

Stari majstori u Jugoslaviji II.

Gamulin, Grgo

Authored book / Autorska knjiga

Publication status / Verzija rada: **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

Publication year / Godina izdavanja: **1964**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:254:151686>

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-02**



Repository / Repozitorij:

[PODEST - Institute of Art History Repository](#)

GRGO GAMULIN

STARI MAJSTORI
U JUGOSLAVIJI

II



GRGO GAMULIN - STARI MAJSTORI II

DRUŠTVO HISTORIČARA UMJETNOSTI HRVATSKE
KNJIGA X

GRGO GAMULIN

STARI MAJSTORI
U JUGOSLAVIJI
II

ZAGREB

1964

IZ OBLASTI

STARIJI DVA
U JUGOISTOČNIM

11

Fotografije: 5, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 22, 33, 35, 38, 42, 56, 59, 60, 62, 67, 70, 71, 75, 88, 92, 94 B. Balić, 2, 17, 39, 84, 90, 97 K. Tadić, 24, 91 I. Jovanović, 40 P. Čorković, 47, 51, 61, 80, 93 N. Gattin, 63 M. Szabo

Tehnička redakcija: Brano Horvat

Štampa: Štamparski zavod »Ognjen Prica«, Zagreb

Copyright by Društvo historičara umjetnosti — Zagreb 1964.

ANĐI

IZ RADIONICE MAJSTORA PAOLA

REPR. 1—4

Nedavno je iz zbirke Strmić ušao u posjed Galerije umjetnina u Splitu jedan mali poliptih iz trecenta (v. 82, š. 65 cm). S originalnim premda oštećenim okvirom, i sam teško oštećen u mnogim bitnim dijelovima, osobito u liku Bogorodice, on je svakako dragocjen primjerak kućnog oltarića.

Još dok se nalazio u privatnom posjedu bio je privukao moju pažnju: bilo je na prvi mah jasno da se radi o djelu koje je izašlo iz radionice Paola Veneziana; samo su njegovo teško stanje i minijturni oblici stavljali pod znak pitanja odlučnu atribuciju velikom osnivaču mletačke škole. Osim toga cio nerazlučeni kompleks Paolove radionice (sa bratom Markom i sinovima Lukom, Giovannijem i Markom) sili nas na oprez. Osim na »Custodiji« Pale d'Oro potpisanoj od Paola zajedno sa sinovima Lukom i Giovannijem, i na *Krunjenju Bogorodice* Frick potpisanoj i od Giovannina, jedva da igdje drugdje imamo stanovite indikacije za intervenciju »druge generacije«.¹ Mnoga nova otkrića možda će jednom u tom pogledu moći pružiti izvjestan oslonac; za sada je naučna kritika zastala na veoma općenitim konstatacijama.²

Čini mi se da u ovoj situaciji ne preostaje zaista ništa drugo negoli prihvatiti prijedlog što su ga razni istraživači do sada predložili i primijenili, a prema kojemu postoji u historiji umjetnosti pojam Maestra Paola Veneziana koji za sada svojim imenom pokriva cio kompleks radionice. U tom kompleksu nemoguće je za sada izolirati djelatnost Majstora samog. Lazarev

¹ *N. di Carpegna*, »La »Coperta« della Pala d'Oro di Paolo Veneziano«, »Bollettino d'arte«, 1951, str. 55—56.

² *E. Sandberg-Valalà*, Maestro Paolo Veneziano. »Burlington Magazin«, 1930, str. 160. — *V. Lazareff*, Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo, »Arte Veneta«, 1954, str. 81. — *R. Pallucchini*, La pittura veneziana del Trecento (dispen- se). Bologna, 1956.

predlaže naslov »Paolo Veneziano i bottega«, ali upravo u vezi s načinom rada u radionicama tog vremena sumnjam da je moguće provesti i takvu distinkciju: pomoćnici su, kao što je poznato, sudjelovali i na izradi prvo-razrednih reprezentativnih djela, kao što je majstor mogao sudjelovati i na sasvim sporednim malim zadacima. I upravo zbog toga ne vjerujem da Bogorodicu iz Moskve, koju je Lazarev objavio u već citiranoj studiji, treba smatrati radom Paolove bottege. Morfološki i po svojoj umjetničkoj razini ona je vjerojatno djelo nekog Paolova epigona ili imitatora.

A upravo u smislu tog jedinstvenog kompleksa mislim da i naš mali poliptih treba pripisati Paolu Venezianu.³ Jedinstvo stila na njemu je neosporno, a morfološke oznake tako su sukladne onima sa priznatih Paolovih djela da je neka suptilnija distinkcija zasad nemoguća. Jedna sigurna komponenta treba da pri tome bude uzeta u obzir: minijturni oblici na splitskom poliptihu, kao i u drugim slučajevima, stvaraju nužnost stanovitih pojednostavljenja i abrevijatura. Dodamo li tome mnoga oštećenja, dobivamo situaciju koju upravo imamo pred sobom: malo djelo, izašlo iz radionice Maestra Paola, očituje zacijelo opće kvalitete nesumnjivo niže od velikih priznatih radova Paolovih, ali po svom duhu, po morfološkim i ikonografskim oznakama pripada ipak njemu.

Sukladnost o kojoj sam govorio očituje se u oblicima i u tipovima uopće, ali kao posebna tačka uporišta možda je najočiglednija podudarnost naše Bogorodice i djeteta s tipom Paolove Bogorodice, kakav je elaboriran od *Bogorodice* u Montargisu (koju Longhi datira između 1330—1340), a koji je tip našao svoju redukciju u malim razmjerima Triptiha u Parmi (1340—1350).⁴ Naš Krist je najbliži onome na *Custodiji Pale d'Oro* (što nas također dovede u peti decenij) dok sv. Ivan kao da je minijturna redukcija istog sveca s *Poliptiha* u Chioggi iz 1349. g. Samo, ne treba zaboraviti da ga nalazimo i na krčkom *Poliptihu* gdje je po rudimentarnosti još i najbliži.

Ukoliko prihvatimo uvriježeno mišljenje da gotičko produžavanje likova na Paolovim slikama počinje krajem četvrtog decenija, možda bi trebalo zapaziti da donji likovi splitskog poliptiha zaista nisu osobito visoki što bi uvjetovalo spuštanje prema četvrtom deceniju. Ipak mislim da bi datiranje oko 1340. bilo najvjerojatnije.

Samo, usprkos vrijednim pokušajima uspostavljanja kronologije razvitka stila Maestra Paola, sa mnogim momentima još nismo na čistu. Nakon kataloga E. Sandberg-Valalà i skice za kronologiju Viktora Lazareva najkompletnije je ocrtao Paolovu evoluciju Rodolfo Pallucchini u svojim predavanjima na Univerzitetu u Bologni 1954/55. Od ranog razdoblja »kontinentalnog«, tačnije romaničkog stila do vicentinskog *Poliptiha* iz 1333. Paolov se stil razvija prema pojačavanju bizantinizma, ali ujedno i njegove gotičke transformacije.⁵ Sa *Poliptihom* br. 21 iz venecijanske Akademije ta evolucija doživljuje ponovni obrat prema bizantinizmu da zatim završi sa profinjenom i artificioznom gotikom posljednjih djela.

Likovi našeg malog poliptiha odaju ponegdje i gotičko produžavanje, tu je kruna na glavi Bogorodice, a osim toga, ta forma prenosivog kućnog olta-

³ G. Gamulin. »Djela Paola Veneziana u našoj zemlji«, »Telegram« br. 95 1962. — Inače se u nas ovaj poliptih pripisivao domaćoj školi s početka 15. st.

⁴ R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, 1952, sl. 4. — E. Sandberg-Valalà, op. cit. tb. VII, A.

⁵ R. Pallucchini, op. cit. str. 101.

rića javlja se u Paola, kako se pokazalo otkrićem malog *Poliptiha* u Skradinu, već u 3. deceniju, pa opet sa malim *Poliptihom* iz Parme. Na nekim pojedinstima splitskog poliptiha osjeća se velik raspon u tipološkim i morfološkim oznakama: sv. Ivan Krstitelj ima, na primjer, dodirne tačke sa »prototipom« iz trećeg decenija na *Poliptihu* sa Krka (čak u svinutom kažiprstu) kao i s onim u Chioggi (1349); a i malog Isusa možemo pratiti od *Bogorodice* u Montargisu (oko 1340) do redakcije na jednom od posljednjih majstorovih djela, *Bogorodice Duveen*. U tim širokim rasponima krije se, po mom mišljenju, ipak stanovita izvjesnost da se radi o djelu koje je prisno sraslo s aktivnošću Maestra Paola.

Traduzione

DALLA BOTTEGA DEL MAESTRO PAOLO

ILL. 1-4

Un piccolo polittico del Trecento (alt. 82, largh. 65 cm), già appartenente alla collezione Strmić, è passato, non è molto, in proprietà della Galleria d'arte di Spalato. La cornice originale è abbastanza danneggiata, come pure lo è, in molte parti importanti e specialmente nella figura della Madonna, il dipinto che rappresenta senza dubbio un prezioso esempio di altare domestico.

Attirò la mia attenzione già quando ancora si trovava in proprietà privata: era a prima vista chiaro che si trattava di un'opera uscita dalla bottega di Paolo Veneziano; solo che il suo stato di deterioramento e forse anche le piccole dimensioni mettevano in dubbio una decisa attribuzione al grande fondatore della scuola veneziana. Oltre a ciò l'indivisibile complesso della bottega di Paolo (formata dal fratello Marco e dai figli Luca, Giovanni e altri) ci costringe a essere prudenti. Se si eccettua la Custodia della Pala d'Oro firmata da Paolo assieme ai figli Luca e Giovanni, e l'Incoronazione della Madonna Frick, firmata da Paolo e Giovannino, esiste appena qualche sporadica indicazione dell'intervento della »seconda generazione«.¹ Altre scoperte potranno forse offrire un giorno un appoggio in questo senso; per ora la critica scientifica si è fermata sulle constatazioni molto generiche.²

¹ N. di Carpegna, »La »Coperta« della Pala d'Oro di Paolo Veneziano«. »Bollettino d'arte«, 1951, pagg. 55. e 56.

² E. Sandberg-Vavalà, Maestro Paolo Veneziano, »Burlington Magazin«, 1930, pag. 160. — V. Lazareff, Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo, »Arte Veneta«, 1954, pag. 81. — R. Pallucchini, La pittura veneziana del Trecento (dispense), Bologna 1956.

Mi sembra che in questa situazione non ci rimanga proprio niente altro da fare che accettare la proposta formulata e applicata finora da diversi studiosi secondo la quale esiste nella storia dell'arte la nozione del «Maestro Paolo Veneziano» che per ora «copre» col proprio nome tutto il complesso della bottega. È impossibile peraltro isolare nettamente dal complesso l'opera del Maestro stesso. Lazareff propone il titolo «Paolo Veneziano e bottega», ma tenendo conto del modo di lavorare nelle botteghe di quel tempo, dubito che sia possibile accettare una tale distinzione: gli aiutanti di bottega potevano prendere parte, com'è noto, all'esecuzione di opere rappresentative di primaria importanza, come il maestro poteva lavorare alle opere del tutto secondarie. Eppure, non credo che la Madonna di Mosca che Lazareff pubblicò nel sopra citato studio, sia da considerare prodotto della bottega di Paolo. Per la propria morfologia e il livello artistico essa è probabilmente opera di qualche epigone o imitatore di Paolo.

E proprio tenendo conto dello stile e delle ragioni morfologiche penso che pure il nostro piccolo polittico si debba ascrivere a Paolo Veneziano.³ La sua unità di stile è indiscutibile e i segni calligrafici così congruenti con quelli delle opere riconosciute di Paolo, che è per ora impossibile una distinzione più sottile. Bisogna qui tener conto che le piccole figure nel Polittico di Spalato, come spesso in casi simili, implicano la necessità di certe semplificazioni e abbreviazioni. Se aggiungiamo a ciò i molti danni subiti dal dipinto otteniamo la situazione che troviamo in questo polittico: la piccola opera uscita dalla bottega del Maestro Paolo denuncia senza dubbio delle qualità generali indiscutibilmente inferiori a quelle delle grandi opere riconosciute come sue, ma per il suo spirito e per i segni morfologici e iconografici, il polittico appartiene a lui.

La congruenza della quale ho già parlato, la si vede nelle forme e nella tipologia in generale, ma un particolare punto d'appoggio e forse il più chiaro è la corrispondenza della nostra Madonna e il Bambino con il tipo di alcune Madonne di Paolo cominciando dalla Madonna a Montargis (Longhi la data tra il 1330 e il 1340); tipo che trovò la propria riduzione nelle piccole dimensioni del Trittico di Parma (1340—1350).⁴ Il nostro Cristo è il più vicino a quello sulla Custodia della Pala d'Oro (che ci porta pure al quinto decennio), mentre il San Giovanni sembra rappresentare una riduzione in miniatura dello stesso Santo del Polittico a Chioggia del 1349. Solamente non bisogna dimenticare che lo troviamo pure sul Polittico di Veglia, il quale per le proprie rudimentalità è ancor il più vicino.

Se accettiamo l'opinione che l'allungamento gotico delle figure di Paolo cominci alla fine del quarto decennio, forse bisognerebbe notare che le figure inferiori del polittico di Spalato non sono proprio molto alte, il che condizionerebbe un ritorno verso il quarto decennio. Ciò nonostante penso che darto verso il 1340 sarebbe la soluzione più probabile.

A parte i meritevoli tentativi di stabilire lo sviluppo cronologico dello stile del Maestro Paolo, molti momenti sono rimasti ancora oscuri. Dopo il catalogo di E. Sandberg-Vavalà, lo studio del prof. Fiocco e lo schizzo per la cronologia di Viktor Lazareff, Rodolfo Pallucchini presentò la più completa evoluzi-

³ G. Gamulin, Djela Paola Veneziana u našoj zemlji, »Telegram«, br. 95. — Dalla nostra critica questo polittico veniva ascritto alla scuola locale agli inizi del XV secolo.

⁴ R. Longhi, Viatico per cinque secoli di pittura veneziana, 1952, fot. 4. — E. Sandberg-Vavalà, op. cit. tb. VII, A.

one di Paolo nelle sue lezioni presso l'Università di Bologna nell'anno accademico 1954/55. Dal primo periodo »continentale«, più precisamente di stile romanico fino al Polittico vicentino del 1333, lo stile di Paolo si sviluppa in un rafforzamento del bizantinismo, e nello stesso tempo nelle sue trasformazioni gotiche.⁵ Nel Polittico n. 21 dell' Accademia di Venezia quest'evoluzione risente un nuovo ritorno verso il bizantinismo per poi finire col gotico raffinato ed artificioso delle ultime opere.

Le figure del nostro piccolo polittico rivelano in certe parti anche un allungamento gotico. È gotica anche la corona sulla testa della Madonna. In certi particolari del polittico di Spalato si sentono grandi diversità nei segni morfologici e tipologici: San Giovanni Battista ha per esempio dei punti di contatto col »prototipo« del terzo decennio sul Polittico di Veglia (persino nello indice piegato), come pure con quello di Chioggia (1349); e anche il Bambino possiamo seguirlo dalla Madonna a Montargis (verso il 1340) fino alla redazione di una delle ultime opere del Maestro, della Madonna Duveen. In questi ed altri legami si nasconde secondo me un indizio manifesto che si tratti di un'opera strettamente legata all' attività del Maestro Paolo.

VRAĆAJUĆI SE QUATTROCENTU

REPR. 5—17

I

Jedan malen doprinos želio bih dati opusu slikara još uvijek tajanstvenog i relativno neodređenog u njegovoj fizionomiji, ali kojeg značenje i uloga čini se da rastu sve više: Nicole di Pietra.

Jedno malo vezivo rađeno iglom, s temom *Pranja nogu*, nalazi se u samostanu Sikurate u Dubrovniku. Na prvi pogled ono nas iznenađuje svojom vrijednošću: prizor je prikazan živo, s artikulacijom izrazito gotičkom, sa suzdržanom ekspresijom, koja je i shvatljiva s obzirom na tehniku izvedbe, ali s neobično prirodnom i naglašenom gestikulacijom. Upravo ta gestikulacija daje nam, uz tako karakterističnu tipologiju, pravo da pomisljamo na Niccolò di Pietra kao autora kartona ovog malog remek-djela.

Možda nam upravo Pallucchinijevo značajno proširenje Nicolina opusa pruža najviše oslonca za tu pomisao, a možda će nam ona u izvjesnom smislu moći poslužiti i za učvršćenje tog proširenja, tj. Pallucchinijeve atribucije fresaka iz Sv. Katarine u Trevisu. Dovoljno je vidjeti gestikulaciju i tipologiju na *Dormitio Virginis* u Trevisu, osobito lik drugog apostola s lijeve strane, u komparaciji s apostolom na istom mjestu na našem vezivu, ili posljednjeg na desnoj strani u komparaciji s našim sv. Petrom.¹ I premda se za trevizanski ciklus ne može govoriti o čvrstom datiranju, radilo bi se svakako o kasnom razdoblju, zacijelo o trećem deceniju, i onako nejasnom u Nicolinu razvoju. Gotička razvedenost draperije i oštra naturalistička opservacija potvrđuje taj pomak prema kraju razvitka. Premda u crtežu ne sasvim egzaktno, zanimljiv je u tom smislu stav apostola koji skida sandalu, dok jedan drugi mladi apostol iza Petrove stolice donosi bokal vode; lice tog posljednjeg približuje se tipološki licu jedne djevice uz desni rub Sv. *Uršule* u New Yorku, dok bismo samo Kristovo lice uz nešto dobre volje mogli prepoznati

¹ R. Pallucchini, Nuove proposte per Nicolò di Pietro, »Arte Veneta«, 1956, str. 44, 54.

i na Kristu u Verrucchiju i u Rovigu. Jasno je da te općenite tipološke podudarnosti ne mogu za kronologiju biti neka pouzdanija indikacija, jer bismo tom metodom na malom vezu mogli bez poteškoća naći i sv. Matiju ili sv. Marka s muranskih fresaka,² čime bi se već našli oko 1400. g. U svakom slučaju, možda upravo s tipološke strane taj naš mali doprinos može za različita razdoblja pružiti izvjesnu vezu i tako povećati koheziju novopredloženih atribucija. Što se njegova kronološkog određivanja tiče, možda bi druga polovina drugog ili prva polovina trećeg decenija mogla biti prihvatljivo vrijeme. U tom smislu trebalo bi upozoriti na još jednu frapantnu tipološku sličnost lica drugog apostola s lijeve strane s licem sv. *Ivana Krstitelja* u Detroitu.³

Kakav je odnos našeg malog veziva s goblenima u Muzeju sv. Marka, s tom smionom i zasad još hipotetičnom Pallucchinijevom atribucijom? I razmjeri i tehnika toliko su različiti da je teško ove radove uspoređivati; a k tome dolazi i onaj specifični nordijski duh koji je flandrijska izvedba unijela u izraz i mimiku lica, u stilizaciju kose, očiju i ostalih detalja. Pa ipak, u onome u čemu je usporedba moguća, čini mi se da naše malo vezivo ne proturječi goblenima Sv. Marka: u gestikulaciji (treba na primjer vidjeti ruke na goblenu *Posljednje večere*), u koncepciji figure i draperija, pa čak i tipologiji nekih lica. No koliko je naše malo vezivo, izrađeno iglom za tko zna koju svrhu, vjernije sačuvalo i tipologiju Nicolinih fizionomija i duh njegove umjetnosti!

