Arnolfo Bacotich, in dieci anni appaiono circa una ventina di lavori scientifici sugli Schiavoni. Così Lamberto Donati nel 1927, 1929 e 1930 pubblica gli studi su Bencovich (Benković)⁵⁴ e Meldola⁵⁵, e per ben sei anni pubblica una serie di scritti su Martino Rota (1926, 1927, 1928-1929, 1929-1930, 1930-1931 e 1932)⁵⁶. Scrive anche di Paolo da Ragusa (Pavao Dubrovčanin o Pavko An-tojević)⁵⁷.

⁵³ VITALIANO BRUNELLI, *Andrea Meldola detto lo Schiavone*, «La Rivista Dalmatica», I (1922).

⁵⁴ LAMBERTO DONATI, *Federico Bencovich detto "Ferigheto Dalmatino"*, «Archivio storico per la Dalmazia», 4 (1927), pp. 107-120; ID., *Federico Bencovich*, «Archivio storico per la Dalmazia», 6 (1929), pp. 492-494; ID., *Ancora di Federico Bencovich*, «Archivio storico per la Dalmazia», 8 (1930), pp. 522-520.

⁵⁵ ID., *Delle stampe di Andrea Meldola detto lo Schiavone*, «Archivio storico per la Dalmazia», 3 (1927), pp. 183-192; 211-220; 4 (1927), pp. 13-44; ID., *Ancora sull'arte di Andrea Schiavone*, «Archivio storico per la Dalmazia», 7 (1929), pp. 494-502; 9 (1930), pp. 110-127.

⁵⁶ ID., *Martino Rota, incisore sebenicese*, «Archivio storico per la Dalmazia», 1 (1926), pp. 29-38; ID., *Martino Rota, appunti iconografici*, «Archivio storico per la Dalmazia», 3 (1927), pp. 123-130; ID., *Martino Rota*, «Archivio storico per la Dalmazia», 6 (1928), pp. 490-491; ID., *Alcuni disegni sconosciuti di Martino Rota*, «Archivio storico per la Dalmazia», 10 (1931), pp. 419-431.

⁵⁷ ID., *Le medaglie di Paolo da Ragusa*, «Archivio storico per la Dalmazia», 4 (1927), pp. 221-227.

Negli anni 1929-1930 scrive di Natale Bonifacio ⁵⁸ e nel 1931 di Duknović ⁵⁹. Gaetano d'Amico Orsini in quegli stessi anni scrive su Francesco Laurana ⁶⁰. Nel 1929 sull'«Archivio storico per la Dalmazia» a Meldola dedica un suo articolo Adolfo Venturi ⁶¹. Nello stesso anno in cui viene eletto vicepresidente della *Lega Nazionale* (1930), Giuseppe Praga scrive sulle origini di Meldola basandosi sulle fonti dell'archivio di Zara ⁶². Lo spalatino Arnolfo Bacotich, sempre sull'«Archivio storico per la Dalmazia», nel 1934, pubblica un testo su Simone da Ragusa (Šimun Dubrovčanin) ⁶³, Luciano Laurana ⁶⁴, e nel 1936 scrive di Giulio Clovio, per il quale dimostra che era dalmata (sic!) ⁶⁵, e Natale Bonifacio ⁶⁶. Il geografo Almagià sull'«Archivio storico per la Dalmazia» licenzia un lavoro su Natale Bonifacio cartografo, nel 1932-1933 ⁶⁷.

⁵⁸ ID., *Un libro sconosciuto illustrato da Natale Bonifacio sebenicense*, «Archivio storico per la Dalmazia», 8 (1930), pp. 577-589 (pp. 522-530).

⁵⁹ ID., *L'attività in Roma di Giovanni Dalmata da Traù*, «Archivio storico per la Dalmazia», X (1931), pp. 523-534.

⁶⁰ GAETANO D'AMICO ORSINI, *Francesco Laurana e la Sala della Jole nel Palazzo d'Urbino*, «Archivio storico per la Dalmazia», 9 (1927), pp. 3-12; 10 (1927), pp. 3-16. Lo definisce «il genio della regione dalmata», *ibid.*, 12 (1927), pp. 3-16.

⁶¹ ADOLFO VENTURI, *Andrea Meldola detto lo Schiavone*, «Archivio storico per la Dalmazia», 7 (1929), pp. 2-16; 57-62; 107-116; ID., *La Storia dell'arte italiana*, v. IX, p. IV, Milano 1929, pp. 691-743.

⁶² GIUSEPPE PRAGA, *Della patria e del casato di Andrea Meldola*, «Archivio storico per la Dalmazia», 9 (1930), pp. 80-94.

⁶³ FRANCESCO SEMI, *Arnolfo Bacotich*, in FRANCESCO SEMI-VANNI TACCONI, *Istria e Dalmazia uomini e tempi. Dalmazia*, Udine, Del Bianco, 1994, pp. 508-510.

⁶⁴ ARNOLFO BACOTICH, *In onore di Luciano Laurana*, «Archivio storico per la Dalmazia», 17 (1934), p. 263.

⁶⁵ ID., *Giorgio Giulio Clovio (1498-1578)*, «Archivio storico per la Dalmazia», 20 (1936), pp. 423-446. A suo avviso è insensato cercare la variante croata del nome di Clovio in quanto lui, pur essendo nato in Croazia, non è croato. Il fatto che si firmasse «Croata» era meramente «per capriccio». L'epigrafe sulla sua tomba nella basilica di San Pietro in Vincoli la ritiene essere un falso.

⁶⁶ ID., *Due stampe assai rare di Natale Bonifacio da Sebenico (1538-1592)*, «Archivio storico per la Dalmazia», 20 (1936), pp. 478-496; ID., *Ancora delle stampe di Natale Bonifacio da Sebenico (1538-1592)*, «Archivio storico per la Dalmazia», 20 (1936), pp. 533-539.

⁶⁷ ROBERTO ALMAGIÀ, *Intorno alla opera cartografica di Natale Bonifacio*, «Archivio storico per la Dalmazia», 14 (1933), pp. 481-493.

La scuola storiografica zaratina poggiava allora sugli assunti di quella viennese continuando il patriottismo regionale di Tommaseo dal segno chiaramente italiano. Gli storici gravitanti attorno a «La Rivista Dalmatica» si considerano parte attiva nella creazione di un'identità italiana in Dalmazia. «La Rivista Dalmatica», oltre agli statuti medievali e agli artisti veneziani e dalmati, tratta anche di artisti Schiavoni. Vitaliano Brunelli e i suoi allievi come Luigi Bacotich, Lorenzo Benevenia e Giuseppe Sabalich attaccano la croaticità della Dalmazia affermando che la storiografia croata mitizza l'influenza dei re croati in Dalmazia, come anche il ruolo del vescovo Gregorio da Nona e si appropria delle opere degli umanisti e degli artisti dalmati. Loro definiscono l'identità dalmata come la conseguenza del dominio romano e veneziano della regione difendendo la mai interrotta linea della romanità della Dalmazia⁶⁸. La produzione scientifica della "scuola di Zara" (libri e riviste come «La Rivista Dalmatica», poi «Archivio storico per la Dalmazia» e «Atti e memorie della Società dalmata di storia patria») avrà un'influenza rilevante sulla politica della fine della prima guerra mondiale, specialmente sui trattati firmati a Versailles (1918-1920), Rapallo (1920) e Roma (1941), che si basavano sul presupposto che la Dalmazia fosse una regione italiana.

La situazione nella storia dell'arte zaratina e italiana a proposito dell'arte dalmata nei tardi anni Venti e durante il decennio seguente va considerata dal punto di vista della politica culturale italiana di quel tempo. L'atmosfera politica di quegli anni era tesa al massimo. I rapporti diplomatici erano molto mutevoli: dall'estrema tensione dell'inizio degli anni Trenta (nel 1930 Karaman pubblica il suo brano programmatico dal titolo *O talijanskim aspiracijama na Dalmaciju*,

⁶⁸ La scuola storiografica di Zara, fondata da Vitaliano Brunelli (1848-1922), ha avuto un grande peso nella formazione dell'identità culturale dalmata. Al suo interno sono di rilievo di nomi degli allievi di Brunelli come Giuseppe Sabalich (1856-1928), Ugo Inchiostri (1869-1944), Alessandro Dudan (1883-1957) e Giuseppe Praga (1893-1951). Ildebrando Tacconi così vede Praga: «Fedele alla missione dello storico, sicuro e preparato che ricostruisce i fatti e annulla le bugie lottando per la verità, egli era in contempo un patriotta dalle convinzioni sincere». Di Brunelli scrive: «Brunelli è socialmente e scientificamente impegnato, un ricercatore appassionato» (ILDEBRANDO TACCONI, *Due vite e un solo ideale*, «La Rivista Dalmatica», XXIX (1958), poi in FRANCESCO SEMI-VANNI TACCONI, *Istria e Dalmazia uomini e tempi. Dalmazia*, Udine, Del Bianco, 1994, pp. 691-701).

*navodno baziranim na spomenicima umjetnosti te zemlje*⁶⁹), alla distensione del 1933, fino al nuovo inasprirsi al tempo della latitanza di Pavelić in Italia e dell'attentato di Marsiglia e ad un altro miglioramento con l'arrivo al potere di Stojadinović nel 1936⁷⁰. Natka Badurina caratterizza la politica culturale italiana di questo periodo come imperialistica nel suo studio *Hrvatska kao predmet talijanske kulturne politike*. Nell'ambito della sua politica espansionistica, Mussolini incoraggia l'uso della cultura nella realizzazione delle mire politiche. Queste ultime vanno dalle concrete richieste territoriali in Dalmazia all'idea dell'influenza italiana nei Balcani. Il concetto di nazione in Italia e nell'Europa orientale è ancorato alle convinzioni del XIX secolo secondo cui è la cultura a formare le nazioni. Gli ideali del Risorgimento vivono sotto forma di nazionalismi in Italia e in Jugoslavia, che tra le due guerre cerca di portare avanti il processo di creazione di una nazione jugoslava convinta che l'unità culturale può facilitare quella politica⁷¹.

Nel prepararsi al nuovo conflitto mondiale in Italia si fanno sempre più forti le aspirazioni sul resto della Dalmazia⁷². Quando l'Italia nel 1938 introduce le leggi razziali, le teorie biologiche sono puntate contro gli ebrei e non contro gli Slavi, considerati ancora assimilabili. Nemmeno un'eventuale differenza razziale con i dalmati poteva essere d'ostacolo nell'affermazione del ruolo di guida dell'Italia nell'unicità culturale e nazionale dalmata⁷³.

Badurina ha analizzato i movimenti dell'*intelligentia* filoitaliana attorno alla missione civilizzatrice della rivista «Europa Orientale» che usciva in quegli anni. Gli studiosi venivano invitati a stu-

⁶⁹ LJUBO KARAMAN, *O talijanskim aspiracijama na Dalmaciju, navodno baziranim na spomenicima umjetnosti te zemlje*, «Obzor», 266, LXXI (1930), pp. 2-3. Molti anni più tardi LJUBO KARAMAN scriverà *O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*, Zagreb, Društvo historičara umjetnosti, v. 8, 1963.

⁷⁰ N. BADURINA, *Hrvatska kao predmet talijanske kulturne*, p. 48.

⁷¹ Ivi, n. 155.

⁷² Con la prima guerra mondiale e il trattato di Rapallo ottenne la Venezia Giulia, l'Istria e Zara.

⁷³ SANDRA PUCCINI, *Tra razzismo e scienza: l'antropologia fascista e i popoli balcanici*, «Limes», 1 (1994), pp. 291-294. N. BADURINA, *Hrvatska kao predmet talijanske kulturne*, p. 49, n. 155.

diare le tracce spirituali italiane nella cultura croata con metodo comparativo. Il giudizio nei confronti della maggioranza degli storici croati era molto critico ⁷⁴. Sulle pagine della rivista, il famoso croatista italiano, lo zaratino Arturo Cronia, pubblica dei testi che sostengono la tesi secondo cui i popoli slavi sono riusciti ad elevarsi dallo stato di barbarie solo grazie all'influenza di Roma ⁷⁵. I temi legati alla cultura dalmata sotto il fascismo non sono che la continuazione del dibattito ideologico basato sul presupposto che la cultura dalmata sia un monumento all'italianità della Dalmazia e che porti l'inconfondibile marchio di Roma. I testi riflettono la politica del tempo: il nazionalismo e l'espansionismo coloniale basati entrambi sulla superiorità della razza italiana ⁷⁶.

Lo scrittore, critico d'arte e giornalista Ugo Ojetti (1871-1946), fondatore e direttore di gloriose riviste d'arte come «Dedalo» e «Pan», membro del comitato direttivo dell'Enciclopedia Italiana, nel 1942 pubblica un libro dal titolo eloquente: *In Italia, l'arte ha da essere italiana?* Nel libro, parlando della Dalmazia, si rifà alla citazione sulla cultura dalmata di Luigi Federzoni (1878-1967), politico italiano che insieme a Enrico Corradini aveva fondato l'Associazione Nazionalista Italiana, presidente del Senato dal 1929 e della Reale Accademia d'Italia dal 1938, nonché uno dei principali collaboratori di Mussolini:

Il segno più incisivo e più eloquente della civiltà tradizionale dalmatica è dato dai monumenti dell'arte, che non ritrovano alcun riscontro analogo oltre la muraglia delle Dinariche, mentre il genio autoctono di Giorgio Orsini, dei Laurana, dell'Alessi, degli autori degli stupendi capolavori architettonici e plastici di Sebenico,

⁷⁴ Come gli articoli giornalistici di allora, gli storici italiani e gli ideologi fascisti delle terre di confine, gli irredentisti zaratini oppongono i Balcani alla potenza civilizzatrice dell'Italia. La loro posizione sostiene che nessun stato balcanico è dominante e nessuno ha il potere per inglobare. Il pericolo slavo è così un problema etico e politico. La croaticità della Dalmazia è, a loro avviso, il frutto della politica austriaca che ha lavorato per sopprimere la componente italiana. N. BADURINA, *Hrvatska kao predmet talijanske kulturne*, p. 56.