II

Ovo vanredno djelo ranog mletačkog quattrocenta, pred kojim sam se u junu 1962. s iznenađenjem našao u jednoj zabačenoj prostoriji Arheološkog muzeja u Splitu, ulazi, po mom mišljenju, bez teškoća u opus Jacobella del Fiore.⁴

Radi se o *Zarukama sv. Katarine s donatorkom* (drvo, v. 77, š. 54,5 cm s okvirom), dakle o motivu koji obogaćuje već poznati motiv Jacobellovih bogorodica. Dok je Bogorodica sva okrugla i pomalo teška, unatoč svojoj neospornoj graciji (sva zapletena u svom »valovitom rubu plašta« — »orlo onduloso del manto« — kako bi rekao Coletti), mala Katarina plav'h kosa i crvena plašta prikazana je u nekoj infantilnoj koncepciji. Plašt Bogorodice sada je zelenkastoplave boje, no brokat će doći do izražaja tek nakon čišćenja. Ali i sada je kromatika cijele slike veoma intenzivna, osobito na motivu edikole, koja na pozadini od starog zlata upravo blješti u crvenim, žutim i modrim tonalitetima.

Naravno, naša se slika uklapa i u još toliko nejasan dijalog između Gentile da Fabriana i Jacobella, koji se odvija poslije 1408, ali možda i prije tog datuma. Tri izgubljena Jacobellova poliptiha, rađena u prvom deceniju za Marke, lišavaju nas mogućnosti da nešto određenije kažemo o njegovoj evoluciji u tom vremenu (kako je to zapazio Pallucchini) i o »autogenezi« samog Gentilea.⁵ U svakom slučaju jasno je da je slikar koji je između 1410. i 1415. bio

² R. Pallucchini, op. cit. sl. 28, 31.

³ R. Pallucchini, op. cit. sl. 38.

⁴ Na ovu sliku obratio mi je pažnju moj stari prijatelj Cvito Fisković. Kupljena 1935. god. kod antikvara Ivana Galića u Splitu, ostala je čudesnim slučajem do danas skrivena u jednoj odvojenoj prostoriji Arheološkog muzeja, nepoznata stručnjacima i do danas bez atribucija.

⁵ R. Pallucchini, *Commento alla Mostra di Ancona, »Arta Veneta«*, 1950, sl. 14

u stanju naslikati *Historije sv. Lucije* u Fermu nesumnjivo mogao u to isto vrijeme izraditi i naše *Zaruke sv. Katarine*. Da je likovna kultura koja ovdje dolazi do izražaja u dodiru s onom Gentileovom, definiranom već na *Poliptihu iz Valle Romita* (oko 1400. ili nešto kasnije), a pogotovu s onom koja se očituje na *Bogorodicama* u Perugi (oko 1405) i u Pizi (oko 1415),⁶ o tome nema nikakve sumnje. Unutar samog Jacobellova opusa najuži stilski i tipološki dodir je po svojoj prilici s *Bogorodicom Correr*, koju Mariacher s pravom datira oko 1410. (a koja je spram naše u koncepciji nešto arhaičnija), ali i s onom u zbirci Berenson, dok se u liku djeteta i razvedenosti plašta veže s *Bogorodicom* u Trstu.⁷ No ne mislim da bi s datiranjem naše slike trebalo prijeći iznad drugog decenija. To je ona ista »bonomia affettuosa« Jacobellovih bogorodica i ona »goffaggine deliziosa« njegovih Bambina o kojima govori Coletti i, uspoređeno sa spomenutim slikama Bogorodica, ovo nenadano splitsko otkriće donosi nesumnjivo ne samo novu invenciju, nego i višu kvalitetu.

Ali kad sam već kod Jacobella, možda neće biti na odmet objaviti i malu sličicu koja se nalazi u sakristiji župne crkve u Vodnjanu, a koju mi je za svog nedavnog putovanja po Istri blagonaklono signalizirao Rodolfo Pallucchini.⁸ Radi se o »Bogorodici sa dva sveca« (drvo, v. 35, š. 29 cm), u stvari kombinaciji Platytere sa motivom Bogorodice od milosrđa. Ali ni ta kombinacija nije »čista«, za razliku od kasnije slike u venecijanskoj Akademiji, jer plaštem zaštićeni likovi su zapravo dva klečeća sveca s velikim nimbusima. Onaj na lijevoj strani ima narančasti plašt s bijelim ovratnikom, dok je desni u zeleno plavoj haljini sa bijelim plaštem. Oba imaju crvene cipele. Kako je Bogorodičin plašt zelene boje sa smeđom postavom, a haljina boje ciklame, kao i ona malog Isusa, sa zlatnim ukrasima, to cjelina djeluje svojom veoma živom kromatikom. Tome treba dodati zlato pozadine, zelenu boju polja i zlaćanu u mandorli.

No koliko god motiv Platytere ukazivao na Bizant, vodnjanska sličica već se nalazi odlučno u Gentileovu tragu. Ona je i fizionomski i po svojim »namigujućim« očima bliska i splitskoj slici, a fizionomski su dodiri osobito bliski Gentileovu poliptihu iz Val Romita (oko 1400.) na koji ukazuje i meka obrada draperije.⁹ Nalazimo se prema tome u prvom deceniju kad je, a ne znamo tačno kada, Jacobello bio najintenzivnije zahvaćen utjecajem marchigianskog slikara. Nažalost, preciznije datiranje nije moguće ostvariti, premda bi nam možda upravo to pomoglo da se barem približimo već spomenutom problemu odnosa Jacobella i Gentilea, koji je svojedobno nabacio Pallucchini žaleći za izgubljenim Jacobellovim slikama rađenim za Marke¹⁰. Naš je slikar ovdje već izvan hijeratske apstrakcije Jacobella del Bonoma i svojih vlastitih ranih radova koji se grupiraju oko Teramskog poliptiha. On pripovjeda čak i u ovoj temi, uspostavlja prislan odnos između Bogorodice i klečećih likova, te čitavu ovu majestetičnu hijeratsku temu pretvara u intiman događaj pun neke neposredne naivnosti.

⁶ L. Magagnato, Da Altichiero la Pisanello, Catalogo sl. 58, tb. LXXVII, LXXII, LXXIV.

⁷ L. Coletti, Pittura veneta del Quattrocento, 1953, sl. 17a, 12b, 12a.

⁸ Za fotografiju zahvaljujem dr. Ivi Perčić direktoru Konzervatorskog zavoda u Rijeci.

⁹ L. Grassi, Gentile da Fabriano, 1953, sl. 12, 15, 20, 21.

¹⁰ R. Pallucchini, Comento alla Mostra di Ancona, »Arte Veneta«, 1950., str. 14.

III

Jedna *Bogorodica s djetetom* (drvo v. 71,5, š. 51,5 cm) u Galeriji umjetnina u Splitu predstavlja, očigledno, problem koji za sada izmiče tačnom preciziranju.

Nije to djelo neke osobite vrijednosti; osjeća se u njemu variranje nekih poznatih morfoloških rješenja, ali u užem registru i u nesigurnoj disciplini. Takvog slikara s ovim stilskim oznakama na istočnoj obali Jadrana u ovom času nema. Osobito je karakterističan topao ton cijele slike, koji potječe od crvenog plašta. Zelenilo trave i drveća je, na žalost, potamnijelo. Na malim bijelim anđelima krila su također djelomično crvena, kao i vrpce, a nešto se crvenila nalazi i na aureoli.

Radi se o derivatu slikarske kulture Gentile da Fabriana, i to upravo one koju je Coletti pokušao lokalizirati u Veneciju za vrijeme majstorova boravka na lagunama.¹¹ Osobito nas koncepcija djetetova lika može podsjetiti na onu u Metropolitan Museumu, a jednako tako i mali anđeli, koji su na našoj slici izgubili, naravno, finu precioznost i poetičnost velikog majstora. Bilje u prednjem planu i u pozadini kao i tretman draperije ostaju u općenitom smislu gentileskni; ukazivali bi, dakle, na početak trećeg decenija ili nešto raniji period. I premda je jasno da nedostaje moćan i siguran razvoj ritma u dispoziciji masa i linija, što ga Giambono očituje već u svojim počecima,¹² sličan način u slikanju malih anđela nalazimo u njegovoj *Dormitio Virginis* u Veroni¹³. Dijete, možda najljepši detalj splitske slike, nema životnost ni sigurnu modelaciju Giambonovih bambina; možda se u tom detalju naša slika najviše dodiruje s nekim Jacobellovim slikama: osobito dijete na *Bogorodici s djetetom* ovog majstora u Trstu po tipu i izvedbi podsjeća na naše. Čak i neoformljeno lice Bogorodice blisko je nekim tipovima Jacobella del Fiore, tako da se može pomisliti: ne radi li se o prvim počecima Giambona u slijedu Gentilea i Jacobella?

IV

Ali s malom slikom *Bogorodice s djetetom* (drvo, v. 54, š. 38,5 cm), koju je nedavno Cvito Fisković nabavio za Institut historijskih nauka u Dubrovniku, nalazimo se već sigurno unutar opusa Michela Giambona.

Mislim da je svaka dalja argumentacija suvišna, toliko je na našoj *Bogorodici* jasna »barokizirana gotika« ovog slikara (»gotico ormai imbarocchito«), kako bi rekao Coletti, a prisutne su i sve ostale stilske ikonografske i tipološke oznake. One su se pogotovo očitovale poslije restauracije izvršene u Zagrebu od prof. Z. Wyroubala. Brokat plašta je zagasitocrvene boje, tipične za ovog majstora. Tu je i lice Bogorodice, sasvim blisko licu rane *Bogorodice* iz Baltimora, objavljene od E. Sandberg-Valalà kao i one u muzeju u Veroni¹⁴, za koju Pallucchini smatra da je također jedna od najranijih. No

¹¹ L. Coletti, *Pittura Veneta del Quattrocento*, str. IX, sl. 7.

¹² U *Bogorodici* u Baltimoru, npr. Coletti, op. cit., sl. 20a.

¹³ A. Aldrichetti, *Das Museum des Castelvecchio*, 1960, sl. 25.

¹⁴ E. Sandberg-Valalà, *The reconstruction of a Polyptych by Michele Giambono*, »Journal of the Warburg and Courtauld Institutes« 1947, str. 25. — R. Palucchini, *La pittura Veneta del Quattrocento*. Patron, 1956. (dispense), str. 100. — L. Magagnato, *Da Altichiero a Pisanello*, Catalogo, str. 68, tb. LXIV, b.

puni oblici, težak brokat plašta i tipološki dodir sa *Zarukama sv. Katarine* iz zbirke Campana ukazuju ipak na nešto kasnije vrijeme. Zbog izvjesnih karakteristika djetetova lika (ukoliko znatne alteracije dopuštaju tačnu viziju) možda ne bi s datiranjem trebalo ići mnogo preko 1430.

V

U toj retardiranoj situaciji mletačke gotike već je dugo vremena tražila svoje mjesto i ova mala »*Bogorodica s djetetom*« iz samostana Benediktinki u Zadru. Anonimno je ušla u Cecchellijev inventar, a tokom rata prošla je kroz tešku sudbinu mnogih zadarskih slika. Zato mi se čini potrebnim ilustrirati to stanje, kao i ovo današnje, u kojem se nalazi poslije restauracije izvršene 1963. god.¹⁵ Upravo u toku restauriranja privukla je moju pažnju, a današnji stupanj poznavanja ovog razdoblja nužno je morao omogućiti rješenje njenog atributivnog problema i nije bilo teško jednostavnim listanjem Colettijeva »*Quattrocenta*« utvrditi da se radi o Giovanniju Charlieru, malom slikaru, čiju naučnu »ekshumaciju« zahvaljujemo profesoru Fioccu. Dovoljno je glavu *Bogorodice* iz Velletrija okrenuti u položaj poluprofila, da se dobije lice naše Bogorodice; a to isto vrijedi i za malog Isusa. I ostali se detalji apsolutno poklapaju, da i ne govorimo o karakterističnom vijuganju zlatnog ruba, o naborima i sl. Samo, kad sam u toku studija konzultirao najnoviji katalog B. Berensona¹⁶, našao sam našu zadarsku sliku pripisanu upravo ovom slikaru; veliki poznavalac quattrocenta pogodio je istinu čak po slaboj predratnoj snimci. Preostaje sada da se utvrdi značenje zadarske Bogorodice u opusu ovog malog sljedbenika Jacobellovog; jer sudeći po nekim indikacijama, upravo su djela ovog majstora najrodnija Charlijerovim Bogorodicama, premda se na nekim (možda najviše na onoj u Velletriju) mogu zapaziti i utjecaji Giambonovih punih i otežalih oblika. Pa i na našoj Bogorodici osobito su morfologija i tipologija bambina giamboneskne u najboljem smislu riječi. I tu sada dolazimo do estetskog problema naše Bogorodice, koju bih zbog njenih gracilnih gotičkih oblika lakše mogao razumjeti u trećem deceniju, prije *Bogorodice* iz Velletrija, nego li u četvrtom. Čini mi se, naime, da ona predstavlja u ovom vremenu momenat idealne ravnoteže Jacobellovih, Pierovih i Giambonovih komponenta. Nicolu di Pietru treba, možda, upisati u zaslugu ovo raskošno gotičko prijestolje, jedno od najljepših u ovom deceniju, pa ako se naša Bogorodica ne može mjeriti s remek-djelima najistaknutijih slikara prve polovine mletačkog quattrocenta, ona ponešto iznenađuje ne samo elegantnim i gracilnim obrisom cijele mase, nego i neospornom umilnošću suzdržanog držanja i svog lijepog lica. Tako je, sa konvencionalnom kromatikom i zlatnožutim prijestoljem na zlatnoj pozadini, ostvarena harmonija koja, bez velikih pretenzija, naravno, ovo Giovannijevo djelo stavlja na apsolutnu razinu decenija.

¹⁵ Restauraciju je s velikim zalaganjem u Restauratorskoj radionici Jug. Akademije u Zagrebu izvršio I. Lončarić, riješivši problem retuša crtkanom metodom, kao što se vidi i iz same reprodukcije. Bogorodici je nedostajao znatan dio lica: usta, nos i dio lijevog oka. Retuš su izrađeni prema jednoj staroj fotografiji.

¹⁶ B. Berenson, *Venetians Painters*, str. 91.

Samo izvjesna, ili tačnije navodna stilska podvojenost prouzročila je, čini mi se, teško shvatljivu činjenicu da ova lijepa mala slika *Krista s donatorom* iz Strossmayerove galerije u Zagrebu (drvo, v. 58, š. 33,5) do danas nije naišla na onaj interes naučne kritike koji zaslužuje.¹⁷ A radi se o razdoblju kasne gotike, neposredno prije prodora mantenzizma, dakle o kritičnom vremenu u kojem je, pored umornog Jacobella i već moćno »barokiziranog« Giambona, kojeg možemo pratiti od oko 1420. g., upravo Jacopo Bellini označio nove mogućnosti, još u ambijentu kasne gotike, doduše, ali s izvjesnim dozrijevanjem koje bi, zacijelo i bez Padove, uskoro moralo dovesti do novih rezultata.

A upravo je to i vidljivo na ovom *Kristu s donatorom* i pripišemo li ga Jacopu, možda će nam i ta navodna podvojenost između Kristove glave i ostalih dijelova postati nekako razumljiva. Jasno je da taj moj prijedlog mora za sada ostati u okviru hipoteze, već i s obzirom na poznatu nepotpunost i labilnost kataloga ovog slikara kao i na mogućnosti koje se još skrivaju u području od Venecije do Marka. Takva kasnogotička modelacija Kristova lika moguća je upravo na tom potezu (kao retardacija) još u petnaestom stoljeću. Samo ta kvaliteta ne čini mi se provincijskom, kao što i ta stroga stilska organizacija pokazuje na čvrsto definiranu slikarsku kulturu, a ne mogu se oteti dojmu da se radi upravo o kulturi koja se u mnogo čemu pokriva s pojmom umjetnosti Jacopa Bellinija. Jasno je da ni sada naša slika neće prestati da bude problem, kao što je to svojedobno bila i *Bogorodica Lionella d'Este* u Louvreu; a spominjem ovu posljednju upravo kao osnovno uporište za atribuciju koju predlažem. Ne radi se samo o obradi donatorova lika, nego prvenstveno o koncepciji pejzaža i stupnjevanju prostornih planova u njemu. A zatim, samo Kristovo tijelo, koncipirano u gotičkom načinu, čini mi se u mnogo čemu blisko Jacopovu načinu, koji vidimo na kasnoj Golgoti iz Muzeja Correr (za koju Pallucchini pomišlja na suradnju Giovannija) i mnogim crtežima. Ipak i razlike su očite: lik na *Golgoti Correr* je teži, monumentalniji, blizak onom u Veroni, koji je po svoj prilici iz 4. decenija. Glava je također drugačija, ali u *Golgoti Correr* radi se o mnogo manjim razmjerima, dok je u slučaju zagrebačkog Krista već sam položaj glave tražio drugačiju modelaciju. Ako među Jacopovim crtežima potražimo adekvatan položaj, čini mi se da ćemo ipak utvrditi da i u okviru njegove umjetnosti postoji mogućnost upravo takve modelacije.

Tu istu uvučenu bradu sa spuštenim krajevima usana naći ćemo u londonskoj knjizi crteža naš crtežu *Sv. Jurja*, a možda još izrazitije na *Sv. Mihajlu*,¹⁸ dok potvrdu za upravo takvo osjećanje oblika pri slikanju akta, nalazimo, među ostalim, na *Bičevanju* i *Raspeću*.¹⁹ Na ovom posljednjem pored identične perizome i stopala Kristova je glava već mnogo bliža onoj našoj, kao što

¹⁷ Dragocjena slika potječe iz poznatog franjevačkog samostana u Sutjesci. Prema staroj predaji lik donatora predstavlja pretposljednog bosanskog kralja Stjepana Tomaševića (1444—1461). Na reversu slike prilijepljeno je »Rodoslovie« Petra I Ohmučevića (Vidi A. V. Solovjev, *Postanak ilirske heraldike i porodica Ohmučević*. Glasnik skopskog naučnog društva, knjiga XII, 1932, str. 79—126. — A. Schneider, *Katalog Strossmayerove galerije*, Zagreb 1939, str. 18, sl. 39.