⁷⁵ Badurina presta molta attenzione al metodo comparativo di Cronia, sempre più rigida durante gli anni Trenta. Un ruolo importante lo ebbe la rivista «Europa orientale». Su Cronia vedi VALNEA DELBIANCO, *Talijanski kroatist Arturo Cronia*, Split 2004.

⁷⁶ ENZO COLLOTTI, *Il fascismo e l'Italia in guerra*, Roma, Ediesse, 1996; ID., *Fascismo e antifascismo: rimozioni, revisioni, negazioni*, Roma-Bari, Laterza, 2000; GIORGIO ISRAEL - PIETRO NASTASI, *Scienza e razza nell'Italia fascista*, Bologna, Il Mulino, 1998.

di Zara e di Traù, rispecchiano come una manifestazione perfettamente simultanea e parallela, anzi identica, le creazioni del Rinascimento italiano. È in ciò la rivelazione massima, innegabile per chiunque non sia affatto sordo alla vita dello spirito, la prova miracolosa della assoluta unità, in Italia e in Dalmazia, del genio nazionale ⁷⁷.

Nella storia della ricezione degli artisti Schiavoni / Dalmati al tempo dell'occupazione italiana della Dalmazia nelle opere dei più insigni storici d'arte italiani un posto importante spetta al lungo studio *Arte italiana e arte croata* di Sergio Bettini e Giuseppe Fiocco nel volume collettaneo dal titolo *Italia e Croazia*. Il volume fu edito nel 1942 a Roma dalla già menzionata Reale Accademia d'Italia ⁷⁸ e aveva il compito di dimostrare la plurisecolare amicizia tra l'Italia e la Croazia. Bettini e Fiocco, nello spirito della politica italiana d'allora, valutarono molto positivamente i testi di Karaman sull'arte dei tempi dei re croati. Trattando degli artisti Schiavoni, Fiocco scrive:

Intendo dire di Federico Bencovich, soprannominato il Federighetto, originario da una nobile famiglia di Almissa, un tempo confuso con Giambattista Piazzetta. L'artista, che ha nella sua forza, un po' nevrotica talvolta, il «pathos» notato in Giorgio da Sebenico, e che vedremo poi nel Meštrović, è di temperamento dunque tipicamente adriatico... Quel dire perciò le prime opere del genio veneziano, come aveva ben notato il vecchio Gianantonio Moschini «caricate alla Bencovich» ⁷⁹.

⁷⁷ UGO OJETTI, *In Italia l'arte ha d'essere italiana?*, Roma 1942, p. 16.

⁷⁸ Il suo programma aveva lo scopo di resuscitare il nazionalismo italiano, l'italianità adriatica (italianità di tutto l'Adriatico), l'irredentismo adriatico e il nazionalismo adriatico nello spirito delle idee di Pietro Foscari (F. M. PALADINI, *Velleità e capitolazione della propaganda talassocratica veneziana*). Viene messo a punto il programma editoriale che prevedeva la pubblicazione di libri che glorificassero il passato di Venezia e dietro al quale c'era l'Istituto di studi adriatici, intitolato all'ideologo del nazionalismo veneziano Pietro Foscari (si tenga presente *Interessi italiani nel Mediterraneo e nostri diritti sulla Dalmazia*, una conferenza che l'irredentista italiano Foscari tenne il 15 aprile 1916 alla Camera dei Deputati, e in cui raffigura la Dalmazia come l'unico vero confine italiano). La penetrazione del fascismo nella cultura italiana era accompagnata dalla incessante propaganda del primato della civiltà romana e italiana. Il connubio tra la scienza e la propaganda doveva legittimare l'imperialismo. In questa direzione andavano anche i programmi dei musei e delle biblioteche nonché i progetti scientifici di ricerca che dovevano trattare la civiltà veneziana e quella romana. FILIPPO MARIA PALADINI, *Storia di Venezia e retorica del dominio adriatico. Venezianità e imperialismo (1938-1943)*, in *La Venezia di Gino Damerini (1881-1967). Continuità e modernità nella cultura veneziana del Novecento*, «Ateneo veneto», XXXVIII, (2000), pp. 253-298. Viene preparato il progetto "memorie adriatiche", dedicato alla posizione storica dell'Italia nell'Adriatico, patrocinato dal Ministero degli Affari Esteri.

⁷⁹ SERGIO BETTINI - GIUSEPPE FIOCCO, *Arte italiana e arte croata*, in *Italia e Croazia*,

I grandi storici dell'arte italiani vedono in Benković, Giorgio di Matteo e Meštrović *pathos* e forza che per loro sono una componente tipica della mentalità adriatica. Il volume promuoveva la dimensione adriatica che poteva unire tra di loro gli artisti croati e italiani. La dimensione adriatica ritorna anche nel discorso politico jugoslavo, dal prefisso differente. Nel 1938, Ivo Tartaglia in *Naš Jadran* difende i colori dell'Adriatico slavo, croato e jugoslavo vedendo Meštrović come la massima espressione della «nostra» identità adriatica:

L'animo creativo e artistico del popolo che ha generato l'immenso tesoro d'arte che pochi popoli possono vantare e che ha lanciato la forza ancestrale di Meštrović come la sua massima opera collettiva e la sua massima espressione. Questo è il nostro Adriatico ⁸⁰.

L'aspetto adriatico e quello mediterraneo come temi sono presenti su entrambe le sponde nella pubblicistica politica e letteraria dell'anteguerra. Lo sono in particolar modo nei libri degli integralisti jugoslavi e propugnatori dell'ideale mediterraneista come Ante Cettineo, Vladimir Rismondo, Frane Alfrević.

Nel volume *Italia e Croazia* scrivono i maggiori slavisti italiani Arturo Cronia e Giovanni Maver (sulla letteratura dalmata), o anche Giuseppe Praga (sulla storia della Dalmazia) ⁸¹. Il libro aveva uno scopo chiaramente politico: spiegare agli italiani nel mondo della politica d'allora i legami storici tra le due sponde dell'Adriatico. L'idea di un'identità adriatica (la *koiné* adriatica) di Giovanni Maver e Sergio Bettini, ma privata dell'irredentismo e delle pretese d'espansionismo italiane ha continuato a esistere dopo la seconda guerra

Roma 1942, pp. 308-309. Circa il loro studio di stampo propagandistico si veda S. ŠTEFANAC, *Kiparstvo Nikole Firentinca*, p. 11. Štefanac ricorda anche gli articoli, oggi dimenticati di Luigi Crema (LUIGI CREMA, *I monumenti della rinascita dalmata e il loro restauro*, «Quaderni del Rinascimento Veneto», 4 (1942); ID., *Caratteri e sviluppi dell'arte in Dalmazia*, «Atti della R. Accademia d'Italia», 4, VII (1944), pp. 503-532.