¹⁸ V. Goloubew, *Les dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British Museum*, I. sl. VIII, XLVI itd.

¹⁹ V. Goloubew, op. cit. I, sl. CII, CXII. — Vidi i R. Pallucchini, *La Pittura Veneta del Quattrocento* (Dispense). Ed Patron, str. 223, 224.

i u louvreskoj zbirci crteža možemo naći glave koje barem pokazuju na mogućnost naše atribucije.²⁰ Ukoliko bismo između brežuljaka na našoj slici i onih na *Bogorodici Lionella d'Este* htjeli vidjeti stanovitu razliku (a svojedobno je već Testi bio zapazio izvjesnu okruglost ovih posljednjih),²¹ treba naglasiti da je upravo u svojim crtežima Jacopo ostavio veliko mnoštvo spiralno zavijenih brežuljaka, koji su još bliži onima u Zagrebu nego li onima na louvreskoj slici.²²

Naprotiv, takav veliki, prema glavi asimetrično postavljen nimbus, nije mi poznat kod Jacopa; čak i onaj u Veroni drugačiji je u nacrtu i u položaju. Ne znam koliko to može biti odlučno i ne zavisi li to možda od kronoloških odnosa prema veronskom *Raspeću*? Ako ovo zaista pripada ranom razdoblju lik Krista na zagrebačkoj slici indicira još raniji moment: tok linija, krhki oblici i perizoma, za razliku od onih u Veroni, odišu mnogo više duhom gotike. Problem dodira s Gentileom nameće se tu kao problem koji bi morao izmijeniti neka naša dosadašnja shvaćanja o tom odnosu. S druge strane, podudarnost s louvreskom *Bogorodicom* pokazivala bi na vrijeme oko 1440. god., a i čvrsta modelacija glave indicira kasnije doba. Ako utvrdimo da oba *Raspeća* iz British Museuma (str. 2b i 86 b) omogućuju upravo takovu koncepciju, onda mislim da našeg *Krista* treba datirati u 4. decenij. I na *Sv. Jerolimu* iz zbirke Rasini, kojeg Coletti stavlja u rano razdoblje, nalazimo očite podudarnosti u bregovima i u raslinju, dok je na malom *uskrslom Kristu* (Il Risorto) u Veronskom muzeju, inače nesigurne atribucije, podudarnost s pejzažom mnogo manja, ali zato nešto veća sa toraksom Krista;²³ no što znači taj neodređeni termin ranog razdoblja i na koje vrijeme treba pomišljati?

Upravo te kontradikcije ili nejasnoće na koje moj prijedlog nailazi savjetuju nam opreznost. Potječu li one samo iz našeg nejasnog i sasvim labilnog uvida u razvoj Jacopove umjetnosti, ili bi istraživanje trebalo prenijeti izvan Jacopove orbite, negdje u pokrajinske oblasti Romagne ili Marka? No je li to moguće učiniti s obzirom na ovu modelaciju glave, finu kulturu kojom su slikani bregovi u pozadini i plemeniti lik donatora?

Zagrebačka slika pokazuje upravo svojom slikarskom kvalitetom i strogom disciplinom oblika na slikarsku kulturu jednog velikog centra, i to upravo Venecije oko 1420—1440. A u Veneciji ne vidim drugog slikara kome bi se ova disciplina mogla približiti osim upravo Jacopa, s kojim ona pokazuje toliko morfoloških dodira. Je li ona u suprotnosti s uglavnom prihvaćenom tezom o naukovanju kod Gentile da Fabriana? No je li ta teza razrađena u svom trajanju i smislu i znamo li uopće kako je Jacopova umjetnost izgledala u 3. i 4. deceniju?²⁴

VII

Već duže vremena poznata mi je ova mala *Bogorodica* u priv. vlasništvu Miljenka Braičina u Komiži, ali da bi se mogla objaviti trebalo je sačekati njenu restauraciju: toliko je bila oštećena od vremena i od premazivanja. Re-

²⁰ V. Goloubew, op. cit., II, sl. LVI, CXIV, LXVI, CXIX; za modelaciju tijela vidi sl. XIII, XXXVI.

²¹ L. Testi, Storia della pittura veneziana, II, str. 278.

²² V. Goloubew, op. cit., I, sl. XIII, XIV itd.

²³ L. Coletti, op. cit., sl. 61a. — A. Aldrighetti, op. cit., sl. 39.

²⁴ Vidi o tome R. Pallucchini, La Pittura Veneta del Quattrocento (Dispense). Ed. Patron, str. 207—9.

stauraciju je nedavno s velikim zalaganjem izvela gđa Čermak u Restauratorskom zavodu Jug. Akademije. Bilo je, naravno, od početka jasno da slika predstavlja još jedno djelo malog venecijanskog majstora, poznatog donekadno pod nazivom Majstor Navještenja Ludlow, pod kojim je nazivom Roberto Longhi izvršio rekonstrukciju njegova opusa. Taj opus raste postepeno i uporno, premda ne s odviše velikom brzinom. Nedavno je i K. Prijatelj pronašao u šipanskoj Luci jedno njegovo novo *Porodenje*, a to je već drugo djelo u Dalmaciji.²⁵ U međuvremenu je mali majstor dobio i ime: Rodolfo Pallucchini je, naime, pronašao u privatnom vlasništvu u Parizu *Obožavanje djeteta sa sv. Josipom*, sasvim blisko redakcijama u jednoj drugoj pariskoj zbirci i u New Yorku, a s potpisom *M...us Pantaleon pinsit 1460*.²⁶ Povezavši te slike s dvjema slikama iz Akademije u Veneciji, on je iz razloga stila i kvalitete isključio iz majstorova opusa upravo Navještenje Ludlow i obje Bogorodice Kauffman i Lanckoronski.

Vrijednost naše *Bogorodice* sastoji se u čistoći koncepcije: lice vanredne gotičke finoće adekvatno je svojom ljepotom i najbliže onome s *Porodenja* u venecijanskoj Akademiji, a kompozicija masa i linija neobično je jednostavna, ali i sigurno odmjerena: dolje, na Bogorodičinu krilu, horizontalno položen lik djeteta, u sredini ruke prekrštene u čistim dijagonalama a gore glava nagnuta malo u stranu s velikim zlatnim nimbusom. Otraga prijestolje veoma sumarno naslikano smeđom bojom. Pozadina je bila premazana žutom bojom kao i crvena haljina Bogorodice. Plašt je od brokata sa zelenim fondom, naslikan s onom plošnom koncepcijom koja se inače na slikama ovog majstora suprostavlja trećoj dimenziji pejzaža, a u ovom slučaju perspektivno koncepciranog prijestolja.

Može se razumjeti Colettija, kojeg je nešto veća plastičnost *Bogorodice* iz Accademije ponukala da u nju posumnja, ali Pallucchini s pravom navodi kao dokaz neke detalje minijaturnog Navještenja na istoj slici, a čini mi se da lice naše Bogorodice kao i ono djeteta još čvršće povezuju obje venecijanske slike.²⁷ Tipološki, a mislim i stilski (uzevši u obzir i sliku koju objavljujem), to je najkompaktnija jezgra opusa, kojoj se pridružuje i slika iz Luke šipanske, najbliža *Obožavanju djeteta* iz Accademije. Prema Palluchini trebalo bi ih datirati oko 1445. i voditi računa da su tri spomenuta *Obožavanja djeteta* kasnija (prema datiranoj redakciji iz 1460). Radilo bi se dakle o osjetljivoj involuciji prema veoma plošnom tretiranju likova i prema neobično naivnoj stilizaciji pejzaža, što je dotjerano do paroksizma u newyorkskoj redakciji.

Upravo zbog toga Pallucchini se odlučio da iz ovog opusa isključi *Navještenje* Ludlow; ono uistinu pokazuje u pejzažu i u arhitekturi neke više stilske i umjetničke mogućnosti. Preostaje pri tome da se objasni tipološka blizina Bogorodice s tog *Navještenja* s obim Bogorodicama iz Accademije kao i s našom.²⁸ Sigurno je da se prijestolje sa školjkom s komičke *Bogorodice* ne može uspoređivati sa složenom arhitekturom na londonskoj slici, no treba možda povesti računa o činjenici da se na našem prijestolju javljaju slične nepravilnosti u perspektivi kao i na londonskoj slici.

²⁵ K. Prijatelj, Šipanska slika »Porodenje Kristovo«. Mogućnost, 1959/7.

²⁶ R. Pallucchini, »Pantaleon pinsit«. »Arte Veneta« 1959/60, sl. 266, 265 i 267.

²⁷ R. Pallucchini, op. cit., sl. 268, 269.

²⁸ L. Coletti, op. cit., 1953., sl. 57a.

Ostaje svakako zagonetan problem involucije. Treba očekivati da će, nakon značajnog Pallucchinijeva otkrića, kakav novi doprinos unijeti još nešto svjetla u ovaj mali i svakako sasvim sporedni opus venecijanskog quattrocenta.

VIII

»Jedan problematični Quirizio« trebalo bi postaviti kao naslov ovom malom osvrtu na jednu sliku u Trogiru, koja se već nekoliko godina nalazi u Zavodu za zaštitu spomenika u Splitu. Rad je na restauriranju morao biti obustavljen zbog neočekivane pojave drugačije crtanog, ali čini se i ljepše slikanog lica Bogorodice ispod dosada vidljivog. Fotografija koju objavljujemo ilustrira stanje slike poslije spomenutog restauratorskog zahvata. Odviše na desno pomaknuto oko čini se da je bilo razlog slikarskog »pentimenta« ili kasnijeg retuša.

Slika prikazuje *Bogorodicu s djetetom u pejzažu*, jednu od onih kakve su nastajale u krugu Bartolomea Vivarinija. Na *Bogorodici s djetetom* iz Accademije u Veneciji (br. inv. 144), na primjer, koja se pripisuje školi Bartolomea, vidi se na desnoj strani sličan pejzažni motiv.²⁹ Naravno, ovaj na trogirskoj slici slikan je mnogo slabije kao što i čitava slika zaostaje za venecijanskom u kvaliteti i u stilskom razvitku. Čini mi se ipak da se ona najviše približava načinu Quirizia da Murano, onom njegovom nespretnom suprotstavljanju naglašenih i plošno koncipiranih brokatnih draperija pejzažnom prostoru. Doduše, i taj je prostor najčešće oblikovan rudimentarno, kao na njegovoj *Bogorodici* u venecijanskoj Accademiji, kao što je i figuralni inventar ovog malog slikara siromašan i skučen. Tvrdno crtani dugački prsti javljaju se na *Bogorodici s djetetom*, nekad u zbirci Meller u Budimpešti.³⁰ Upravo na toj slici, ubikacija koje je danas nepoznata, nalazimo i druge podudarnosti: frapantno sličnu glavu djeteta, koja se vraća i na, od prof. Fiocca objavljenoj, *Bogorodici s djetetom* u Narodnoj galeriji u Pragu.³¹ To nespretno i dekorativno naglašavanje brokata, pa tipološke i morfološke karakteristike vežu našu *Bogorodicu* više-manje s čitavim opusom ovog malog sljedbenika Bartolomea Vivarinija i s njegovim prezentiranjem pejzaža na već spomenutim slikama (kao, na primjer, i na *Spasitelju* u Veneciji i *Bogorodici* u Museo Civico u Padovi), a tipološki možemo naći dodir i s umjetnikovim remek-djelom u Accademiji dei Concordi u Rovigu: lice naše Bogorodice veoma podsjeća na lice sv. Lucije.

Kao što se vidi i iz fotografije: skinuvši gornji sloj boje na licu i na rukama, restaurator je privremeno zaustavio svoju intervenciju. Čini se da je na ostalim dijelovima potrebna samo dobra restauracija. Premda se sa strane *Bogorodice u pejzažu* naslućuju u podlozi elementi jedne drugačije koncepcije (dva čempresa), teško da ima smisla upropastiti sadašnji pejzaž tako izrazito quirizijevski. Majstor je očito pri slikanju ove male Bogorodice mi-jenjao svoju zamisao.

²⁹ S. Moschini—Marconi, Gallerie dell'Accademia di Venezia, 1955, sl. 185. — Karakteristično je da je u svojim najnovijim popisima Berenson i ovu sliku pripisao Quiriziju, dok je L. Coletti pripisuje nekom sljedbeniku Bartolomea Vivarinija između Quirizija i Antonija da Negroponte.

³⁰ B. Berenson, Italian Pictures of the Renaissance: Venetian School I, str. 150.

³¹ G. Fiocco, Le pitture venete del Castello Konopiste, »Arte Veneta« 1948, sl. 33.

RITORNANDO SUL QUATTROCENTO

ILL. 5-17

I

Vorrei dare un piccolo contributo all'opera di questo pittore dalla fisionomia ancor sempre misteriosa e relativamente indefinita, ma il cui posto e significato sembrano aumentare sempre più: all'opera di Nicolò di Pietro.

Nel convento della «Sicurata» a Ragusa (Dubrovnik) si trova un piccolo ricamo ad ago, col soggetto »Lavanda dei pied.«. A prima vista ci sorprende per il suo valore. La scena vive di un'articolazione esplicitamente gotica, con un'espressione contenuta, comprensibile se teniamo conto della tecnica d'esecuzione, ma con una gesticolazione insolitamente accentuata e naturale. Proprio questa gesticolazione ci dà, con una tipologia così caratteristica, il diritto di pensare a Nicolò di Pietro come autore del cartone di questo piccolo capolavoro.

Forse proprio il significativo aumento della sua opera dovuto al prof. Pallucchini offre un più forte appoggio per quest'idea, ma d'altra parte quest'idea potrà servirci per il rafforzamento di questo ampliamento, cioè delle attribuzioni di Pallucchini degli affreschi in S. Caterina a Treviso. È sufficiente vedere la gesticolazione e la tipologia sulla Dormitio Virginis di Treviso, e specialmente la figura del secondo apostolo che si trova nello stesso posto in cui la troviamo nel nostro ricamo o l'ultimo a destra comparato al nostro S. Pietro.¹ E anche se, per quanto concerne il ciclo trevisano, non si può parlare d'una datazione sicura, si tratterebbe in ogni caso di un periodo tardo, forse anche del terzo decennio così poco chiaro nello sviluppo di Nicolò. Lo svolgersi del drappeggio e l'acuta osservazione naturalistica confermano questo spostamento verso la fine dello sviluppo. Anche se non troppo esatto nel disegno, è importante in questo senso l'atteggiamento di un apostolo che si leva il sandalo, mentre un altro, dietro la sedia di S. Pietro, porta un boccale d'acqua; il volto di quest'ultimo si avvicina tipologicamente al volto di una vergine sull'orlo destro della S. Orsola di New-York, mentre lo stesso volto del Cristo lo si potrebbe riconoscere, con un po' di buona volontà, pure sul Cristo a Verruchio e a Rovigo. È chiaro che questi contatti tipologici generali non possono dare esatte indicazioni per quanto concerne la cronologia, perchè in tal modo sul piccolo ricamo si potrebbe trovare senza grandi difficoltà il S. Matteo o il S. Marco degli affreschi di Murano,² e ci troveremmo così verso il 1400. In ogni caso, forse proprio considerando la parte tipologica, questo piccolo contributo può offrire per periodi diversi un certo legame e rafforzare così la coesione delle nuove attribuzioni. Per quanto riguarda la sua determinazione cronologica, si potrebbe pensare forse alla seconda metà del secondo o alla prima

¹ R. Pallucchini, Nuove proposte per Nicolò di Pietro, »Arte Veneta«, 1956, pagg. 44, 45.

² R. Pallucchini, op. cit. figg. 28, 31.

metà del terzo periodo. Perciò bisognerebbe ricordare ancora una significativa rassomiglianza tipologica del volto del secondo apostolo dalla parte sinistra con il volto di S. Giovanni Battista che si trova a Detroit.³

Qual è il rapporto tra il nostro piccolo ricamo e gli arazzi nel Museo di S. Marco e questa ardata e per ora ancora ipotetica attribuzione di Pallucchini? E le proporzioni e la tecnica sono così diverse che riesce difficile una comparazione di questi lavori; a ciò si aggiunge anche quello spirito particolarmente nordico che l'esecuzione fiandra inseriva nell'espressione e nella mimica dei volti e nella stilizzazione dei capelli, degli occhi e di altri dettagli. Ma ugualmente, per quanto la comparazione sia possibile, mi sembra che il nostro piccolo ricamo non contraddica agli arazzi di S. Marco; parliamo della gesticolazione (bisogna ad esempio vedere le mani sull'arazzo con il Cenacolo), della concezione delle figure e dei drappaggi e persino della tipologia di certi personaggi. Ma il ricamo di Ragusa, intrecciato ad ago per chi sa quale uso, mi pare che abbia più fedelmente conservato sia la tipologia delle fisionomie di Nicolò, sia lo spirito della sua arte.

II

Questa bella opera del primo Quattrocento veneziano, davanti alla quale con sorpresa mi trovai nel giugno del 1962 in una sala fuori mano del Museo archeologico di Spalato, entra senza difficoltà alcuna nell'opera di Jacobello del Fiore.⁴

Si tratta delle Nozze mistiche di S. Caterina con la donatrice (legno, alt. 77, largh. 54,5 cm. con la cornice), di un soggetto dunque che arricchisce il già noto repertorio delle Madonne di Jacobello. Mentre la Madonna è tutta rotonda e un poco pesante, nonostante la sua indiscutibile grazia (tutta avvolta dall'orlo onduloso del manto — come direbbe Coletti) la piccola Caterina dai capelli biondi, col manto rosso, è presentata in una concezione infantile. Il manto della Madonna ha ora un colore verde-azzurro; il broccato lo si potrà veder bene appena dopo la ripulitura. Ma già ora la cromatica dell'intero dipinto è molto intensa specialmente nel motivo dell'edicola che sullo sfondo oro antico brilla con le sue tonalità di rosso, giallo e azzurro.

Naturalmente il nostro dipinto rientra nel dialogo non ancora chiaro tra Gentile da Fabriano e Jacobello che si svolge dopo il 1408, ma forse anche prima. Tre polittici di Jacobello andati perduti ed eseguiti nel primo decennio per le Marche ci tolgono la possibilità di dire qualcosa di più definito sulla sua evoluzione a quel tempo (come l'osserva Pallucchini) e sull'autogenesi dello stesso Gentile⁵. In ogni caso è chiaro che il pittore il quale era capace di dipingere le Storie di S. Lucia di Fermo tra il 1410 e il 1415, ha indubbiamente potuto allo stesso tempo dipingere pure le nostre Nozze mistiche di S. Caterina. Che la cultura figurativa che qui ammiriamo abbia contatto con quella di Gentile, definita già sul Polittico di Valle Romita, (1400 circa, o più tardi forse) e specialmente con quella che si osserva sulla Madonna a Perugia

³ R. Pallucchini, op. cit., fig. 38.

⁴ Mi volse l'attenzione verso questo quadro il fedele amico Cvito Fisković, soprintendente per la Dalmazia. Comperato nel 1935 dall'antiquario Ivan Galić a Spalato, per uno strano caso è rimasto fino ad oggi non solo senza attribuzione, ma pure sconosciuto agli esperti.

⁵ R. Pallucchini, Commento alla Mostra di Ancona, «Arte Veneta», 1950, pag. 14.

(1405 circa) e a Pisa (1415 circa)⁶, non c'è dubbio alcuno. Nella stessa opera di Jacobello il più stretto contatto stilistico e tipologico lo troviamo probabilmente sulla Madonna Correr, che a ragione Mariacher fa risalire intorno al 1410 (e che è, rispetto alla nostra un po' arcaica nella concezione) e pure su quella della coll. Berenson, mentre nella figura del Bambino e nello svolgimento del mento il quadro di Spalato si collega alla Madonna a Trieste⁷. Ma non credo che la data del nostro dipinto debba oltrepassare il secondo decennio. Questa è quella stessa «bonomia affettuosa» delle Madonne di Jacobello e quella «goffaggine deliziosa» dei suoi Bambini, di cui parla Coletti; e comparata coi sunnominati dipinti di Madonne, questa inaspettata scoperta a Spalato rivela indubbiamente non solo una nuova invenzione, ma pure una più alta qualità.

Ma quando già trattiamo di Jacobello, forse non sarà superfluo pubblicare anche il quadretto che si trova nella sagrestia della Parrocchiale di Dignano (Vodnjan) che durante un suo viaggio in Istria mi segnalò cortesemente Rodolfo Pallucchini; e volevo ringraziarlo pubblicandolo proprio in questa sede⁸.

Si tratta di una Madonna con due Santi (tavola, alt. 35, largh. 29 cm), che presenta una curiosa combinazione della «Platytera» con il tema iconografico della Madonna della Misericordia; ma nemmeno questa combinazione non esaurisce il «problema iconografico»: a differenza del trittico più tardo dell'Accademia, le figure protette dal manto della Madonna sono due Santi inginocchiati con grandi nimbi intorno alle teste. Quello a sinistra indossa un manto arancione con il colletto bianco, quello a destra un manto bianco sopra la veste verde. Tutti e due hanno scarpe rosse, e siccome il manto della Madonna è di color verde con il rovescio marrone sopra la veste rosso viola, tutto l'insieme dimostra una vivacità cromatica molto pronunciata. Bisogna ancora aggiungere l'oro del fondo, il verde del campo dove poggiano le figure, ed il Bambino pure in rosso viola nella mandorla giallognola.

Naturalmente, la piccola Platytera di Dignano si trova assolutamente nell'orbita dell'arte gentile. Tipologicamente e con gli occhi ammiccanti delle figurine essa si avvicina anche alla tavola di Spalato, ma sono proprio le fisionomie e la morbida trattazione dei drappeggiamenti che indicano i modi del Polittico di Val. Romita (circa 1400)⁹. Ci troviamo evidentemente nel primo decennio del secolo, quando (e non sappiamo precisamente in che momento) Jacobello fu intensivamente attratto nell'orbita del pittore marchigiano. Purtroppo, una datazione più precisa non è possibile avvistare, e la questione degli influssi, forse anche reciproci, dei due pittori, suggerita a suo tempo dal Pallucchini, resta sempre aperta.¹⁰ Il nostro si trova naturalmente, già da parecchi anni, fuori della ieratica astrattezza di Jacobello del Bonomo e delle proprie opere del primo tempo. Egli è un narratore anche nella nostra tavola e stabilisce tra la Madonna e i Santi inginocchiati un rapporto intimo che traveste anche questo ieratico soggetto in una scena semplice e soave.

⁶ L. Magagnato, Da Altichiero a Pisanello, Catalogo, 1958, tav. LXXVII, LXXII, LXXIV.

⁷ L. Coletti, Pittura veneta del Quattrocento, 1953, figg. 17a, 12b, 12a.

⁸ Per la fotografia ringrazio la dott. Iva Perčić della Soprintendenza di Fiume.

⁹ L. Grassi, Gentile da Fabriano. Milano 1953., fig. 12, 15, 20, 21.

¹⁰ R. Pallucchini, Commento alla Mostra di Ancona, «Arte Veneta», 1950, p. 14.

III

Una Madonna col Bambino (tavola, alt. 71,5, largh. 51,5 cm.) nella Galleria d'Arte a Spalato, rappresenta evidentemente un problema che per ora sfugge una più esatta precisazione.

Non è opera questa di un valore speciale; vi si sente la variazione di certe note soluzioni morfologiche, ma in un registro più ristretto e con una disciplina incerta. Un tale pittore con simili note stilistiche non esisteva a quei tempi sulle rive orientali dell'Adriatico. È specialmente caratteristico il caldo tono dell'intero dipinto irradiato dal manto rosso. Il verde dell'erba e degli alberi è purtroppo diventato scuro. Le ali dei piccoli bianchi angeli sono pure parzialmente rosse come i nastri e un po' di rosso si trova anche sull'aureola.

Si tratta di un derivato della cultura pittorica di Gentile da Fabriano e proprio di quella che Coletti provò localizzare a Venezia al tempo del soggiorno del maestro sulla Laguna¹¹. Specialmente la concezione della figura del Bambino ci può ricordare quella del Metropolitan Museum e così pure i piccoli angeli che hanno perduto naturalmente sul nostro dipinto la fine preziosità e la poeticità del grande maestro. Le piante in primo piano e sullo sfondo, come pure il trattamento del drappeggio rimangono, in generale, gentileschi e ci indicherebbero l'inizio del terzo decennio o forse prima. E anche se è evidente che manchi un sicuro sviluppo del ritmo nella disposizione delle masse e delle linee che Giambono osserva già ai suoi inizi¹², un modo simile di dipingere i piccoli angeli lo troviamo nella sua «Dormitio Virginis» a Verona.¹³ Il Bambino è forse il più bel particolare del dipinto di Spalato, ma non ha quella vita e quella sicura modellazione dei Bambini di Giambono; in lui il dipinto trova forse maggiori punti di contatto con certi dipinti di Jacobello: particolarmente con il Bambino sulla «Madonna col Bambino» di questo maestro a Trieste che come tipo ed esecuzione ricorda il nostro. Persino il volto della Madonna è vicino a certi tipi di Jacobello del Fiore, così che ci si può porre la domanda se non si tratti forse dei primi inizi di Giambono, sulle orme di Gentile e Jacobello.

IV

Ma col piccolo dipinto Madonna col Bambino (tavola alt. 54, largh. 38,5 cm) procurato non è molto per l'Istituto di scienze storiche a Ragusa ci troviamo già certamente dentro l'opera di Michele Giambono.

Penso che ogni ulteriore argomentazione sia superflua tant'è chiaro sulla nostra Madonna il «gotico ormai imbarocchito» di questo pittore, come direbbe Coletti, e sono pure presenti tutte le altre note iconografiche e tipologiche che si sono rese specialmente visibili dopo il restauro fatto a Zagabria dal sig. Z. Wyrubal. Il broccato del manto è di colore rosso spento, tipico per questo maestro e anche il volto della Madonna è del tutto vicino all'anteriore Madonna di Baltimora, pubblicata da E. Standberg-Vavalà, come pure

¹¹ L. Coletti, op. cit. pag. IX, fig. 7.

¹² Nella «Madonna» a Baltimora ad es. Coletti, op. cit., fig. 20a.

¹³ A. Aldrighetti, Das Museum des Castelvecchio, 1960, fig. 25.

a quella del Museo di Verona,¹⁴ che Pallucchini considera una delle più primitive. Ma le forme piene, il pesante broccato del Manto e il contatto tipologico con le Nozze mistiche di S. Catarina già Campana parlano di un periodo leggermente più tardo. Per certe caratteristiche della figura del Bambino (in quanto le notevoli alterazioni possano permettere un'esatta visione), forse non si dovrebbe datarla più avanti del 1430.

V

Nella ritardata evoluzione dell'arte gotica venezina lungamente cercava il suo posto anche questa piccola Madonna col Bambino dal convento delle Benedettine a Zara. Entrò anonima nell'inventario di Cecchelli, e durante la guerra ebbe la dura sorte di molti dipinti di Zara. È per questo che mi sembra necessario illustrare l'odierno stato, in cui il dipinto si trova dopo il restauro eseguito nel 1963.¹⁵ Proprio nel corso del restauro esso attirò la mia attenzione. Il grado di conoscenza che abbiamo oggi di questo periodo doveva necessariamente render possibile la soluzione del problema attributivo. Non era difficile, anche sfogliando solo il «Quattrocento» di Coletti, constatare che si trattava di Giovanni Charlier, piccolo pittore della cui «esumazione» ringraziamo il professore Fiocco. Basta volgere la testa della Madonna di Velletri in posizione di mezzo profilo per ottenere il volto della nostra Madonna; lo stesso vale per il Bambino Gesù. Anche gli altri particolari concordano assolutamente, senza parlare del serpeggiamento caratteristico dell'orlo dorato, delle pieghe ecc. Quando nel corso dello studio consultai il più recente catalogo di Berenson,¹⁶ vi trovai il nostro dipinto di Zara con l'attribuzione proprio a questo pittore; il grande conoscitore del Quattrocento ha indovinato la verità avendo visto solo la poco buona fotografia fatta nell'anteguerra. Ci resta dunque ora a definire il significato della Madonna di Zara nell'opera di questo piccolo seguace di Jacobello. A giudicare da certi indizi, nelle opere di Jacobello si trovano legami evidenti con le Madonne di Charlier, benchè alcune di loro rivelino anche influssi delle figure tondeggianti e pesanti di Giambono (forse maggiormente quella a Velletri). Anche sul nostro dipinto la morfologia e la tipologia del Bambino sono giambonesche nel migliore significato della parola. E siamo arrivati ora al problema estetico della nostra Madonna la quale per le sue gracili forme gotiche sarebbe a mio parere più comprensibile nel terzo decennio, della già nominata Madonna di Velletri. Sembra che essa rappresenti in questo periodo il momento in cui è ideale l'equilibrio dei componenti Jacobello, Nicolò di Pietro e Giambono. Forse è merito di Nicolò di Pietro quel fastoso trono gotico, uno dei più belli di questo decennio. Se la nostra Madonna non può gareggiare coi capolavori più salienti della prima metà del Quattrocento, i contorni eleganti

¹⁴ E. Sandberg—Vavalà, The reconstruction of a Polyptych by Michele Giambono, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1947, pag. 25. — R. Pallucchini, La pittura veneta del Quattrocento, Patron, 1956 (dispense), pag. 100. — L. Magagnato, Da Altichiero a Pisanello, Catalogo, pag. 68. tav. LXIV, b.

¹⁵ Il restauro è stato eseguito con grande impegno nel laboratorio dell'Accademia Jugoslava a Zagabria da I. Lončarić, il quale ha risolto il problema dei ritocchi col metodo del tratteggio, il che è visibile anche dalla riproduzione. Mancava una parte del viso della Madonna: la bocca, il naso e una parte dell'occhio sinistro. I ritocchi sono stati eseguiti secondo una vecchia fotografia.

¹⁶ B. Berenson, Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School I, pag. 91.

di tutta la figura e l'incontestabile grazia del suo ritenuto atteggiamento e del suo bel volto, aggiungono molto al suo pregio. Con un cromatismo convenzionale e col trono giallo-oro sul fondo dorato è stata realizzata un'armonia, la quale senza grandi pretese naturalmente, mette quest'opera di Giovanni al livello del decennio.

VI

Solo una certa, o più esattamente, una presunta incongruenza stilistica ha causato, mi sembra, che questo piccolo Cristo col donatore, della Galleria Strossmayer a Zagabria (tavola, alt. 58, largh. 33,5cm), non abbia fino ad oggi incontrato quell'interesse della critica che merita.¹⁷ Si tratta della cultura gotica direttamente anteriore all'irruzione del mantegnismo, cioè del tempo critico in cui accanto allo stanco Jacobello e al già fortemente «imbarocchito» Giambono, che possiamo seguire dal 1420 circa, proprio Jacopo Bellini segnò nuove possibilità, seppur ancora nell'ambiente del tardo gotico, ma con tale maturità che, veramente anche senza Padova, potrebbero condurre tra non molto a nuovi risultati.

E proprio ciò lo si può vedere su questo Cristo col donatore, e se lo ascriviamo a Jacopo, forse anche questa diversità fra la testa del Cristo e le parti rimanenti potrebbe diventare comprensibile. È chiaro che questa mia proposta debba rimanere per ora solo un'ipotesi già anche per la nota incompletezza e labilità del catalogo di questo pittore, come pure per le possibilità che ancora si nascondono nel territorio che va da Venezia fino alle Marche. Una tale modellazione tardo gotica del nudo è possibile proprio su questo tratto (come ritardamento) ancora nel XV secolo. Solo che questa qualità non mi sembra provinciale, e anche questa severa organizzazione stilistica denuncia una cultura pittorica saldamente definita; e inoltre non posso distogliermi dal pensare che si tratti di una cultura che concorda molto col'arte di Jacopo Bellini. È chiaro che nemmeno ora il nostro dipinto non finirà di rappresentare un problema come lo era già a suo tempo la Madonna di Lionello d'Este al Louvre, e ricordo quest'ultima proprio come appoggio fondamentale per l'attribuzione che propongo. Non si tratta solo dell'elaborazione della figura del donatore, ma in primo luogo della concezione del paesaggio e della gradazione spaziale dei piani. E infine il solo corpo del Cristo mi sembra vicino al modo di Jacopo sul Golgota del Museo Correr e su alcuni disegni. Ma anche le differenze sono evidenti: la figura del Cristo al Correr è più pesante, più monumentale, vicina a quella di Verona, che risale con approssimazione al quarto decennio. La testa è pure diversa, anche se nel Golgota Correr troviamo proporzioni molto più piccole, mentre nel caso del Cristo di Zagabria già la sola posizione della testa richiedeva una modellazione diversa. Se fra i suoi disegni cerchiamo una posizione adeguata, mi sembra che dovremo stabilire che anche nei limiti della sua arte c'è la possibilità di una simile modellazione.

¹⁷ Il prezioso quadro ci arriva dal Convento francescano di Sutjeska. Per una tradizione antichissima la figura del donatore rappresenta il penultimo re bosniaco Stjepan Tomašević (1444—1461). Sul rovescio del dipinto è attaccato l'albero genealogico di Petar I Ohmučević. (Vedi A. V. Solovjev, «Postanak ilirske heraldike i porodica Ohmučević». «Glasnik skopskog naučnog društva», libro XII, 1932, pagg. 79). — A. Schneider, Catalogo della Galleria Strossmayer, Zagabria, 1939, pag. 18, fig. 39.

Questo stesso mento sfuggente con gli angoli della bocca abbassati lo troveremo sul disegno di S. Giorgio e forse ancor più chiaramente sul S. Michele¹⁸ nel libro di disegni londinese mentre la conferma per un simile senso delle forme nel disegno di un nudo la troviamo, fra l'altro, Sulla Flagellazione e sulla Crocefissione¹⁹. Su questa ultima, accanto al simile perizoma e agli stessi piedi, la testa del Cristo è molto più vicina a questa nostra; possiamo trovare pure nella collezione del Louvre teste che rivelano almeno una possibilità in favore alla nostra attribuzione.²⁰ Cercando di vedere una certa differenza fra le colline del nostro dipinto e quelle sulla Madonna di Lionello d'Este (e a suo tempo già Testi aveva osservato una certa rotondità di queste ultime)²¹, bisogna sottolineare che proprio nei suoi disegni Jacopo lasciò una gran quantità di colline torte a spira, le quali sono ancora più vicine a quelle di Zagabria che a quelle del dipinto del Louvre.²²

D'altro canto questa grande aureola, posta asimmetricamente, non mi è nota in Jacopo; persino quella di Verona è diversa come disegno e come posizione. Non so quanto questo possa essere decisivo e se non dipenda ciò forse dal rapporto cronologico in riguardo alla Crocefissione di Verona. Se questa risale al primo periodo, la figura del Cristo sul dipinto zagabrese indica un momento anteriore: il corso delle linee, le fragili forme e il perizoma a differenza di quelli a Verona trapelano ancor più uno spirito gotico. Il problema di contatto con Gentile si impone a questo punto come problema che dovrebbe cambiare le nostre attuali opinioni su questo rapporto. D'altronde il contatto con la Madonna del Louvre parlerebbe di una data che si aggira intorno al 1440, e anche la forte modellazione della testa indica un periodo più tardo; ma specialmente fissando la nostra attenzione sulle Crocefissioni del British Museum (pag. 1 B e 86B) mi pare che arriviamo proprio al quarto decennio. Pure sul S. Gerolamo della collezione Rasini, che Coletti pone in un periodo anteriore, troviamo evidenti legami con le colline e le piante, mentre sul piccolo Cristo Risorto nel Museo di Verona, di attribuzione incerta il legame col paesaggio è più debole ma più forte è quello col torace del Cristo.²³ Ma che cosa significa questo termine indefinito di primo periodo e a che data bisogna pensare?

Proprio queste contraddizioni o imprecisioni che incontra la mia proposta ci consigliano d'essere prudenti. Derivano esse solo dalla nostra poca chiarezza e del tutto labile conoscenza dell'arte di Jacopo o si dovrebbe invece spostare le nostre ricerche fuori dell'orbita di Jacopo, in qualche regione della Romagna o delle Marche? Ma è possibile farlo tenendo conto della modellazione della testa, della fine cultura con la quale sono dipinte le colline sullo sfondo e la nobile figura del donatore?

Il dipinto di Zagabria dimostra proprio per la sua qualità pittorica e la severa disciplina delle forme la cultura di un grande centro, e mi pare proprio quello di Venezia. E a Venezia non vedo un altro pittore al quale si potrebbe ascrivere questa disciplina ad eccetto proprio di Jacopo col quale essa di-

¹⁸ V. Goloubew, Les dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British Museum, I, figg. VIII, XLVI, ecc.

¹⁹ V. Goloubew, op. cit., figg. CII, CXII.

²⁰ V. Goloubew, op. cit., II, figg. LVI, CXIV, CXIX; per la modellazione del corpo vedi figg. XIII, XXXVI.

²¹ L. Testi, Storia della pittura veneziana, II, pag. 278.

²² V. Goloubew, op. cit., figg. XIII, XIV, ecc.

²³ L. Coletti, op. cit., fig. 61a. — A. Aldrichetti, op. cit., fig. 39.

mostra tanti contatti morfologici. Si potrebbe dire che questa maniera si trovi in contraddizione con la tesi sul tirocinio presso Gentile da Fabriano. Ma sappiamo qualche cosa su questo tirocinio e sull'arte di Jacopo nel terzo decennio?