⁸⁰ I. TARTALJA, *Naš Jadran*, p. 11. Dello stesso parere è anche Ljubo Karaman nel suo saggio dedicato all'arte dalmata nel volume collettaneo *Naš Jadran*, p. 61.

⁸¹ Nello stesso anno vede la luce l'eccezionale, scientificamente valida monografia dal titolo di CESARE GNUDI, *Niccolò dell'Arca*, Torino, Einaudi, 1942. Partendo dalle fonti d'archivio, Gnudi dimostra che avevano torto gli storiografi che in quest'artista vedevano uno slavo e con le sue origini spiegavano il suo linguaggio insolito.

mondiale grazie agli studi slavistici di Sante Graciotti⁸², alle idee adriobizantine dell'archeologo danese Ejnar Dyggve e agli studi sui legami culturali tra le due coste di Cvito Fisković o Krno Prijatelj.

PERCEZIONE DEGLI ARTISTI SCHIAVONI NEGLI ANNI VENTI E TRENTA
NELLE OPERE DEGLI STUDIOSI FILOCROATI E FILOJUGOSLAVI

Gli anni Venti e Trenta vedono gli studiosi croati sforzarsi per non rimanere indietro nel numero dei loro contributi dedicati agli Schiavoni rispetto agli italiani della Dalmazia. Nel 1922 lo studente "viennese" di Vatroslav Jagić e Milan Rešetar e storico della letteratura filojugoslavo Petar Kolendić pubblica (un anno prima di essere promosso professore di letteratura jugoslava a Skoplje) importante materiale d'archivio riguardante Ćulinović sul «Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku»⁸³. Lo storico zagabrese e direttore del Museo della Città di Zagabria, il nobile Emilij Laszowsky dedica agli Schiavoni delle schede biografiche nel suo *Znameniti i zaslužni Hrvati od 925-1925*, edito nell'occasione della celebrazione dei mille anni del regno di Tomislav⁸⁴. Scrivendo di Martino Rota dice che «è certamente appartenente all'antica famiglia croata Kolunić che un tempo abitava la regione di Pseto (nei dintorni del Petrovo polje in Bosnia)»⁸⁵. Il letterato di fama Milutin Cihlar Nehajev nel 1928 menziona Andrea Meldola nel suo romanzo su Krsto Frankopan, *Vuci*.

⁸² Nel 1941 GINO DAMERINI pubblica *Piero Foscari e l'irredentismo adriatico*, «Nuova antologia», 1665, XVI (1° agosto 1941). Nel 1943 appaiono BRUNO DUDAN - ANTONIO TEJA, *L'italianità della Dalmazia, negli ordinamenti e statuti cittadini*, Varese, I.S.P.I., 1943 e *Dalmazia etnica* di OSCAR RANDI. Si veda *Homo Adriaticus: identità culturale e autoco-scienza attraverso i secoli, atti del convegno internazionale di studio, Ancona, 9-12 novembre 1993*, a cura di Nadia Falaschini - Sante Graciotti - Sergio Sconocchia, Reggio Emilia, Diabasis, 1998.

⁸³ PETAR KOLENDIĆ, *Slikar Ćulinović u Šibeniku*, «Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku», 1920.

⁸⁴ EMILIJ LASZOWSKY, *Znameniti i zaslužni Hrvati od 925. do 1925.*, Zagreb 1925.

⁸⁵ «Nella parte sudoccidentale della Bosnia, sulla strada tra Bosanski Petrovac e Drvar, esiste ancora oggi il borgo Kolunići, donde proviene probabilmente anche la famiglia di Rota». E. LASZOWSKY, *Znameniti i zaslužni*, p. 137; su questo punto si veda anche MILAN PELC, *Život i djelo šibenskog bakroresca Martina Rote Kolunića*, Zagreb 1997, p. 11.

Artur Schneider continua a produrre titoli sugli Schiavoni. Scrive su Giorgio Čulinović⁸⁶, Niccolò dell'Arca⁸⁷, Bernardo Parentino (Bernard Porečanin)⁸⁸, Andrea Meldola⁸⁹, Giulio Clovio⁹⁰, Stefano Cernotto (Stjepan Crnota Rabljanin)⁹¹ e Federico Benković⁹², uno dei cui quadri acquista per la Galleria Strossmayer, in qualità di direttore. In quello stesso anno (1937), per decisione del bano della banovina Savska Ružić, viene acquistato a Londra il disegno di Klovic *Judita i Holoferno* (*Giuditta e Oloferne*) e offerto in omaggio alla Galleria Strossmayer. Schneider si sofferma sulle grafiche di Meldola e Martino Rota nella collezione della Biblioteca universitaria⁹³ (di cui era direttore). Nel 1938 in *Naš Jadran* dà una dettagliata panoramica delle biografie degli artisti Schiavoni, una sintesi del suo lavoro fatto in precedenza sul tema⁹⁴. In queste pagine prende in esame le caratteristiche stilistiche particolari di questi artisti che a più riprese (nei titoli dei saggi) chiama croati, analizza le influenze che hanno subito e il loro apporto all'arte europea. L'*opus* concluso dedicato da Schneider agli Schiavoni occupa un posto di rilievo nella storia dell'arte croata. I suoi continuatori ideali e metodologici sono stati i suoi allievi della cattedra zagabrese di storia dell'arte Cvito Fisković, Grgo Gamulin e Kruno Prijatelj. L'approccio di Schneider agli artisti Schiavoni, scientificamente serio, meticoloso, scevro di ogni tendenziosa sottolineatura della loro identità storica, resta a tutt'oggi un modello nella storia dell'arte croata⁹⁵.

⁸⁶ ARTHUR SCHNEIDER, *Juraj Čulinović hrvatski slikar*, «Nova Evropa», 12, XXV (1932); apparso anche sulle riviste «Hrvatska revija» (1937) e «Preporod», (1944).

⁸⁷ ID., *Tko je bio Niccolò dell'Arca?*, «Narodna starina», (1932).

⁸⁸ ID., *Slikar Bernardo Parentino*, «Sv. Cecilija», 2 (1933), pp. 7-8. Nello stesso numero BOŽIDAR ŠIROLA scrive *O muzičkim instrumentima na slikama Bernarda Parentina*, pp. 1-6.

⁸⁹ ARTHUR SCHNEIDER, *Andrija Medulić, hrvatski slikar XVI. stoljeća*, «Svijet» (1935); ID., *Andrija Medulić u jednom baroknom «Trionfu»*, «Hrvatska revija», (1944), p. 6; ID., *Pri_a o Erosu i Psihi na slikama Andrije Medulića*, «Vienac», 5 (1944), pp. 3-16.

⁹⁰ ID., *Glovićevi crteži*, «Hrvatska revija», (1937), p. 9.

⁹¹ ID., *Slikar Stjepan Crnota Rabljanin*, «Hrvatska revija», (1936), p. 8.

⁹² ID., *Uz Benkovićeve slike*, «Hrvatska revija», (1937), pp. 385-387.

⁹³ *Stari majstori u Grafičkoj zbirci Sveučilišne knjižnice*, Hrvatsko kolo, 1939.

⁹⁴ A. SCHNEIDER, *Umjetnici rodом iz Dalmacije i Hrvatskog primorja*, pp. 63-72.

⁹⁵ KRUNO PRIJATELI, *Artur Schneider i Dalmacija*, «Peristil», XXIII (1980), p. 62. I saggi

Autore di grafiche egli stesso e autore di studi sull'arte grafica, Milenko D. Đurić scrive due volte di Martino Rota (*Umjetnost*, 1923 e 1938)⁹⁶. A quel tempo il professore di filosofia belgradese Milan Đurić, che nel '29 si era addottorato con una tesi sulla filosofia della cultura con A. Bazala, si occupava della filosofia della cultura slava che studiava attraverso il concetto dell'«animo slavo». Nel 1928, nel testo *Pred slavenskim vidicima. Prilog filozofiji slavenske kulture* espone il suo pensiero secondo cui la missione degli Slavi è quella della sintesi delle culture d'Occidente con quelle d'Oriente.

Del medaglista Pavle Dubrovčanin scrive l'insigne numismatico croato Ivo Uzorinac⁹⁷ di cui verrà edito postumo un bel saggio su Francesco Laurana medaglista. Su Federico Benković scrivono Ivo Benković⁹⁸, Angjeo Uvodić⁹⁹, Ljubo Babić¹⁰⁰ e Cvito Fisković¹⁰¹. Nel 1936 l'illustre storico sebenicense don Krsto Stošić inserisce gli artisti grafici Natale Bonifacio e Martino Rota nella sua *Galeriji uglednih Šibenšana*, nello stesso pantheon in cui li aveva collocati 75 anni prima Zuccaro sul soffitto del Teatro Mazzoleni (1861)¹⁰². Ljubo Karaman rifletterà sul significato degli Schiavoni nel contesto dell'arte dalmata nell'articolo *Sa narodnim vodičem u srcu Dioklecijanove palače u Splitu* apparso sulla «Jadranska straža» nel 1931¹⁰³.

di Kruno Prijatelj sugli artisti Schiavoni sono *de facto* il proseguo dell'approccio metodologico di Schneider.

⁹⁶ MILENKO D. ĐURIĆ, *Martin Rota Kolunić, hrvatski bakropisac i nadorezac (1530-1596)*, «Umjetnost», 11 (1938), pp. 1-23; Id., *Der Sibeniker Graphiker und Bildhauer Martin Kolunić Rota*, «Neue Ordnung» (26 settembre 1943), pp. 6-7. Questo pittore e grafico zagabrese, nativo di Zemun, ha fondato tre riviste specialistiche sulle cui pagine scriveva di Rota: «Grafička umjetnost», «Umjetnost» e «Grafička revija». Scrive la prima volta di Rota su «Vijenac» nel 1923, e quindi su «Grafička revija», nel 1937. Da non dimenticare il suo studio *Jugoslavenski bakropisci od XVI. v. do danas*.

⁹⁷ IVO UZORINOVAC, *Pavao Dubrovčanin*, «Numizmatika», 2-4 (1936), pp. 106-123.

⁹⁸ IVO BENKOVIĆ, *Slikar Federico Bencovich, posljednji Schiavone (1677-1753)*, «Slovenec», 58 (1930), pp. 7-8.

⁹⁹ ANGJEU UDOVIĆ, *Jedna nepoznata uljena slika Federika Benkovića (1677-1753)*, «Jadranski dnevnik», 2 (28 marzo 1935).

¹⁰⁰ LJUBO BABIĆ, *Novost u Strossmayerovoj galeriji*, «Hrvatski dnevnik», 1 (1936), p. 163.

¹⁰¹ CVITO FISKOVIĆ, *Palluchinijeve studije o slikaru Benkoviću*, «Hrvatska revija», 9 (1936), p. 547.

¹⁰² KRSTO STOŠIĆ, *Galerija uglednih Šibenšana*, Šibenik 1936.

¹⁰³ LJUBO KARAMAN, *Sa narodnim vodičem u srcu Dioklecijanove palače u Splitu*, «Ja-

Sullo stesso tema ritorna in *Umjetnosti u Dalmaciji* nel 1932, sostenendo la tesi secondo cui le influenze italiane hanno trovato un *humus* fertile in Dalmazia e che la Dalmazia «ha restituito con gli interessi quello che ha ricevuto» dall'Italia dando all'arte italiana, tra gli altri, nomi come Ivan Duknović, Luciano e Francesco Laurana, Martino Rota, Andrea Meldola e Giorgio Čulinović¹⁰⁴. All'inizio degli anni Trenta Karaman, allora studioso socialmente impegnato e conservatore dei beni culturali, reagisce ai testi degli storici dell'arte italiani. Nel caso degli Schiavoni gli preme dimostrare cos'ha dato il cosiddetto ambiente «nostrano» e cos'ha ricevuto nel contesto europeo¹⁰⁵. Ritorna in auge, dunque, anche se sotto un segno ideologico differente, il mitologema del sangue e della terra. La tesi sull'arte croata intesa come riflesso della specificità dell'ambiente avrà come frutto nel 1963 uno dei libri più interessanti di Karaman, *O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*.

Pur essendo uno studioso serio, egli cade in una contraddizione storica quando scrive che a Čulinović capitava di firmarsi in cirillico

dranska straža» (1931), p. 21; Id., *U srcu Dioklecijanove palače s narodnim ciceronom*, «Jadranska straža» (1931), pp. 99-105. Ristampato in *Eseji i članci*, Zagreb, 1939, p. 195: vi spiega come con i soprannomi Schiavo, Schiavo o Schiavone veniva designata la loro provenienza etnica. Secondo lui l'Italia di allora riconosceva la slavenità dei nostri maestri e della loro patria. Sottolinea che quel nome aveva un significato solo ed esclusivamente etnico perché anche le stamperie veneziane, sulla Riva degli Schiavoni, quando stampavano i libri croati vi traducevano il nome della riva come «Riva od Harvatov».

¹⁰⁴ LJUBO KARAMAN, *Umjetnost u Dalmaciji*, 1932. Karaman dice: «Così alcuni dei nostri grandi maestri, come Juraj Čulinović e Andrija Medulić, appartengono con la loro formazione artistica e lo sviluppo della loro espressione alla grande arte italiana».