VII

Già da lungo tempo mi è nota questa piccola Madonna di proprietà di Miljenko Braičin a Comisa, ma per poterla pubblicare si dovette attendere il suo restauro, tanto è stata danneggiata dal tempo e dalle ridipinture. Poco tempo fa questo restauro fu fatto con grande impegno dalla signora Čermak, nell'Istituto restauri dell'Accademia jugoslava. Era naturalmente chiaro già dall'inizio che rappresentava ancora un'opera del piccolo maestro veneziano noto con la denominazione di Maestro dell' Annunciazione Ludlow, denominazione sotto la quale Roberto Longhi effettuò la ricostruzione della sua opera il cui catalogo aumenta gradatamente e costantemente anche se non troppo in fretta. Non molto tempo fa anche K. Prijatelj trovò a Porto Giuppana (Šipanska Luka) una nuova Natività e questa è già la sua seconda opera in Dalmazia.²⁴ Nel frattempo il piccolo maestro ricevette pure il suo nome: Rodolfo Pallucchini ritrovò in una collezione privata a Parigi un' Adorazione del Bambino con S. Giuseppe del tutto vicina alla redazione in una collezione parigina e un'altra ancora a New York con la firma: M...us Pantaleon pinsit 1460²⁵. Collegando questi dipinti coi due dell'Accademia di Venezia, egli per ragioni di stile e qualità ha escluso dall'opera del maestro proprio l'Annunciazione Ludlow e le due Madonne Kauffmañ e Lanckoronski.

Il valore della nostra Madonna lo si rileva nella purezza della concezione: il volto di una straordinaria finezza gotica per la sua bellezza è adeguato e il più vicino a quello della Natività nell'Accademia veneziana, mentre la composizione delle masse e delle linee è insolitamente semplice, ma di un sicuro equilibrio: in basso, in seno alla Madonna, il Bambino posto orizzontalmente, al centro le mani incrociate in pura diagonale e in alto la testa leggermente inclinata da una parte con sopra una grande aureola dorata. Di dietro il trono sommariamente dipinto in marrone. Lo sfondo è stato ridipinto in giallo come pure la veste rossa della Madonna. Il manto è di broccato con sfondo verde ed è dipinto con quella concezione piatta che generalmente si contrappone nei dipinti di questo maestro alla terza dimensione del paesaggio e in questo caso al movimento prospettico del trono.

Si può comprendere come Coletti per la plasticità leggermente più grande della Madonna dell'Accademia, cominciò a dubitare dell'attribuzione, ma Pallucchini a ragione cita come dimostrazione i dettagli della miniaturica Annunciazione sullo stesso dipinto e mi sembra che il volto della nostra Madonna, come pure quello del Bambino leghino ancor più saldamente ambedue i dipinti veneziani²⁶. Tipologicamente e credo pure stilisticamente (prendendo in considerazione pure il dipinto che pubblico), questo è il nucleo più compatto dell'opera, alla quale si aggiunge pure il dipinto di Porto Giuppana, molto più vicino all' Adorazione del Bambino dell'Accademia. Secondo Pallucchini bisognerebbe datare questo nucleo intorno al 1445 e tener conto che le tre

²⁴ K. Prijatelj, Šipanska slika Porođenja Kristovog, »Mogućnosti«, 1959/7.

²⁵ R. Pallucchini, »Pantaleon pinsit«, »Arte Veneta«, 1959/60, figg. 266, 265 e 267.

²⁶ R. Pallucchini, op. cit., figg. 268, 269.

Adorazioni del Bambino sono più tarde (giudicando dalla redazione datata nel 1460). Si tratterebbe di una sensibile involuzione verso un trattamento delle figure molto piatta e verso una stilizzazione del paesaggio insolitamente ingenua, che raggiunge il parossismo nella redazione newyorkese.

Proprio perciò Pallucchini decise di escludere da questo catalogo l'Annunciazione Ludlow; essa in verità dimostra nel paesaggio e nell'architettura altre possibilità stilistiche. Rimane ora da spiegare la vicinanza tipologica della Madonna di quest' Annunciazione con tutte e due le Madonne dell'Accademia e pure con la nostra²⁷. È certo che il trono con la conchiglia della «Madonna» di Comisa non si può comparare con la complessa architettura del dipinto londinese, ma bisognerà tener conto forse del fatto che sul nostro trono appaiono irregolarità di prospettiva simili a quelle del dipinto londinese.

In ogni modo rimane enigmatico il problema d'involuzione. È da attendere che, dopo la notevole scoperta di Pallucchini, un qualche nuovo contributo apporti ancora un poco di luce su questa piccola e del tutto secondaria opera del Quattrocento veneziano.

VIII

Bisognerebbe mettere come titolo di questo piccolo accenno a un dipinto di Traù (Trogir), che si trova già da diversi anni nella Soprintendenza ai monumenti di Spalato, «Un problematico Quirizio.» Ma i lavori di restauro hanno dovuto essere interrotti a causa dell'inaspettato apparire del volto della Madonna disegnato in modo diverso ma più bello di quello dipinto sopra. La fotografia che pubblico illustra lo stato del dipinto dopo i lavori di restauro. L'occhio spostato troppo a destra sembra esser stato la causa del «pentimento» del pittore.

Il dipinto rappresenta la Madonna col Bambino nel paesaggio, una di quelle che si eseguivano nella cerchia di Bartolomeo Vivarini. Sulla Madonna col Bambino dell'Accademia a Venezia (numero d'inventario 144) ad esempio, quella che si ascrive alla scuola di Bartolomeo, si vede a destra un brano simile di paesaggio²⁸. Naturalmente il paesaggio sul dipinto di Traù (Trogir) è mediocre e tutta la scena è inferiore a quella veneziana come qualità e come momento stilistico.

Eppure mi sembra che essa si avvicini di molto al modo di Quirizio da Murano, con quello sgraziato contrapporsi di accentuati e piatti drappaggi in broccato allo spazio del paesaggio. Anche questo spazio è molto spesso formato rudimentalmente e possiamo vedere sulla sua Madonna dell'Accademia veneziana quanto sia povero l'inventario figurativo di questo piccolo pittore. Le lunghe dita dipinte con durezza le ritroviamo sulla Madonna col Bambino un tempo nella coll. Meller a Budapest²⁹. Proprio su questo dipinto, la cui ubicazione è oggi sconosciuta, troviamo pure altri legami: la testa del Bambino è sorprendentemente somigliante e ritorna pure sulla Madonna col Bambino della Galleria Nazionale a Praga, pubblicata dal prof. Fiocco³⁰. Questo malde-

²⁷ L. Coletti, op. cit., 1953, fig. 57a.

²⁸ S. Moschini—Marconi, Gallerie dell'Accademia di Venezia, 1955, fig. 185 — È caratteristico che nei suoi elenchi più nuovi Berenson ascrisse a Quirizio pure questo dipinto, mentre L. Coletti lo ascrisse a un seguace di Bartolomeo Vivarini fra Quirizio e Antonio da Negroponte.

²⁹ B. Berenson, Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School I, pag. 150.

³⁰ G. Fiocco, Le pitture venete del Castello Konopište, «Arte Veneta», 1948, fig. 33.

stro e decorativo accentuare del broccato, le caratteristiche tipologiche e morfologiche legano la nostra Madonna più o meno a tutta l'opera di questo piccolo seguace di Bartolomeo Vivarini e alla sua rappresentazione dei paesaggi sui dipinti sunnominati (come ad esempio sul Redentore di Venezia e sulla Madonna del Museo Civico a Padova), mentre tipologicamente possiamo trovare contatti pure col capolavoro dell'artista nell'Accademia dei Concordi a Rovigo: il volto della nostra Madonna ricorda quello di S. Lucia.

Come lo si vede già dalla fotografia: asportando lo strato superiore del volto e delle mani il restauratore ha interrotto il suo intervento. Mi sembra che per le altre parti basti solo un buon restauro. Anche se vicino alla Madonna nel paesaggio si indovini sotto lo strato superiore una concezione diversa (due cipressi) non vale la pena di rovinare l'attuale paesaggio così esplicitamente queriziesco. E evidente che il maestro cambiò idea nel dipingere la nostra piccola Madonna.

FRANCESCO BISSOLO PO BELLINIJU

REPR. 18—21

U Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu nalazi se slika koja prikazuje *Obrezanje Isusa* (tempera s uljem, drvo, v. 0,440, š. 0,640). U katalogu A. Schneidera iz 1939. g. pripisana je Niccoli Rondinelliju,¹ ali ta je slika kopija, koju je prema jednoj poznatoj invenciji Giovannija Bellinija izradio Francesco Bisolo.

Problem ove Bellinijeve invencije kao i one *Prikazanja Isusa u hramu* zajedno s mnogim njihovim kopijama i varijantama još je daleko od toga da bude definitivno riješen. Zapravo, pitanje originala *Obrezanja Isusova* čini se da se u posljednje vrijeme ipak veže uz lijepu sliku koja visi u velikoj sobi Nacionalne galerije u Londonu, a nosi i potpis Ioannes Bellinus. Kao što je poznato, za ovu repliku koja je u Nacionalnu galeriju došla iz zbirke Earl of Carlisle (ranija provenijencija je zbirka Orleans u Parizu u 18. st., odnosno zbirka Muselli u Veroni u 17. st.) već su Crowe i Cavalcaselle smatrali da se radi o autografu.² Kasnije su se pojavile sumnje te su i Berenson i Van Marle londonski primjerak pripisali Vincenzu Cateni, koji bi ga, navodno, bio izradio prema izgubljenom originalu Bellinija. U novije doba je i Luitpold Dussler toj lijepoj slici, koja usprkos stanovitoj tvrdoći blista neobičnom svježinom boja, odrekao autorstvo velikog učitelja i pod brojem 131 svoje knjige naveo je među djelima učenika, označivši da je nastala oko 1500. g. prema nestalom originalu majstora.³

Pa ipak, i Georg Gronau i Carlo Gamba, zajedno s mnogim drugima, stoje odlučno na stanovištu da je londonsko *Obrezanje* ne samo najbolja od sačuvanih varijanata, nego sam original. Prvi je datira oko 1502/3, no ako su dvije

¹ A. Schneider, Katalog Strossmayerove galerije, Zagreb 1939., str. 24, sl. 58.

² Crowe and Cavalcaselle, A history of painting in North Italy, ed. I. Borenius I, 147, London 1912.

³ Luitpold Dussler, Giovanni Bellini, Schroll Verlag, 1949.

kompozicije Marca Marziala (iz Penitenti u Veneciji i iz National Gallery, br. 803), kako to Geiger navodi, zaista iz 1499/1500, on dopušta da se radi o vlastoručnoj Bellinijevoj replici (iza 1500), izrađenoj prema ranijoj invenciji iz vremena 1487—90.⁴ I Carlo Gamba ne sumnja u autentičnost londonskog primjerka i ističe mekoću boja, koje na čudesno intenzivan način odbijaju svjetlo, a osobito žutu maramu svećenice Ane i njen zeleni plašt, podstavljen sivozurnom svilom.⁵ Osim toga, u svojoj nedavno objavljenoj monografiji o Vincenzu Cateni Giles Robertson odriče pripadnost londonske verzije ovom slikaru.⁶ U tom slučaju otpada mogućnost da se u krugu Bellinijevih učenika nalazio netko drugi tko bi majstorovu invenciju na tako kongenijalan način ponovio.

U svakom slučaju, bila londonska verzija Bellinijev autograf ili ne, od njegove invencije *Obrezanja Isusova* potječe ne samo naša varijanta nego i cio niz ostalih koje se nalaze u različitim zbirkama i galerijama.⁷ Neke od njih bile su sasvim neosnovano pripisivane Cateni (u Galeriji Doria, u Napulju, u New Yorku, u Paviji). Robertson odriče sve te atribucije.⁸ Što se zagrebačke verzije tiče, A. Schneider u svom katalogu iz 1939. g. atribuirao sliku Niccoli Rondinelliju, ne navodeći nikakvu argumentaciju, a ne navodi niti da se radi o verziji Bellinijeve invencije. Navodi, međutim, neke druge atribucije, ali bez preciziranja o tome da li se radi o pismenim ili usmenim izjavama: prema C. Gambi i G. Fioccu pripadala bi naša slika Bernardjnu Liciniju, a prema G. Gronau, Alessandru Oliveriju, odnosno (u zagradi) Francescu Bissolu.

Između tih imena koja teoretski ili po stanovitim stilskim indikacijama dolaze u obzir pri razmatranju našeg problema mislim da treba odabrati upravo Francesca Bissola. Ne radi se samo o uzdržanosti i, čak, stanovitom mrtvilu kolorita koje je svojstveno ovom slikaru nego i o onoj zaobljenosti i diskretnoj plastičnosti oblika koje našu verziju *Obrezanja* vežu s ostalim njegovim djelima. Dovoljno je pogledati njegove slike u Akademiji u Veneciji, na primjer *Madonu s djetetom, Krunjenje sv. Katarine, Sv. Konverzaciju ili Mrtvog Krista među anđelima*.⁹ To je ista mekoća nabora i bezizražajnost fizionomija kao na zagrebačkoj slici. Još izravnije uporište pružit će nam Bis-

⁴ Georg Gronau, Spätwerke des Giovanni Bellini, Strassburg 1928, str. 16.; *Giovanni Bellini*, Klassiker der Kunst, 1930, sl. 150 i str. 214.

⁵ Carlo Gamba, Giovanni Bellini, Milano 1937.

⁶ Giles Robertson, Vincenzo Catena, Edinburg 1954.

⁷ Beno Geiger u studiju »Marco Marziale und der sogenannte nordische Einfluss in seiner Bilder« (Jahrbuch der Königlich preussischer Kunstsammlungen, XXXIII, 1912, str. 10) već navodi 11 poznatih primjeraka i to u National Gallery u Orosvenor House, kod Duke of Westminster, tondo u S. Maria Formosa i kod P. Fabrisa u Veneciji, u Accademiji dei Concordi u Rovigu (s potpisom *Opus Marci Belli discipuli Joannis Bellini*), u zbirci Maspina u Parizu, u Galeriji Doria u Rimu, u Museo Nazionale u Napulju, u zbirci Czernin u Beču i u zbirci Leuchtenberg u Petrogradu. T. Borenius je dodao još dvije (*Crowe and Cavalcaselle*, A. History..., ed. I. Borenius, 1912) koje su se bile pojavile na venecijanskoj izložbi 1894/5, br. 168 i u rasprodaji Goldschmid u Parizu, 1908. Ali postoji još cio niz replika, često vrlo niske kvalitete (u Veroni, u Museo Correr u Veneciji), dok je u Metropolitan Museumu u New Yorku kasnije ušla verzija s datumom 1511.

⁸ G. Robertson, op. cit., str. 80.

⁹ S. Moschini—Marconi, Gallerie dell'Accademia di Venezia I, Libreria dello stato, 1955, sl. 88, 89, 90, 92.

solovo *Prikazanje Isusa u hramu* iz iste galerije.¹⁰ Lik sv. Josipa, koji se tu nalazi između djeteta i svećenika, upravo je lik sa zagrebačke verzije *Obrezanja*, kao što je frapantno sličan i mali Isus, a od likova na svim ostalim varijantama upravo se lik sv. Antuna najviše približuje mladiću koji drži plašt velikom svećeniku na našoj slici. Kod samog svećenika moglo bi se nabrojiti više podudarnosti, a tehniku slikanja brade i lica u prvom redu. Moglo bi se primijetiti da na venecijanskom *Prikazanju u hramu* nedostaju aureole, a upravo ovakve, kakve su u Zagrebu, nalazimo na već spomenutoj *Sv. Konverzaciji* u Veneciji. Ima, naravno, još nekih odvajanja, kao na primjer u koncepciji Bogorodičina lika, no treba voditi računa o tome da su se ti mali majstori držali uglavnom one invencije čiji su predložak imali preč sobom. Rađeći svoju verziju *Prikazanje u hramu*, Bissolo se, sudeći po tipu, vjerno držao Bellinijeve Bogorodice (a može se to zaključiti i prema varijanti Vincenza delle Destre u Museo Civico u Padovi). Ali kad je radio zagrebačko *Obrezanje*, on se uglavnom držao verzije koja se sada s atribucijom i potpisom Vincenza Catene nalazi u Metropolitan Museumu u New Yorku, ili pak nekoga njihovog zajedničkog izvora. To potvrđuju likovi Bogorodice, svećenice kao i mladića što drži svećenikov plašt; oni pokazuju apsolutnu međusobnu vezu, a ujedno i razliku prema originalu u Londonu. Lik sv. Josipa, međutim, preuzeo je Bissolo sa svoje verzije *Prikazanja u hramu*, odnosno s njegova izvora.

Tako je naš slikar iz različitih elemenata sastavio svoju sliku, kako je to već bio običaj u tim epigonskim krugovima. Pa ipak, ne može se osporiti da je iz svega toga on znao izgraditi cjelinu, koja djeluje stilski jedinstveno i zauzima, u relaciji prema mnogim drugim mnogo slabijim verzijama, značajno mjesto unutar problema ove Bellinijeve invencije i njenih mnogih kopija.

¹⁰ Op. cit., sl. 91. — Vidi i naknadno objavljena djela Francesca Bissola u *M. M. Palmegiano, Opere inedite di Francesco Bissolo* u »Arte Veneta« 1959/60, str. 271, 272.

Résumé

LA CIRCONCISION DE FRANCESCO BISSOLO

ILL. 18—21

Dans le catalogue de la Galerie Strossmayer de Zagreb de 1939, on attribue à Nicolò Rondinelli le tableau La circoncision de Jésus.

Ce n'est d'ailleurs qu'une copie de l'invention bien connue de Giovanni Bellini dont l'original se trouve à la National Gallery de Londres.

Le problème de cette invention de Bellini n'est pas encore complètement résolu. Berenson et Van Marle ont attribué l'exemplaire de Londres à Catena mais Gronau et Gamba estiment qu'il s'agit de l'original de Bellini et Robertson dans sa monographie sur Vincenzo Catena refuse à ce maître la paternité non seulement de cette oeuvre mais aussi des répliques bien plus faibles attribuées auparavant à Catena (à Naples, Pavie, New-York et à la Galerie Doria de Rome).