¹⁰⁵ La risposta finale è contenuta nella sintesi: LJUBO KARAMAN, *O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*, Zagreb, Društvo historičara umjetnosti, v. 8, 1963; 2^a ed., Zagabria 2001, con prefazione di R. Ivančević. Il suo approccio è fondato sulle idee di Strzygowskog sulle forze esterne al movimento (*Bewegungskräfte*) e le forze interne resistenti (*Beharrungskräfte*). Karaman, che con «forze del movimento» intende il potere politico di Venezia, i legami economico-commerciali e le correnti culturali e con «forze resistenti» intende la posizione geografica, l'ambiente, il materiale a disposizione e il fattore etnico («che in una certa misura determina le caratteristiche dell'espressione artistica»). Karaman rimarca come categoria importante le condizioni socioeconomiche dell'ambiente in cui l'arte nasce e che non può essere ricondotta alle forze del movimento e alle forze resistenti. È proprio su questa categoria che egli fonda la sua teoria sull'agire dell'ambiente periferico, di confine e provinciale. Karaman sottolinea come importante il fattore autoctono delle affinità stilistiche dell'ambiente locale e del tempo facendo riferimento al *Kunstwollen* di Riegl.

volendo forse così affermare la sua origine slava. Dagli scritti di Bernardino Baldi, biografo ufficiale della corte urbinata, del 1590¹⁰⁶, risulta che Ćulinović scrivesse sui suoi quadri in lingua schiavona e a caratteri schiavoni. Karaman ha dedotto che si trattasse dell'alfabeto cirillico. Non dimentica di menzionare il contratto che stipulò Ćulinović per l'esecuzione del quadro per la chiesa di Sebenico (1489) in cui il pittore sottolinea che non tiene tanto al guadagno, ma a «lasciare alla sua patria un bel ricordo di sé»¹⁰⁷.

È interessante osservare che in riviste croate e jugoslave uscissero articoli sugli artisti Schiavoni. Ad esempio nella seconda metà del XIX secolo possiamo seguirli a partire dalle *Narodne novine*, attraverso le riviste letterarie come «Neven», fino al principale apparato deputato alle scienze umanistiche quale «Arkiv za povjesnicu jugoslavensku». Nella prima metà del XX secolo alcuni testi sugli Schiavoni appaiono nel 1932 sulle pagine della rivista «Nova Evropa» che a Zagabria veniva pubblicata dal letterato e pubblicista serbo Milan Ćurčin. Su questa rivista Artur Schneider pubblica il saggio *Juraj Ćulinović, hrvatski slikar XV veka*¹⁰⁸ e Andro Vid Mihičić uno su Andrea Meldola. L'obiettivo di questa rivista era l'avvicinamento tra nazioni e l'unione spirituale tra croati e serbi secondo il programma di unitarismo culturale di marca jugoslava e integralista. L'arte figurativa come anche la letteratura interessavano la rivista prima di tutto come un fatto socio-politico¹⁰⁹. Qualche arti-

¹⁰⁶ In questo credeva anche August Schmarsow, e Cornelio Budinich ha letto sul quadro della Città ideale di Urbino le lettere «vranna» che supponeva essere il residuo del nome «Dellauranna». Nel 1923 Richard Offner credeva si trattasse di caratteri cirillici. Da Baldi agli storici recenti la tesi circa i caratteri cirillici o greci ricorre più volte. Mutnjaković ritiene che Baldi si riferisse alla scrittura glagolitica, una scrittura croata che secondo lui Vranjanin doveva conoscere. La presenza dei caratteri glagolitici è la prova che permette di identificare Vranjanin come autore del quadro. Egli, però, ammonisce che noti linguisti come Ciro Gianelli, e altri successivi con l'aiuto di raggi infrarossi, non sono riusciti a identificare alcuna parola scritta con caratteri glagolitici. ANDRIJA MUTNJAKOVIĆ, *Arhitekt Lucijan Vranjanin*, Zagreb 2004, pp. 254-255.

¹⁰⁷ *Nije nevažno da je on imao izvanredan crtež koji se pouzdano vidi na nekim slikama ... za koje se ne može sumnjati da su njegove, budući da je na njima napisano njegovo ime, i neke druge stvari slavenskim (hrvatskim) jezikom i pismom*. L. KARAMAN, *Umjetnost u Dalmaciji*, p. 169.

¹⁰⁸ A. SCHNEIDER, *Juraj Ćulinović*.

¹⁰⁹ VINKO BREŠIĆ, *Ognjeslav Utješenović i hrvatska književnost*, «Radovi zavoda za slavensku filologiju», 26 (1991), pp. 47-43.

colo appare anche sull'importante rivista «Suvremenik». Nel giornale spalatino «Novo doba», nel 1933 di Duknović scrive Ivan Dellale ¹¹⁰. In piena guerra il grafico e il pittore Milenko D. Đurić scrive di Martin Rota ¹¹¹. Oltre ai saggisti croati di artisti Schiavoni si occupano anche letterati, filosofi e archeologi serbi. Così, il noto archeologo, curatore del Museo di knez Pavle (Museo del principe Pavle), Đorđe Mano Zisi scriverà un saggio su Federico Benković ¹¹².

Tra i testi sugli Schiavoni degli anni Trenta in questa sede ci interessano in particolar modo quelli scritti da artisti, giornalisti e letterati. Alcuni di questi scritti la scienza li ha praticamente dimenticati ritenendoli di scarso rilievo per la *schiavonologia*. Tra questi, dal punto di vista storico-artistico, sono interessanti specialmente quelli del quarto decennio del secolo dedicati agli artisti Schiavoni manieristi, come Meldola. Infatti, negli anni Trenta la storiografia croata, artistica e letteraria, si vede pervasa dall'interesse per l'arte del barocco e del manierismo. Gli artisti di quelle epoche venivano visti come dei nemici delle norme sociali e della morale convenzionale, come degli individui speciali, dei ribelli disadattati contro la società. Si cercava, insomma, di tracciare un parallelo con la propria epoca ¹¹³.

A questo va aggiunto il fatto che nel 1932 Ivan Meštrović per la seconda volta fa la scultura di Andrea Meldola.

In quel tempo gli artisti venivano vissuti come delle persone in carne e ossa e non, come oggi, come dei dati bidimensionali della storia dell'arte. Dalla prospettiva odierna è pertanto interessante leggere brani in cui un artista Schiavone viene visto come un *homo politicus*, come accade in alcune pagine dedicate a Ćulinović ¹¹⁴ e a Meldola ¹¹⁵ dal pittore e critico d'arte spalatino Angjeo Uvodić. Basti

¹¹⁰ IVO DELLALE, *Kipar Ivan Duknović*, «Novo doba» (30 dicembre 1933).

¹¹¹ M. D. ĐURIĆ, *Martin Rota Kolunić*; ID., *Der Sibeniker Graphiker*.

¹¹² ĐORĐE MANO ZISI, *Sudbina trojice slikara*, «Umetnički pregled», 4 (1941), pp. 33-40.

¹¹³ ALEKSANDAR FLAKER, *Poetika osporavanja*, Zagreb 1988, pp. 45-46.

¹¹⁴ ANGJEO UDOVIĆ, *Juraj Ćulinović (Giorgio Schiavone) dalmatinski slikar XV stoljeća Prilikom 500 god. rođenja*, Split 1933.

¹¹⁵ ANGJEO UDOVIĆ, *Andrija Medulić nazvan Schiavone, dalmatinski slikar XVI. stoljeća*, Split 1934.

qui sapere che a quel tempo questo curatore dell'appena fondata Galleria d'arte di Spalato aveva procurato per essa i quadri raffiguranti Orfeo e Narciso che egli attribuiva a Meldola.