Parmi tous les successeurs de Bellini entrant en ligne de compte en tant qu'auteur de la réplique de Zagreb, je pense qu'en tête arrive Francesco Bissolo. Une certaine discrétion et la monotonie du coloris, le moelleux du relief et la rondeur des formes, relie notre tableau à ceux de Bissolo se trouvant à l'Académie de Venise (La Vierge et l'enfant. Le couronnement de Sainte Catherine, La sainte conversation et Le Christ parmi les anges) et en particulier à la Présentation au temple. Ici nous constatons une ressemblance particulière entre le personnage de Saint Joseph et celui du tableau de Zagreb de même que les deux enfants Jésus se ressemblent d'une façon frappante. Il y a évidemment certaines divergences comme par exemple dans le personnage de la Madone mais ces petits maîtres ont souvent su fondre des éléments puisés dans divers modèles. C'est ainsi que peignant La présentation de l'Académie, Bissolo, je suppose, il a reproduit fidèlement la Madone de Bellini (ce qui est encore confirmé par la variante de Vincenzo delle Destre à Padoue); mais quand il a peint La circoncision de Zagreb, pour les personnages de la Madone, du prêtre et du jeune homme qui tient le manteau du prêtre, il s'est inspiré de la version qui se trouve au Metropolitan Museum de New-York ou il a puisé à leur source commune. Bissolo a aussi emprunté le personnage de Saint Joseph à sa version de la Présentation au temple de Venise au bien à leur source commune.

C'est ainsi que ce maître-épigone, à l'aide d'éléments divers, a tout de même formé un tout qui donne une impression d'unité stylistique.

DODATAK ZA GIAN FRANCESCA DA TOLMEZZO

REPR. 22

Raspeće iz kapele Nadbiskupskog dvora u Zagrebu, koje je Z. Wyroubal, direktor Restauratorskog zavoda, vanrednom pažnjom restaurirao i prikazao u Peristilu br. 4. s posebnim obzirom na njegov historijat kao i na stanje konzervacije, djelo je najznačajnijeg predstavnika škole iz Tolmezza, Gian Francesca. Šta više, to je jedno njegovo lijepo djelo i uz *palu sv. Martina* najbolja slika koja nam je uopće od njega sačuvana.

Naravno, veliki fresko-kompleksi crkava u Barbeanu, Socchievu, Provesanu, Castel d'Avianu i u obim Fornima čine gros njegova opusa. Poznate su samo dvije slike »di cavaletto«: *Ankona sv. Martina* u Socchieve i poznata mala *Bogorodica* iz venecijanske Accademije, toliko puta reproducirana. Ali naše *Raspeće* je ne samo složena monumentalna kompozicija zanimljiva s ikonografskih razloga, nego se ističe i slikarskom izradbom: ono očito pripada posljednjem deceniju, i u tome historijski podaci o gradnji oltara 1505. odgovaraju stilskoj situaciji.

Nije bilo teško prepoznati užu domovinu autora te slike već i zbog hibridne ikonografije pune prekoalpskih utjecaja, kao što su i tipološke i morfološke oznake na prvi pogled jasne: one upućuju na lokalnu školu karnijske provincije koja se polovinom quattrocenta obrazovala u brdima iznad Friula. To je neka rustična, provincijska renesansa. Sve je pomalo ukočeno i tvrdo, ali upravo u toj nespretnoj monumentalnosti ima nečeg što nas privlači. Je li to zbog umora od klasike i baroka, i, danas već, od manirističkih finoća, ali ove zakašnjele škole zaokupljaju ne samo našu pažnju, nego i neke dublje interese. Možda bismo radije izdvojili detalje: lice sv. Ivana ili još radije ona dva anđela što kleče na oblacima — tako tipična za Gian Francesca. No svi su elementi na zagrebačkoj slici u tolikoj mjeri njegovi da mi se čini suviše mobilizirati neke komparacije i morfološka uporišta. Sve odgovara onoj tačnoj ocjeni koju je Remiggio Marini dao u svojoj knjizi: »Kao neki primitivac

on je znao oživjeti siromašnu i grubu materiju koju je posjedovao i postigao je s njom efekte sirove, ali muške monumentalnosti...¹ I u bojama ima neke sirovosti, a boje su za školu iz Tolmezza tako karakteristične.

Ekspresija je lica zapravo nemoćna i prelazi pomalo u grotesku kad god treba na licu izraziti neko osjećajno stanje. Nategnuta ekspresivnost, koja je freskama u Provesanu dala izvjesnu sirovu snagu i siloviti dojam tipičan za pokrajinske škole koje se nalaze »između stilova«, kao da se ovdje smirila u jednostavnoj egzistenciji. Sva su lica mirna i rezignirana, uključivši Bogorodičino i sv. Magdalene. Pa odjednom ona gruba prisutnost ugarskih kraljeva sa svim znakovima njihove vlasti, oružjem i oklopima. Radi se, naravno, o izričitom zahtjevu naručioca; pitanje je tek, je li narudžba uslijedila izravno za oltar sv. Križa zagrebačke katedrale ili je u Zagreb slika došla iz Mađarske?

Čini mi se da neke oznake govore za prvo rješenje. Više negoli uz tumultoznu i silovitu kompoziciju *Raspeća* u Provesanu (1496) zagrebačko Raspeće veže se uz smirenu i uravnoteženu kompoziciju iste teme u Castel d'Avianu.² Likovi žena, položaj sv. Magdalene, pa i lik sv. Ivana upućuje na lijepu Gian Francescovu invenciju u crkvi S. Gregorio ovog posljednjeg lokaliteta u kome je slikar radio na samom kraju stoljeća. Po još većoj impasibilnosti možda bi se moglo pretpostaviti da je naša slika nastala još kasnije, kao umorna varijacija poznatog rješenja; a tako bismo se već približili polovini prvog decenija.

Gian Francesco da Tolmezzo nestaje ubrzo nakon tog vremena: posljednja vijest o njemu je iz 1510. Imamo, prema tome, u zagrebačkoj pali jedno od njegovih posljednjih djela, nastalo otprilike u isto vrijeme kad i freske iz S. Lorenza u Forni di Sotto. Bezizražajnost lica sv. Lovre na prizoru *Martirija* u toj crkvi³ podsjeća me na lica s našeg *Raspeća*. Kao da je renesansa koja je u tom času dozrijevala isključila mogućnost quattrocentističkih provincijskih grimasa, ali nije bila u stanju da zakašnjelom umjetniku iz Carnie otvori neke nove mogućnosti. Pod tim aspektom mislim da treba provesti i ocjenu tog njegova djela.

Ono nema »divlju dramatičnost« fresaka u Provesanu. Velika kompozicija *Raspeća* u župnoj crkvi tog malog mjesta odvija se na pozadini širokog mantegneskog pejzaža, sa velikim ritmom u skupini žena oko onesvještene Bogorodice i s monumentalnim likom Krista.⁴ Tu su, naravno, isti anđeli kao i na našem *Raspeću* i jasno je da neke osobite stilske evolucije tu nema, ali u provesanskoj je crkvi vizija zaista grandiozna, ispričana punim dahom; dovoljno je usporediti lik rassetog Krista s te freske s istim likom na zagrebačkoj slici. Ali lik Krista što ga je majstor kreirao na prizoru *Raspeća* u Castel d'Aviano također nadilazi skučenu invenciju u Zagrebu, ne samo u fizionomiji, nego i u crtežu čitava tijela. Možda je i tu duboki mantegneski prostor osnovni elemenat koji kompoziciji omogućuje uvjerljiv život. Nema na njoj ni naših »svetih ugarskih kraljeva« koji zauzimlju čitavu jednu stranu i guše kompoziciju, nego se ova odvija u širinu u sretnoj ravnoteži linija i masa.

Ali kao druga oltarna slika i, uz malu venecijansku *Bogorodicu*, treće majstorovo djelo rađeno na drvu, *Raspeće* iz Nadbiskupskog dvora u Zagrebu

¹ R. Marini, »La scuola di Tolmezzo«, Padova 1942.

² R. Marini, op. cit. sl. 36. i 47.

³ R. Marini, op. cit. sl. 58.

⁴ R. Marini, op. cit. sl. 36. i 37.

zorno ilustrira retardaciju ovog malog pokrajinskog područja, vezanog politički uz Veneciju, ali u kome, uz daleke odjeke mantegnizma, nalazimo u ovom času tako malo venecijski'h odraza; možda nešto odraza Muranske škole, osnažene seljačkim montagnardskim duhom i preplavljene utjecajima što su preko Alpa kroz cijelo 15. stoljeće zapljuskivali ove granične oblasti.

Traduzione

POSTILLA PER GIAN FRANCESCO DA TOLMEZZO

ILL. 22

La Crocifissione che si trova nella capella del Palazzo Arcivescovile a Zagabria, restaurata con cura estrema e illustrata nel »Peristil« n. 4 con particolare attenzione alla sua cronistoria e al suo stato di conservazione dal direttore dell'Istituto per il restauro Z. Wyroubal, è opera di Gian Francesco, il più significativo rappresentante della scuola di Tolmezzo.

E peraltro evidente che i grandi complessi d'affresco nelle chiese di Bebeano, Socchieve, Provesano, Castel d'Aviano e di ambedue i Forni, formano il grosso delle sue opere. Sono noti solo due suoi dipinti su tavola: L'ancona di San Martino a Socchieve e la famosa piccola Madonna dell'Accademia di Venezia, riprodotta tante volte. La nostra Crocifissione è non solo una complessa composizione monumentale, interessante per ragioni iconografiche, ma si distingue anche per l'esecuzione: appartiene evidentemente all'ultimo decennio e i dati storici sulla costruzione dell'altare, nel 1505, corrispondono alla situazione stilistica.

Non era impresa difficile localizzare la provenienza dell'autore di questo dipinto, già grazie all'ibrida iconografia piena di influssi d'oltralpe, ed erano chiare a prima vista pure le caratteristiche tipologiche e morfologiche: denunciano la scuola locale della provincia carnica, che si sviluppò verso la metà del Quattrocento tra i monti del Friuli. È questo un Rinascimento rustico e provinciale. Tutto è alquanto rigido e duro, ma proprio in questa goffa monumentalità c'è qualcosa che ci avvince. È ciò forse dovuto alla nostra stanchezza del classico e del barocco e, già oggi, anche delle finèzze manieristiche, se questi ritardatari attirano non solo la nostra attenzione ma provocano anche interessi più profondi? Forse sarebbe meglio piuttosto metterne in evidenza i dettagli: non solo il volto di San Giovanni, o quegli angeli inginocchiati sulle nubi così tipici per Gian Francesco, ma tutti gli elementi nel dipinto di Zagabria sono suoi a tal misura che mi sembra superfluo mobilitare

delle comparazioni o dei punti d'appoggio morfologici. Tutto dà ragione a quell'esatto giudizio che Remigio Marini diede nel suo libro: «... come un primitivo, ha saputo far vibrare la povera e grezza materia ch'egli possedeva, ne ha ottenuti effetti di una rude ma virile monumentalità».¹ Ma anche nei colori c'è una certa crudezza, così caratteristica per la scuola di Tolmezzo.

L'espressione mimica è alquanto debole e passa nel grottesco ogni volta che deve esprimere sul viso uno stato psicologico. Quella espressività alquanto nordica che diede agli affreschi di Provesano una forza e un'impressione violenta tipica delle scuole regionali che si trovano «tra gli stili», sembra si sia qui acquietata in un' esistenza pura e semplice. Tutti i volti sono calmi e rassegnati, compresi quelli della Madonna e di Santa Maddalena. E poi, ad un tratto, quella presenza dei re ungheresi con tutti gli attributi del loro potere, con armi e corazze. Si tratta naturalmente di un'esplicita esigenza del committente; ma in fondo la domanda da porsi è se l'ordinazione sia stata eseguita per l' altare della S. Croce nella cattedrale di Zagabria o la pala sia invece arrivata a Zagabria dall'Ungheria?

La Crocifissione zagabrese è molto più vicina alla calma ed equilibrata composizione a Castel d'Aviano,² e molto meno alla movimentata ed impetuosa composizione della Crocifissione a Provesano (1496). Le figure delle donne, la posizione di S. Maddalena e anche la figura di S. Giovanni denunciano la bella invenzione di Gian Francesco nella chiesa di San Gregorio a Castel d'Aviano, che il pittore eseguì alla fine del secolo. Per l'ancor maggiore impassibilità si potrebbe forse supporre che il nostro dipinto sia nato ancor più tardi, come un po' fiacca variante di un tema noto; e così ci potremmo già avvicinare alla metà del primo decennio.

Gian Francesco da Tolmezzo scompare ben presto dopo questo periodo: l'ultima notizia che si ha di lui risale al 1510. Perciò sulla pala di Zagabria abbiamo una delle sue ultime opere, che appartiene circa allo stesso periodo a cui risalgono gli affreschi di San Lorenzo a Forni di Sotto. L' inesplicità del volto di San Lorenzo nella scena del martirio in questa chiesa³ mi ricorda alcuni volti della nostra Crocifissione, come se il Rinascimento che in queste regioni proprio allora maturava avesse tolto a questo pittore qualsiasi possibilità di dipingere le smorfie provinciali quattrocentesche ma senza poter aprirgli qualche nuova possibilità. Mi pare che il nostro dipinto si debba valutare tenendo conto di questo aspetto.

Esso manca della «drammaticità selvaggia» degli affreschi a Provesano. La grande composizione della Crocifissione nella Chiesa parrocchiale di questo piccolo paese si sviluppa sullo sfondo di un largo paesaggio mantegnesco, con un grande ritmo nel gruppo delle donne che circondano la Madonna svenuta e la monumentale figura di Cristo.⁴ Qui, naturalmente, vi sono gli stessi angeli della nostra Crocifissione, ed è evidente che nell'opera di questo pittore è inutile cercare evoluzioni stilistiche, ma nella chiesa provesana la visione è davvero grandiosa, narrata a gran respiro; basti comparare la figura del Cristo crocifisso su questo affresco con la stessa figura del dipinto zagabrese. La figura di Cristo creata dal maestro sulla scena della crocifissione a Castel d'Aviano supera di lungi la scialba invenzione di Zagabria non solo nella fisionomia, ma pure nella modellazione di tutto il corpo. Forse anche qui il

¹ R. Marini, «La scuola di Tolmezzo», Padova 1942.

² R. Marini, op. cit. fot. 36. e 47.

³ R. Marini, op. cit. fot. 58.

⁴ R. Marini, op. cit. fot. 36. e 37.

profondo spazio mantegnesco è l'elemento fondamentale che condiziona una vita più convincente alla composizione. Sul dipinto mancano pure i santi re ungheresi che a Zagabria occupano tutta una parte ed opprimono la composizione che qui, a Castel d'Aviano, si sviluppa invece in larghezza con un felice equilibrio di linee e di masse.

Eppure anche questa terza opera del maestro eseguita su legno illustra con chiarezza il tardo sviluppo di questo piccolo territorio regionale politicamente legato a Venezia, dove, accanto ai lontani echi del mantegnismo, troviamo in questo momento così poco dei riflessi veneziani; forse vi è qualche influenza della scuola di Murano, rafforzata dallo spirito rustico montanaro e rielaborata dagli influssi che piovevano d'oltralpe durante tutto il quindicesimo secolo su questa provincia di confine.

TRI SLIKE PALME VECCHIA

REPR. 23—25

U Đorđićevoj kapeli dubrovačke katedrale nalazi se slika određena stila, u koji nikada nije trebalo posumnjati, i nesumnjive kvalitete, koju vrijeme nije uspjelo do kraja razoriti. Osim toga i njeno porijeklo je pouzdano; stigla je u Dubrovnik 1713. g. s ostalim slikama poznate kolekcije Raspi iz Venecije, a to znači u društvu nekoliko remek-djela.¹ To je slika *sv. Katarine aleksandrijske* od Palme Starijega.

Prilikom nedavne restauracije skinut je sa slike ružan i debeo premaz, koji je ovom lijepom djelu davao tvrd i težak dojam.² Oštećenja gornjih slojeva, naravno, nisu mogla biti nadoknađena te boje zbog toga još uvijek djeluju malo hladno; ali ne toliko da se u njima ne bi mogle prepoznati boje tog majstora iz perioda oko 1510. g., ili, možda, iz nešto kasnijeg vremena. Svetica je obučena u zelenu tuniku i ogrnuta plaštem modroljubičastog tona. Njene su kose svijetlosmeđe, a pejzaž je u pozadini blijedozelene boje s plavičastim gorama na horizontu — tipičan vidik što ga redovno susrećemo na pozadinama slika koje pripadaju razdoblju ranog giorgionizma. No čitava sli-

¹ Preuzimajući nasljedstvo koje je msgr. B. M. Đorđić oporukom ostavio svojoj kapeli u katedrali, prokurator B. Sorkočević je 1694. g. potpisao u Veneciji kod dott. Domenica Gonellija ugovor kojim se nasljednici Alvisa Raspija obvezuju da će na ime dugovanja Đorđiću predati 16 slika glasovitih autora iz svoje zbirke. Dvije od tih slika bile su prenesene u Dubrovnik već 1699, a naša je slika, s atribucijom Palmi Starijemu, bila s prostalih 14 prenesena tek 1713. g. (*Giornale dell' amministrazione dell' Heredità lassata nel Duomo in conformità del suo Testamento registrato in Testamenti di Notaria del 1683, in folio 65.* — Državni arhiv u Dubrovniku).

² Restauriranje je izvršila gđa Slavka Dekleva, skinuvši premaz slikara Matije Sternena.

ka djeluje svježe i nosi izrazit biljeg autentičnosti s prirodnim držanjem prikazanog lika i lijepom kombinacijom svih elemenata. To još nije onaj tipičan palmeski lik bujnih oblika, razmahanih haljina i raspuštenih kosa, ali je čitavo osjećanje forme već slobodno i zrelo. Time smo ujedno dobili i koordinate za aproksimativno datiranje slike.

Da to datiranje ne može pretendirati na neku osobitu tačnost, jasno je već i zbog stanja kronologije u opusu ovog majstora, o čijem je djelovanju sačuvano vrlo malo podataka. Osim toga, oba kronološka sistema koja su dosada pokušavala provesti unutrašnju organizaciju Palmina životnog djela međusobno se osjetljivo razlikuju, a svaki od njih ima nedostataka, koji su kod ovako »jednoličnog« slikara razumljivi. Gombosijeva »teoretska« kronologija privlači nas, bez sumnje, svojom historijskoumjetničkom logikom, ali nužno trpi od proizvoljnosti, koju tek poznato pomanjkanje dokumentarnih podataka može opravdati.³ Naša slika veže se stilski i tipološki sa sveticama koje nalazimo na kompozicijama iz Bergama, Berna (nekada), Genove, Dresdena, Rohoncza; možemo čak dodati da se finoćom crta na licu ona odvajava od spomenutih likova. Njen pogled je blag i mekan, ali bez one karakteristične nostalgije koja na Palminim figurama počinje s *Adamom i Evom*, *Dvjema nimfama* iz Fränkfurta itd.⁴ U ovom razdoblju nema još naglašenog opuštanja oblika, kompozicija operira pretežno s vertikalnim osovinama, a izraz lica pokazuje stanovitu hladnoću i indiferentnost. U »polufigurinim« slikama prijelom se potpuno ostvaruje od *La Belle* iz zbirke Rotschild (oko 1512) do *Portreta djevojke* iz Berlina (oko 1513—15).⁵ To se Palmina umjetnost razvija prema čulnosti kasnog giorgionizma, kada majstor i u longitudinalnim kompozicijama napušta piramidalnu šemu i prelazi na čistu senzornu i ekspresivnu kompoziciju (*Sv. Obitelj* iz Louvra, oko 1515).

Očito je da dubrovačka *Sv. Katarina* prethodi toj evoluciji. Prema Gombosijevoj kronologiji ona bi bez teškoća mogla ući u period od 1508—1512; ali prije lyonskog *Portreta djevojke*, koji Gombosi datira oko 1510—12.⁶

I prema kronologiji A. Spahnove, bez obzira na labilnosti i na razlike prema Gombosijevoj kronologiji, rezultat ostaje otprilike isti: dubrovačka slika mogla bi po svojoj stilistici pripadati samo tzv. prvoj grupi (1506—1512), koja kod Spahnove nije osobito jasno određena, ali obuhvaća djela prvog dozrijevanja.⁷ To prvo razdoblje prestaje, prema Spahnovoj, onda kada na Palminim slikama počinje jačati sintetički moment *chiaroscuro*, koji sve više podvrgava boju i stvara jaču iluziju prostora i plastičnosti (druga grupa A. Spahnove 1512—15, od *Sv. Konverzacije* iz Dresdena i *Navještenje* iz zbirke Duke u New Yorku do oltara *Sv. Barbare*). *Sv. Katarina* iz katedrale u Dubrovniku ističe se, naprotiv, upravo čistim koloritom, položenim u odijeljenim svijetlim plohama.

Iskorišćujem priliku da obavijestim javnost i stručnjake o novoj ubicaciji dviju poznatih Palminih slika, nekada u zbirci Benson u Londonu, kojima je nauka već odavna izgubila trag, a koje su već prije rata ušle u umjetničku zbirku na Dedinju u Beogradu.

³ G. Gombosi, Palma Vecchio (Klassiker der Kunst), Stuttgart u. Berlin 1937.

⁴ Gombosi, str. 8—11, 26

⁵ Gombosi, str. 49 i 64

⁶ Gombosi, str. 43.

⁷ A. Spahn, Palma Vecchio, Leipzig 1932. sl. 1—16.

Prva je slika čuveni *Portret čovjeka*, za koga su već H. Cook i L. Cust pomišljali da bi mogao predstavljati umjetnikov autoportret.⁸ Sličnost s bakropisom objavljenim od Ridolfija bila je za tu misao uvjerljiv dokaz. A. Spahnova, koja je sliku datirala oko 1525. g., odbacila je tu mogućnost tvrdeći, da bi u tom slučaju, s obzirom na dob prikazanog čovjeka, slika morala nastati oko 1510. g. Gombosi, međutim, datira beogradski portret upravo oko 1510. g., ali u spomenuti problem ne ulazi.¹⁰ Njegovo je datiranje, opet, posve teoretsko, ali uvjerljivije. Ono počiva na uočavanju razvojne linije giorgionesknog portreta. *Portret čovjeka* (ili *Autoportret*) iz Beograda nalazi se u toj liniji nešto poslije budimpeštanskih slika *Mladog para* i *Portreta mladića*, nekad u zbirci Böhler u Münchenu,¹¹ ali prije portreta u Vicenzi, u berlinskom Muzeju i muzeju Johnson u Philadelphiji (svi oko 1510—12).¹² Njegovo poprsje nije tako veliko kao na ovim posljednjim, niti je reprezentacija naglašena aparaturom haljina i krzna, a njegova velika vrijednost je u koncentriranom duhovnom životu, kojemu je podvrgnuta i kompozicija masa i boja. Usporedimo li ga s *Portretom mladića* iz Ermitagea¹³ koji Gombosi datira oko 1512, a Spahnova oko 1510—12, morat ćemo mu priznati prednost ne samo u kronološkom pogledu, nego i u čistoći portretne koncepcije, koja na svoj način i uvjetuje snagu fizionomijskog izraza.

Druga slika iz zbirke Benson je *Bogorodica sa svecima i donatorom* koja prema Spahnovoj pripada majstoru samo u osnovi («von Palma angelegt»). Cust, Phillips, Fiocco, A. Venturi i Gronau zastupali su mišljenje da se radi o autografu, a Seidlitz, Berenson, Beckerath i Pfoulkes smatrali su da je djelo ipak dovršeno od nekog Palmina suradnika.¹⁴ Ali zamjerke gđe Spahn izvedbi nisu osobito uvjerljive: mali prst sv. Katarine i Bogorodice (?), rezane noge djeteta, nerazlučena masa sv. Josipa i lijeva noga sv. Ivana. Osim toga ti se nedostaci pretežno tiču više same Palmine »osnove« negoli izvedbe, a ne mogu se ni u kojem slučaju usporediti s nedostacima *Bogorodice sa svecima* iz Glasgowa, s kojom je Gombosi usporedio našu sliku, smatrajući ih djelima iste ruke.¹⁵ Razlika u kvaliteti vrlo je velika u kompoziciji i u crtežu samih likova. Fina osjećajnost Bogorodice, donatora i sv. Ivana na beogradskoj slici kao i blaga suzdržljivost pokreta vežu ovu sliku izravno za ime samog majstora te, dok se za sliku u Glasgowu ne može prihvatiti Gombosijeva primjedba da »nije isključeno da se radi o djelu Palme«, mislim da je to za beogradsku mnogo više na mjestu. Nije, naravno, potrebno isključiti suradnju nekog pomoćnika, što je u radionici bio više manje redovan slučaj kod svih većih radova.

Najbliže analogije jesu sa sličnom kompozicijom iz Rohoncza (ista poza donatora) i s onom iz Beča (osobito u tipu Bogorodice i djeteta).¹⁶ Kako Spahnova te slike datira oko 1520—24, odnosno oko 1525. g., razumljivo je da joj je izvjesna tvrdoća modelacije, koju beogradska slika zahvaljuje tankom

⁸ Herbert Cook u »L' Arte«, 1906, IX, str. 144. i Lionel Cust u »Les Arts«, 1907, br. 70. str. 16.

⁹ Spahn, sl. 70, str. 161.

¹⁰ Gombosi, str. 29.

¹¹ Gombosi, str. 16 i 17

¹² Gombosi, str. 44 i 47

¹³ Gombosi, str. 48

¹⁴ Spahn, str. 84 i 156, sl. 77.

¹⁵ Gombosi, str. 138, sl. 114 a, b

¹⁶ Gombosi, str. 26 i 25.

namazu, svijetlim bojama i odsustvu chiaroscuro, sugerirala zaključak da se radi o djelu botege. Ali Gombosi obje slike, kojima smo našu približili, datira mnogo ranije, oko 1510—11, a time i izvjesna nezrelost modelacije postaje na našoj kompoziciji mnogo shvatljivija. Pa ipak, ne može se osporiti da, uspoređena sa slikama iz Rohoncza i Beča, ova naša djeluje, što se tiče atmosfere i modelacije, mnogo hladnije. Možda bi se ta hladnoća mogla prije objasniti ranijim datumom, negoli izvedbom nekog učenika. Nije, osim toga, neinteresantna ni Beckerathova pomisao da se možda radi o djelu koje nije sasvim dovršeno. Dok sam gledao one blijede i jedva označene elemente u pejzažu, ta mi se misao i nehotice nametala.

Jer što se tiče duhovnoga života i tačno odmjerenih osjećajnih veza među likovima, beogradska *Bogorodica sa svecima i donatorom* nosi sve oznake majstorove ruke i može se u mnogome uspješno natjecati s djelima koja smo razmatrali kao analogije, a u prvom redu ona to može sa svojim širokim ritmom i ljepotom kompozicije. Osim toga, usporedimo li našeg donatora s onim iz Rohoncza, vidjet ćemo koliko ga natkriljuje ljepotom obrisa, lica, kretnje i osjećaja. Isti je slučaj s likovima Bogorodice na objema slikama: lijepu suzdržanu gestu i blagi produhovljeni pogled Bogorodice s beogradske slike one ni iz daleka ne dostižu.

TRE QUADRI DI PALMA IL VECCHIO

ILL. 23—25

Nella cappella Đorđić della cattedrale di Ragusa si trova un quadro d'uno stile determinato, che mai ha suscitato dubbi, e di chiara qualità, che il tempo non è riuscito a distruggere completamente. Ne è inoltre certa anche l'origine: esso è giunto a Ragusa nel 1713 assieme ad altri dipinti della nota collezione Raspi di Venezia, in compagnia quindi di alcuni capolavori.¹ Si tratta della Santa Caterina d' Alessandria di Palma il Vecchio.

Durante l'opera di restauro, recentemente effettuata, è stata tolta al quadro la ridipintura brutta e spessa che dava durezza e pesantezza a questa bella opera.² Alle lesioni degli strati superiori, naturalmente, non si è potuto rimediare, per la qual cosa i colori sono tutt'ora alquanto freddi; ma non al punto però da non potervi riconoscere i colori soliti a questo maestro verso il 1510 o, forse, un po' più tardi. La santa indossa una tunica verde ed è avvolta in un manto di tonalità azzurro violetto. Il paesaggio sul fondo è d'un verde chiaro con i monti violetti all'orizzonte, il paesaggio tipico che incontriamo regolarmente sugli sfondi delle pitture appartenenti al periodo del primo giorgionismo. Tutto il dipinto suscita un'impressione di freschezza e reca pronunziata l'impronta della sua autenticità coll'atteggiamento naturale della figura e con la bella composizione di tutti gli elementi. Non è ancora la figura tipicamente palmesca, dalle forme esuberanti, dagli abiti mossi e dalle chiome sparse, ma vi è già libero e maturo il senso delle forme. E questa considerazione ci fornisce le coordinate per datare approssimativamente l'opera.

Che tale data non possa aspirare ad una particolare esattezza è già chiaro per la situazione stessa in cui si trova la cronologia dell'opera di questo maestro, sulla cui attività ci sono pervenuti dati tanto esigui. Inoltre, ambedue i sistemi cronologici che finora hanno tentato di attuare l'organizzazione interna dell'opera del Palma, differiscono sensibilmente tra loro, e ciascuno di essi ha delle deficienze, ben comprensibili in un pittore così »uniforme«.

¹ Prendendo in consegna l'eredità lasciata da Mrs. B. M. Đorđić per testamento alla propria cappella nella cattedrale, il procuratore B. Sorkočević firmava nel 1694 a Venezia presso il dott. Domenico Gonelli il contratto col quale gli eredi di Alvise Raspi si obbligavano di consegnare, a titolo di debito verso Đorđić, 16 quadri di autori rinomati dalla propria collezione. Due di questi dipinti vennero trasferiti a Ragusa già nel 1699, mentre il nostro, attribuito a Palma il Vecchio, veniva trasportato con gli altri 14 appena nel 1713 (Giornali dell' amministrazione dell'Heredità lassata nel Duomo in conformità del suo testamento registrato in Testamenti di Notaria del 1683, in folio 65. — Archivio di Stato a Ragusa).

² Il restauro è stato compiuto dalla Signora Slavka Dekleva che ha tolto la ridipintura effettuata dal pittore Matěj Sternen.

Indubbiamente, la cronologia »teorica« del Gombosi con la sua logica storico-artistica, è attraente, ma soffre necessariamente di arbitrarietà che solo la nota mancanza di dati documentati può giustificare.³

Stilisticamente e tipologicamente, il nostro quadro si collega alle Sante delle composizioni di Bergamo, Berna (d'un tempo), Genova, Dresda, Rohoncz; possiamo anzi aggiungere che, per la finezza delle linee del volto, esso si distingue dalle figure menzionate.⁴ Lo sguardo della Santa è mite e tenero, ma privo di quella caratteristica nostalgia che comincia ad apparire nelle figure di Palma il Vecchio con Adamo ed Eva, colle Due nimfe di Francoforte ecc. In questo periodo non v'è ancora l'accentuato abbandono della forma, la composizione opera prevalentemente con gli assi verticali e dal volto emana una certa indifferenza. Nelle »mezze figure« la rottura si realizza completamente, da La Bella della collezione Rothschild (verso il 1512) al Ritratto di giovane donna di Berlino (verso il 1513—15)⁵: l'arte del Palma vi si sviluppa verso la sensualità del tardo giorgionismo, quando il maestro abbandona, anche nelle composizioni longitudinali, lo schema piramidale e passa alla espressione puramente sensoria ed espressiva (La sacra famiglia del Louvre, intorno al 1515).

È evidente che la S. Caterina ragusea precede questa evoluzione. Secondo la cronologia del Gombosi, essa potrebbe inserirsi senza difficoltà nel periodo che va dal 1508 al 1512, antecedendo però il Ritratto di giovane donna di Lione, che il Gombosi colloca intorno al 1510—12.⁶

Anche seguendo la cronologia della Spahn, nonostante le labilità e le differenze nei confronti di quella di G. Gombosi, il risultato rimane pressapoco il medesimo: il quadro raguseo potrebbe appartenere, per lo stile, solamente al cosiddetto primo gruppo (1506—12), che dalla Spahn stessa non è abbastanza chiaramente determinato, ma comprende le opere della prima maturazione.⁷ Questo primo periodo termina, secondo la Spahn, quando nei dipinti del Palma comincia a prender forza il momento sintetico del chiaroscuro, che assoggetta sempre più il colore creando una maggiore illusione spaziale e plastica (secondo gruppo della Spahn, 1512—15, dalla Sacra conversazione di Dresda e dalla Annunciazione della collezione Duke di New York, all'altare di Santa Barbara). La S. Caterina della cattedrale di Ragusa si distingue invece proprio per il puro colorito disposto su piani luminosi separati.

* * *

Colgo l'occasione per informare il pubblico e gli esperti sulla nuova ubicazione di due noti dipinti del Palma, entrati a far parte della collezione di Dedinje a Belgrado già prima della guerra. Gli studiosi avevano da tempo perduto le tracce di queste due opere, appartenenti un tempo alla collezione Benson di Londra.

Il primo quadro è il celebre Ritratto d'Uomo che già H. Cook e L. Cust avevano supposto potesse essere l'autoritratto dell'artista.⁸ La somiglianza con l'acquaforte pubblicata dal Ridolfi è stata una prova convincente per questa supposizione. La Spahn, che ha collocato questo dipinto verso il 1525, ha

³ G. Gombosi, Palma Vecchio (Klassiker der Kunst). Stoccarda e Berlino 1937.

⁴ Gombosi, pag. 8—11, 26

⁵ Gombosi, pag. 49 e 64

⁶ Gombosi, pag. 43

⁷ A. Spahn, Palma Vecchio, Lipsia, 1932, fig. 1—16

⁸ Herbert Cook in »L'Arte«, 1906, IX, pag. 144, e Lionel Cust in »Les Arts«, 1907, nro 70, pag. 16.

negato questa possibilità, affermando che, in tal caso, considerata l'età della persona ivi raffigurata, il dipinto sarebbe nato verso il 1510.⁹ Il Gombosi invece pone il ritratto di Belgrado proprio verso il 1510 senza però addentrarsi nel problema.¹⁰ Questa sua data è ancora una volta meramente teorica, ma tuttavia più convincente. Essa si fonda sull'aver ravvisate le linee di sviluppo del ritratto giorgionesco. Il Ritratto d'uomo (o Autoritratto) di Belgrado si trova su questa linea, un po' posteriore ai ritratti della giovane coppia di Budapest e al Ritratto di giovane appartenente un tempo alla collezione Böhler di Monaco,¹¹ ma anteriore ai ritratti di Vicenza, del Museo di Berlino e del Museo Johnson di Filadelfia¹² (tutti appartenenti al 1510—12 circa). Il busto del ritratto di Belgrado è meno grande di quelli dei ritratti sopra ricordati, e la rappresentazione non è accentuata da apparato di abiti e pellicce, ma il suo grande valore è racchiuso nella concentrata spiritualità, alla quale è assoggettata e la composizione della massa e quella del colore. Se lo confrontiamo col Ritratto di giovane dell'Ermitage,¹³ datato dal Gombosi verso il 1512, e dalla Spahn intorno al 1510—12, dobbiamo riconoscergli la precedenza non solo sul piano cronologico, ma anche su quello della purezza di concezione del ritratto, la quale condiziona pure, a suo modo, la potenza espressiva del volto.

L'altro quadro già della collezione Benson è la Madonna coi santi e col donatore che, secondo la Spahn, appartiene al maestro solo nell'invenzione («von Palma angelegt»). Cust, Phillips, Fiocco, A. Venturi e Gronau hanno sostenuto l'opinione che si trattasse di un autografo, mentre Seidlitz, Berenson, Beckerath e Pfoulkes hanno ritenuto che l'opera fosse stata portata a termine da qualche collaboratore del Palma.¹⁴ Però le obiezioni mosse dall'a Spahn all'esecuzione non sono particolarmente convincenti: il mignolo di Santa Caterina e della Madonna, le gambe «tagliate» del Bambino, la massa indistinta di San Giuseppe e la gamba sinistra di San Giovanni! Inoltre queste deficienze riguardano più l'invenzione del Palma che non l'esecuzione, né possono in alcun caso essere paragonate alle deficienze della Madonna coi santi di Glasgow, alla quale il Gombosi ha paragonato il nostro dipinto, ritenendoli ambedue opere della stessa mano.¹⁵ La differenza di qualità è invero enorme, sia nella composizione che nel disegno delle figure. La fine sensibilità della Madonna, del donatore e di San Giovanni, come pure la mite contenutezza del gesto nel dipinto di Belgrado, lo collegano direttamente al Maestro stesso. Quindi, mentre per il quadro di Glasgow non è possibile accettare l'osservazione del Gombosi che «non è da escludere che si tratta di un'opera del Palma», per il dipinto di Belgrado questa osservazione risulta avere assai maggiore fondamento. Naturalmente non è necessario escludere la collaborazione di qualche discepolo, caso più o meno solito nelle botteghe per tutte le opere di maggior mole.

Le analogie più prossime si riscontrano nella composizione simile di Rohoncz (la stessa posa del donatore), nonché in quella di Vienna (specie per il tipo della Madonna e del bambino).¹⁶ Datando la Spahn questi quadri verso

⁹ Spahn, fig 70, pag. 161.

¹⁰ Gombosi, pag. 29.

¹¹ Gombosi, pag. 16 e 17.

¹² Gombosi, pag. 44 e 47.

¹³ Gombosi, pag. 48.

¹⁴ Spahn, pag. 84 e 156, fig. 77

¹⁵ Gombosi, pag. 138, fig. 114 a, b.