In primo luogo, lo sguardo di Uvodić su questi due Schiavoni proviene dalla filosofia dell'arte mutuata da Hyppolite Taine ¹¹⁶, cui si richiama esplicitamente. Vi si dice che l'artista è un essere determinato dal contesto, dalla razza e dall'origine, tutti assunti ampiamente usati dalla letteratura realista di allora.

Oggi può sembrare insolito che, nella monografia su Ćulinović del 1933, Uvodić sottolinei continuamente la forza creativa della razza italiana ai tempi del Rinascimento, un atteggiamento che gli viene dall'interpretazione del Rinascimento italiano nell'*Apollo* di Salomon Reinach ¹¹⁷.

Le condizioni di base che hanno reso possibile quell'impeto e quella potenza si trovano innanzitutto nella tipologia della razza e nella forza creativa del popolo italiano di quell'epoca. Quella forza gli viene dal suo gusto e dall'immaginazione classicista, molto simili allo spirito e al gusto degli antichi Greci e Romani. Le opere rinascimentali lo confermano. Quelle opere non sono il frutto di un caso fortuito, sono il frutto di una particolare disposizione d'animo e dello sviluppo culturale che nel XV secolo in Italia erano ad un livello di gran lunga superiore che presso gli altri popoli in Europa ¹¹⁸.

Quando egli parla della posizione degli artisti Schiavoni nel contesto europeo, le sue idee si avvicinano molto a quelle di Ljubo Karaman:

I figli del nostro popolo che hanno lasciato tracce gloriose della loro grande attività artistica, anche coloro che tutt'oggi ornano le pagine di storia dell'arte altrui, tutti questi splendidi uomini noi abbiamo il diritto e il dovere di vedere come parte della storia della nostra attività umanistica e la loro opera come il nostro contributo nazionale al progresso culturale generale dei popoli in Europa ¹¹⁹.

¹¹⁶ A. UDOVIĆ, *Juraj Ćulinović*, pp. 58-59.

¹¹⁷ SALAMON REINACH, *Apolo, opšta istorija plastičnih umetnosti*, 1930, ritiene che per il Rinascimento l'Italia debba ringraziare l'Umanesimo che nasceva nel XIV secolo e l'arte antica. Il ruolo dell'antichità è di maestra e non di madre. Lo stesso concetto lo riprende A. UDOVIĆ, *Juraj Ćulinović*, p. 58.

¹¹⁸ A. UDOVIĆ, *Juraj Ćulinović*, p. 52.

¹¹⁹ A. UDOVIĆ, *Juraj Ćulinović*, p. 75.

In questo sono indicative le riflessioni di Uvodić su Ćulinović e Meldola come su artisti del popolino, come di artisti il cui carattere umano è un genotipo che ha molto pesato nel determinare la loro parabola creativa.

Come vedremo più tardi, sia la vita di Giorgio Ćulinović, sia la sua indole, la sua passione, temperamento e tutte le sue caratteristiche e particolarità, sono molto simili all'avvolgente flusso della sua fiumana. È quieto e silenzioso in gioventù, inquieto e passionale negli anni più maturi. Ama sua moglie con il calore del sentimento sincero per poi, subito dopo le nozze, tradirla. Rispetta il suo maestro e agli inizi è zelante e si applica ma ben presto lo abbandona. Dedicava un periodo all'intenso lavoro sui quadri e poi si dedica al commercio, all'acquisto di case e terreni. Ritorna a dipingere, viaggia e commercia per trovare pace sul finire della vita, proprio come il suo fiume, nel lago di Prokljan ¹²⁰.

Al posto del berretto rosso, della mantellina ornata con mazzetti rossi, indossa il corsetto veneziano e un mantello lungo. Il giovane cresciuto, tipo ossuto, della costa, dal volto scuro e dagli occhi infossati, adesso era completamente cambiato. Volto pallido incorniciato dai capelli neri che scendevano ricci quasi fino alle spalle, aveva un'espressione più seria ¹²¹.

Come in un'opera letteraria romantica egli contrappone la costa e entroterra nerboruti, dalmati, di Scardona (*genius loci*) che hanno dato i natali a Ćulinović e Meldola alla decadente Venezia. Uvodić costruisce un quadro finzionale dell'artista emigrante come di un uomo senza terra, senza una posizione sociale, senza diritti civili, che vive un'esistenza inesistente. Questo motivo dell'emigrante pieno di nostalgia del passato e della patria, di scoramento, ci sembra interessante notarlo, torna ad apparire nel 1951 nella novella *Colloque sentimental* di Ljubo Babić, dedicata al periodo da emigrante di Nikola Božidarević (Nicolaus Rhagusinus, Nicolò Raguseo). Lo

¹²⁰ A. UDOVIĆ, *Juraj Ćulinović*, p. 18. È oltremodo interessante anche la citazione seguente: «Madre Natura, quando creava queste nostre terre costiere, è stata particolarmente magnanima... E nella terra che ha dato i natali al pittore Juraj Ćulinović, la natura ha disseminato una gran abbondanza dei suoi doni»; «La bellezza rallegra l'animo e non c'è da meravigliarsi se in una natura di simile rigoglio anche il piccolo Juraj ha sentito la sua ubriacante bellezza e attrazione. La bellezza della terra natia ha risvegliato la bellezza nel suo animo. L'ambiente e il carattere del luogo in cui si è vissuta l'infanzia sono di fondamentale importanza per il futuro svolgersi della nostra esistenza» (*Ibid.*, p. 9).

¹²¹ *Ibid.*, p. 34.

ritroviamo all'inizio degli anni Novanta del XX secolo (ai tempi della guerra d'Indipendenza) nella sceneggiatura del documentario / film dedicato a Luciano Laurana dell'architetto e storico dell'architettura Andrija Mutnjaković¹²².

Le riserve odierne circa lo scrivere di Uvodić sono legate agli stereotipi con cui egli descrive il carattere di Ćulinović o la parabola biografica di Meldola e il suo carattere. Si tratta di immagini in bianco e nero, in cui si stagliano i loro caratteri e il contesto in cui agivano. Non possiamo, però, non notare che era al corrente delle idee della storia dell'arte di allora circa l'arte veneziana del tardo Rinascimento, il cosiddetto impressionismo veneziano. Pienamente nello spirito della filosofia crociata egli valuterà e farà un'esegesi delle poetiche pittoriche di Meldola credendolo originario dalla «sentimentalità istintiva» di quell'artista «indomito, rozzo, testardo, resistente e imponente». La storia dell'arte croata deve ancora rivalutare queste qualità di Uvodić.

Nell'anno in cui fu fondata la *Banovina Hrvatska*, Milan Kašarin, direttore del Museo del principe Pavle, nella prefazione al lussuoso volume dedicato alla storia dell'arte jugoslava, *L'Art Yougoslave des origines à nos jours*, edito nel 1939 a Belgrado, si vanta degli artisti Schiavoni. La monografia aveva il chiaro compito

¹²² Uvodić e Kukuljević accettano la versione di Ridolfi sugli inizi di Meldola a Venezia, tesi oggi abbandonata. Facendo riferimento a Ridolfi, Kukuljević descrive Meldola come un giovane che «lavorando incessantemente da mane a sera doveva faticare per i suoi poveri pasti e gli abiti». Per un commento della versione romanzata della vita di Meldola di Ridolfi si veda FRANCIS L. RICHARDSON, *Andrea Schiavone*, Oxford 1980. Così leggiamo sull'origine e il destino di Meldola: «Vi sono più ragioni politiche e sociali a causa delle quali molti dei nostri migliori uomini abbandonavano la loro terra per contribuire con il loro importante lavoro al progresso culturale altrui. Medulić ha ottimamente rimarcato la sua origine croata firmando le sue opere come Schiavone e forse è proprio questa la ragione per cui durante tutta la sua vita ha patito la fame e la povertà»; «Del resto, se Andrija Medulić fosse stato davvero membro di una famiglia nobile veneziano-zaratina non avrebbe passato l'intera sua esistenza tra stenti. Nessuno, poi, avrebbe avuto il motivo di chiamarlo Schiavone se egli non lo fosse davvero Croato e Slavo. Con questo nome lo chiamano tutti i suoi contemporanei: Vasari, Aretino, Tintoretto, Tiziano, Sansovino, Vittoria ed egli stesso così si firma» (p. 13); «Egli viene chiamato in più svariati modi (Sclabonus, Schiavone, Schiaon, Meldulo, Medula, Medalo, Meldola, Meldolla ecc.) il che sta a significare che non era di famiglia importante, povero in canna e figlio della plebe»; «Medulić era consapevole della sua posizione e pur essendo povero e affamato, con ripicca e orgoglio continuava a firmare i suoi lavori come Schiavone» (p. 32).

di promuovere il patrimonio culturale jugoslavo nell'ambito della cultura europea. Con essa veniva presentata l'identità culturale nazionale a cospetto del paradigma globale. All'estero bisognava spiegare la particolare pluralità delle concezioni culturali, il peculiare *corpus* di cultura che al proprio interno racchiude le diverse tradizioni dei popoli jugoslavi, la moltitudine dei modelli regionali e influenze, dalle mitteleuropee e mediterranee alle bizantine e orientali all'interno di un unico e comune spazio politico e all'interno d'ogni popolo. La monografia di Kašanin promuoverà in maniera perfetta la matrice di cultura e di civiltà appena descritta presentando i capolavori dall'età preromanica all'età moderna, dalla chiesa di Santa Croce a Nin, passando per Sopoćani e Studenica, gli artisti Schiavoni, il Rinascimento dalmata, fino a Meštrović e Plečnik.

Kašanin tratta gli artisti Schiavoni come jugoslavi:

dei giovani talenti che hanno abbandonato la terra natale e hanno emigrato verso le fiorenti città italiane per stabilirvisi. Sono gli artisti che hanno dato di più all'arte jugoslava nei tempi andati. E nonostante le avversità, il popolo jugoslavo, grazie alla vitalità, che ha avuto ragione sugli ostacoli all'apparenza insormontabili dell'inesauribile energia creativa, alla fine dell'arte barocca ha potuto pienamente realizzare la sua rinascenza artistica e nazionale ¹²³.

Come Kukuljević, ottant'anni prima, Kašanin sostiene la teoria circa la vitalità e l'energia creativa dell'ambiente e dei popoli slavi del Sud ¹²⁴.

In conclusione, bisogna fare menzione del fatto che il paradigma culturale jugoslavo si definisce tra le due guerre (e che al suo interno

¹²³ MILAN KAŠANIN, *L'Art Yougoslave des origines a nos jours*, Beograd 1939, p. 36. «Enfin et surtout, beaucoup de jeunes talents abandonnèrent leur pays d'origine du Littoral et émigrèrent dans les florissantes cités italiennes où pour la plupart ils se fixèrent définitivement; si bien que les artistes les plus doués de ce temps furent perdus pour l'art yougoslave: tels, entre tant d'autres, Ivan Duknović (Giovanni Dalmata), Juraj Čulinović (Giorgio Schiavone), Andreja Medulić (Andrea Schiavone). En dépit de toutes ces circonstances contraires, le peuple yougoslave, grâce à une vitalité qui eut raison d'obstacles en apparence insurmontables d'énergie créatrice et, au déclin de la période baroque, put enfin réaliser pleinement sa renaissance nationale et artistique».

¹²⁴ A proposito di Juraj Čulinović, M. KAŠANIN, *L'Art Yougoslave*, p. 103, scrive: «Se souvenant de son pays natal, il parfois ornementé les costumes de ses personnages par de caractères cyrilliques».

ci sono gli artisti Schiavoni come parte integrante dell'identità culturale) e continua nella storia dell'arte jugoslava del secondo dopoguerra. L'identità degli Schiavoni continuerà a rappresentare il massimo nel compenetrarsi di civiltà: slavismo/croatismo ed europeismo, l'Occidente e l'Oriente. Il modello di Kašanin della cultura nazionale, di matrice civile e culturale diviene canone. Vent'anni dopo la prefazione di Kašanin, stavolta nella repubblica federale jugoslava, sulle pagine della rivista «Jugoslavija», il cui direttore responsabile era il letterato e lo storico dell'arte Oto Bihalji-Merin, nel numero del 1959 dedicato all'arte jugoslava, nell'articolo *Naši renesansni umjetnici u svjetskim muzejima*¹²⁵ Kruno Prijatelj ritorna alla tesi che vorrebbe che negli Schiavoni si rispecchi la vitalità del *milieu*:

Alcuni pittori e scultori originari dalle nostre coste hanno creato nei secoli XV e XVI lontano dalla loro terra delle opere compiute, che rappresentato capitoli interessanti dell'arte del Quattrocento e del Cinquecento. Anche se questi maestri hanno operato fuori dalla madrepatria, non l'hanno mai rinnegata. Accanto al proprio nome hanno sempre posto l'attributo Dalmaticus, Dalmata, Schiavone o Croata, ponendo così l'accento sulla loro provenienza. Quella provenienza si riflette chiaramente in tutta una serie di tratti specifici del loro stile e che li differenziano dall'ambiente in cui hanno creato e che danno loro un accento specifico; questi tratti si possono spiegare solo con questa sorta di substrato figurativo che hanno portato con sé dalla terra natale¹²⁶.

La questione della vitalità dell'ambiente da cui provenivano gli artisti Schiavoni è presente ancora oggi e non solo nel discorso politico. Ma si tratta di un tema da trattare in altra sede.

(traduzione di Srećko Jurišić)

¹²⁵ KRUNO PRIJATELJ, *Naši umjetnici u svjetskim muzejima*, «Jugoslavija. Iz umjetnosti četiri epohe», 18 (1959), pp. 81-111.

¹²⁶ Nello stesso numero della rinomata rivista culturale croata, sul tema *Iz umjetnosti četiri epohe*, Oto Bihalji-Merin ha scritto di Krsto Hegedušić, Milan Prelog dei mosaici di Parenzo e Alojz Benac di steli.