¹⁶ Gombosi, pag. 26 e 25

il 1520—24, rispettivamente verso il 1525, è comprensibile che quella certa rigidità di modellazione, che il dipinto belgradese deve al sottile tocco e ai colori chiari, e l'assenza di chiaroscuri, abbiano suggerito trattarsi di un lavoro di bottega. Ma le due opere cui abbiamo accostata la nostra sono collocate dal Gombosi molto anteriormente, verso il 1510—11, e con ciò una certa immaturità della modellazione, presente nella nostra composizione, risulta assai più comprensibile. Tuttavia, paragonata alle pitture di Rohoncz e di Vienna, non si può negare che questa nostra, per ciò che riguarda atmosfera e modellazione, appaia più fredda. Forse questa freddezza potrebbe essere indebitata prima alla anteriorità della data che non all'esecuzione di qualche discepolo. Non è poi priva d'interesse la considerazione del Beckerath, che si tratti forse di un'opera rimasta parzialmente incompiuta. Sia pure involontariamente, questa considerazione mi si è venuta imponendo, guardando gli elementi pallidi, appena accennati del paesaggio.

Infatti, per ciò che riguarda la vita spirituale ed i rapporti affettivi tra le figure, esattamente misurati, la Madonna coi santi e col donatore di Belgrado porta tutti i contrassegni della mano del maestro e può ben concorrere, per molti aspetti, con le opere considerate come analoghe; e può farlo, in primo luogo, col suo ampio ritmo e con la bellezza della composizione. Inoltre, se confrontiamo il nostro donatore con quello di Rohoncz, vedremo di quanto lo superi per la bellezza dei contorni, del volto, del movimento e del sentimento. E il caso si ripete per la figura della Madonna nei dipinti considerati: in essi non è raggiunto neppure lontanamente il bel gesto contenuto e il mite sguardo pieno di spiritualità della Madonna del dipinto di Belgrado.

DOPRINOS MLETAČKOM CINQUECENTU

REPR. 26—32

I

Seoska ljepota ove male *Bogorodice s djetetom* koja drži dijete pred uobičajenom zavjesom zelene krošnje iza sebe mogla bi nam sugerirati nekoliko imena, možda u prvom redu ime Giovannija Car'anija iz vremena njegova prvog neposrednog dodira s Palmom Starijim, kada određena i dobro poznata »tehnika« nabora i još neke oznake ne bi mnogo energičnije otkrivale ime autora: Parisa Bordona.

Slika, koja nas privlači upravo svojom jednostavnošću, nalazi se u privatnom vlasništvu u Jugoslaviji (drvo, v. 46, š. 59 cm). Usprkos toj jednostavnosti ona ima draž vanredno odmjerene kompozicije krivulja, koje se u gornjem dijelu konačno proširuju do guste mase krošnje, »nazubljene« na rubovima. I u pejzažu kao i u pogledu djeteta koji je upravljen u gledaoca ima neke naivnosti. Ona, očito, ukazuje na rano razdoblje umjetnika, možda razdoblje nakon 1520. g., kad je, pored Tizianova, i Palmin utjecaj na mladog slikara bio snažan. Upravo takve guste krošnje i grmove iza Bogorodice i likova u svetim konverzacijama radili su u to vrijeme svi: i Palma, i Cariani, i Bonifazio, a smeđa debla utopljena u zelenu masu lišća mogu se naći kod svih njih u tom deceniju, ali čini mi se da se zbog tipoloških i kolorističkih razloga moraju odbiti sve slične pretpostavke.¹ Pored koncepcije djeteta i nabora, i sam lik Bogorodice, s glatkom svijetlosmeđom borom i bijelim rupcem oko glave, sjeća nas na Parisov način trećeg decenija, a Bogorodčino lice najviše na palu u galeriji Tadini u Lovere.² Možda nije pogrešno u našoj slici vidjeti predstupanjan slikarevih *Sv. Konverzacija*, kao što je *Sv. Konverzacija* Giovanelli i neke druge iz ranog razdoblja.

¹ L. Gallina, Giovanni Cariani, Bergamo 1935, tb. LXVI.

² A. Venturi, Storia ... IX/3, sl. 684.

Ovu *Sv. Konverzaciju*, koja se nalazi u crkvi sv. Marije od Šunja na Lopudu, već dugo vremena želio sam da postavim na diskusiju u nešto oštrijoj formi negoli što se dosada o njoj raspravljalo. Momentalno se ona nalazi u restauratorskoj radionici Zavoda za zaštitu spomenika kulture u Beogradu, gdje već nekoliko godina čeka da bude podvrgnuta zahvatu. Ako je već sada objavljujem u ovom stanju, činim to zato što sam uvjeren da bi rješenje njena atributivnog problema moglo imati i stanovito šire značenje za jedan periferni problem mletačkog cinquecenta.

Slika prikazuje Bogorodicu s djetetom na kamenu prijestolju pod kojim sjedi sv. Antun opat. Prikazani su još sv. Rok, sv. Sebastijan i plavi palmeski lik sv. Katarine u tamnoplavoj haljini. Svojedobno je u lokalnim publikacijama ta velika drvena pala bila pripisivana Palmi Starijemu. Ta je atribucija bila vjerojatno diktirana nekim detaljima na tipološkom planu, zatim palmeskim, ili, tačnije, giorgioneskim krajolikom, tako karakterističnim za prve decenije ovog stoljeća. Pa ipak, god. 1940. Franjo Kesterčanek, objavljujući u jednom dnevniku članak o našoj slici, pripisivao ju je Domenicu Campagnoli, pridržavajući se pri tome jednog pismenog obavještenja Bernarda Berensona.³

Donedavna sam i ja vjerovao da je taj problem time riješen. Tipološka analogija sa *Sv. Konverzacijom Papafava* od Domenica Campagnole činila mi se je uvjerljivom, i to ne samo u liku Bogorodice nego osobito zbog sličnosti anđela s palmom na našoj slici i malog Isusa na padovanskoj. Ostao je, naravno, pri tome kao neriješen problem izrazito brescianski način padovanske *Sv. Konverzacije*, mnogo mekši i s karakterističnim naborima. Ali između lopudske slike i Campagnolina *Proroka Abiasa* iz 1531. (sada u Accademiji u Veneciji) postoje također morfološke podudarnosti, kao što postoje i s *Krštenjem sv. Giustine i Bogom ocem* iz Muzeja u Padovi, pri čemu treba voditi računa o tom da je lopudska pala nešto ranija: ona očito pripada trećem deceniju stoljeća.

Ali upravo u tom času i počinju teškoće. *Sv. Konverzacija* iz Sv. Marije od Šunja nimalo se ne podudara s Campagnolinom freskom u Scuola del Carmine u Padovi,⁴ a njen izrazit palmizam mogao bi se objasniti samo sasvim drugačijom formacijom umjetnika. Zato sam zahvalan prof. Fioccu, koji je obratio moju pažnju na palu sa *Sv. Markom, Sebastijanom i Rokom* od Natalina da Murano u Corbolonu.

Na žalost, mogao sam konzultirati samo jednu slabu i nejasnu fotografiju, ali usprkos tome uvjeren sam da bi se problem mogao riješiti ako tu palu uzmemo kao prvi oslonac. Ne samo pejzaž nego u prvom redu način kojim su slikani nebo i oblaci, s kumulusima u gornjem i bijelim ravnim prugama u donjem dijelu, navodi nas na pomisao da bi ovaj slabo poznati Tizianov učenik mogao biti autor lopudske slike. Likovi svetaca ne proturječe toj mogućnosti, a veliki nabori sv. Marka nesumnjivo podsjećaju na nabore s naše pale. S druge strane istina je da sv. Rok i Sebastijan pokazuju na mnogo užu vezu s poznatim invencijama Palme Starijega. Ako jedno kasnije Natalinovo

³ F. Kesterčanek u »Hrvatski Dnevnik«, 17. nov. 1940. — B. Berenson je doista našu palu uključio u novu redakciju svog kataloga Domenica Campagnole (*Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School*, str. 51).

⁴ R. Colpi, Domenico Campagnola. Boll. del Museo di Padova, 1947, str. 87, sl. 1.

djelo, pala iz katedrale u Cenedi, očituje izrazito Tizianov način, možda bi se to moglo objasniti pojačanim utjecajem velikog učitelja. U svakom slučaju to ne proturječi logičnom stilskom razvoju tog vremena.

Je li pala u Corbolonu uistinu Natalinova? To dokazuje očigledne veze s onom u Cenedi, koju je Hadeln bio pripisao tom zaboravljenom Tizianovu učeniku.⁵ Istina je da nakon te fundamentalne Hadelnove studije Natalino da Murano nije imao mnogo sreće u naučnoj kritici. Njemački ga je učenjak uskrsnuo na temelju Ridolfijevih i Boschinijevih zabilježaka, ali Roberto Longhi je u jednoj recenziji predložio da se problem zadrži »sub iudice« do eventualnog nalaska izgubljene pale iz Udina, koja bi, potpisana i datirana, mogla objasniti profil ovog slabo poznatog majstora.⁶ Koliko mi je poznato, ta pala iz Udina nije pronađena, ali možda će i ova naša moći nešto doprinijeti objašnjenju umjetničke egzistencije Natalina da Murano.

III

Osrednjem dekorateru venetskih ljetnikovaca, G.B. Zelottiju, želio bih dodati jednu oltarnu palu. Svjestan sam skromnosti ovog doprinosa: radi se o shematskoj kompoziciji, zamišljenoj bez mnogo mašte, s ovim velikim likovima svetaca u prednjem planu, koji su tako slabo povezani s gornjim dijelom slike.

Oltarna slika s *Bogom Ocem i svecima* nalazi se u župnoj crkvi jednog zabitnog sela na vrhuncima otoka Hvara, u Brusju. Pa ipak, porijeklo slike nije tako skromno: ona potječe iz nekad slavne crkve sv. Marka u samom Hvaru. Možda to može objasniti postojanje slike jednog nekad veoma uvaženog mletačkog slikara u toj skromnoj seoskoj crkvi.

A zanimljivo je da je i atribucija Zelottiju tradicionalna. Nisam ipak uspio utvrditi da li je zasnovana na kakvom starom dokumentu. No čini mi se da nije pogrešna. To su upravo Zelottijeve ne odviše sjajne boje: blijedocrvena na plaštu sv. Nikole (što je možda u slikarskom smislu najljepši dio slike), crvena i smeđa na sv. Petru i jedna neutralna crna boja na središnjem liku sv. Pavla. Anđeli, zaista lijepi u okviru Zelottijevih mogućnosti (»ombra di Paolo« — nazvao ga je Giuseppe Fiocco), podsjećaju nas na anđele sa stropa Sala dei Capi u Duždevoj palači, a čini mi se da se ni s datiranjem ne bismo smjeli odviše udaljiti od toga vremena, već s obzirom na očite dodire s manirom Paola Veronesa.

IV

Nedavno sam imao prilike vidjeti ovu veliku *Golgotu* na trgu pred katedralom u Kotoru, u punom sunčanom svjetlu (platno, v. 371, š. 198 cm). Nažalost, mogao sam vidjeti samo ruševinu, toliko je vlaga Boke kotorske oštetila gornje slojeve boja. Ta je velika basaneskna pala doduše došla do naših dana s imenom velikog Jacopa⁷, ali ipak nije imala sreće: već 1790. moralo se

⁵ D. v. Hadeln u »Zeit. f. Bild. Kunst«, 1913, XXIV.

⁶ R. Longhi u »L'Arte«, 1918, str. 45.

⁷ Don Niko Luković, Slika Raspela Jacopa da Ponte u katedrali u Kotoru. »Glas Boke«, 2. II 1940.

slati je u Veneciju na popravak⁸. Pa ipak, ona nas još uvijek impresionira djelovanjem ispričanog prizora i općim ritmom kompozicije, dok nam ono malo boja koje je vrijeme poštediteljno jedva dopušta da zamislimo vrijednost koju je nekad predstavljala.

Kotorska *Golgota* pripada po mom mišljenju Francescu da Ponte. Ta dosad nepoznata basaneska redakcija ove teme potječe u nekim osnovnim linijama od Jacopova trevisanskog remek-djela, kao što je to slučaj s već poznatim *Raspećima* u Bassanu, Romagnanu, Hvaru i s onim koje se nalazi (ili se nalazilo) u zbirci Bordin u Veroni. Kristov je lik naravno mnogo teži u svojoj tjelesnosti, a izraz lica je pomalo i vulgaran. I u likovima ostalih protagonista Francesco je kao obično sveo uzvišene invencije svog oca na mnogo nižu razinu: dovoljno je vidjeti sv. Ivana s nespreno nabrojenim prstima sklopljenih ruku, ili sv. Magdalenu, također ponešto vulgarnu, ali sa živom kretnjom; a zatim i samu Bogorodicu, premda je to najbolji lik kompozicije. Na desnoj se strani nalazi cio čvor likova, tako tipičan za ovog slikara, u živoj gestikulaciji i nametljivoj mimici, koja na prvi mah razlikuje Francescova djela od djela njegova oca.

Neke slike Francesca da Ponte pružaju značajne analogije i u tipološkom smislu, a u prvom redu tri kompozicije što potječu iz crkve sv. Antuna u Bresciji: *Hapšenje Krista*, *Svlačenje Krista* u Cremoni⁹ i *Dizanje križa* u Bassanu, koje Arslan pripisuje Gerolamu, ali za koje Magagnato smatra da »glavni dio pripada Francescu«¹⁰. Morfologija i gestikulacija s kotorske slike susreću se na ovim djelima; tu je centurijon na konju s onom karakterističnom беретom, vojnici sa šljemovima i ostali likovi već poznati u Francescovu reper-toaru. Najuže analogije možda se mogu naći na *Martiriju sv. Katarine* u palači Pitti¹¹: vojnika, koji nam u Kotoru klečeći okreće leđa, nalazimo tu u u desnom uglu s istim bodežom, a lice naše Magdalene izgleda kao replika lica sv. Katarine.

Čitava ova grupa slika, uključivši i *Otmicu Sabinjanki* u Torinu, pokazuje izvjesno stilsko i tipološko jedinstvo, ali kotorska *Golgota* možda ipak pripada nešto kasnijem razdoblju: bliža je *Martiriju sv. Katarine* negoli navedenoj seriji iz Brescije, to jest pripada periodu oko 1590. U svakom slučaju, premda više nismo u stanju ocijeniti stvarnu vrijednost naše slike, čini mi se da ona ipak predstavlja stanovito obogaćenje basaneske ikonografije, a za Francesca, u tom njegovu kasnom periodu, možda i napor sasvim drugačijeg dometa negoli što ga pokazuju slike iz crkve Redentore u Veneciji, na primjer.¹²

⁸ *Don Ivo Sljepčević*, Katedrala s. Trifuna u Kotoru.

⁹ C. Boselli, *Le storie della Passione dei Bassano di S. Antonio in Brescia*. »Arte Veneta«, 1957, str. 208, sl. 217, 218.

¹⁰ L. Magagnato, *Dipinti dei Bassano*. Catalogo della Mostra, str. 52, br. 38.

¹¹ *Arslan*, I Bassano, 1931. tb. LXXI.

¹² U lijepom drugom izdanju knjige »I Bassano« prof. Arslana, koju sam primio u času revizije otisaka ovog članka, nalazim objavljeno *Raspeće* iz Bonna, sl. 246, koje također pripada seriji Sv. Antuna u Bresciji, ali pripisano, doduše sa znakom pitanja, Giambattisti. Poznatom specijalisti za obitelj da Ponte čini se da je uspjelo grupirati prvu jezgru radova za katalog ovog dosada nedefiniranog člana obitelji. Ikonografske i tipološke veze između naše slike i one u Bonnu očite su. Unatoč tome ne čini mi se da naša atribucija Francescu dolazi ozbiljnije u pitanje. U Kotoru nedostaju one draperije »a pigri e molli solchi paralleli«, a ni stilistika

Kad je od akvilejskog koadjutora Johannesesa Grimanija dobio narudžbu za oltarnu palu u Novom Mestu (Slovenija), Jacopo Tintoretto je uzeo mnoge elemente iz svojih invencija i složio kompoziciju *Vizija sv. Nikole*, koja odaje inventivnu lakoću majstorovu u tom razdoblju. Po običaju i nužnosti rada u njegovoj velikoj radionici on je prvi dio izvedbe prepustio jednom suradniku, a sam je dovršio sliku mijenjajući mnoge obrise i premazavši njen najveći dio. Velika pala dobila je time u velikoj mjeri značenje autografa.

Elementi koje je majstor uzeo iz svog inventara jesu (pored tipične sheme lebdenja u motivu dvostruke vizije): lik protagoniste sv. Nikole s *Votivne slike dužda Nicole da Ponte* u Duždevoj palači, lice Krista, tako blisko onome s *Napastovanja* u Scuola di S. Rocco ili onom iz Duždeve palače, gotovo tako teško kao na *Krštenju* iz S. Silvestra.

Nalazimo se svakako u 9. deceniju, kad je, sudeći prema okolnostima, ovo Tintorettovo djelo i nastalo.

Crkva u Novom Mestu izgorjela je, naime, 1580. g., a kako se pala spominje već 1593. g., mora se u tom okviru odrediti i vrijeme nastanka. Narudžba akvilejskog koadjutora je, naravno, samo pretpostavka koju je dosadašnja literatura iskonstruirala u nastojanju da objasni tu zaista neobičnu pojavu Tintorettova djela u jednom slovenskom mjestu. No dobri odnosi i veze novomeštanskog proposta Polydorusa da Montagnana s koadjutorom Grimanijem dokazani su upravo za to vrijeme, a za to govore i likovi sv. Fortunata i Hermagore, patrona akvilejskog patrijarhata. Da je pala slikana za Novo Mesto, govori sa svoje strane lik sv. Nikole, protektora novomeštanske crkve.¹³

U lokalnoj literaturi spominje našu palu već Valvasor 1689, a zatim još neki autori.¹⁴ Kod Berckena i Mayera (1923) nalazi se bez reprodukcije u katalogu na str. 240, a nema je u katalozima M. Pittaluge (1925), B. Berensona (1936) i H. Tietzea (1948). Upravo to me i navodi da podsjetim naučnu javnost na tu kasnu Tintorettovu sliku, a mislim da i njene vrijednosti opravdavaju ponovnu publikaciju nakon tolikog vremena.

Ona se s lakoćom uklapa u kontekst religioznih Tintorettovih djela osamdesetih godina. Njena je kompoziciona shema laka i prozirna, a sam ju je majstor tokom svoje intervencije ispravljao. Već je Matejček uočio njegove poteze kistom kad je pala neposredno prije prvog svjetskog rata bila restaurirana. Gornji njen dio zaista je sasvim prerađen od samog Jacopa te su nje-

naše slike ne čini mi se tako »larga e floscia« kao u djelima Giambatiste koja su do sada objavljena. Čini mi se vjerojatnijim da je Giambattista preuzeo od svog brata invenciju i likove da bi kompilirao svoju bezizražajnu kompoziciju. (Poslije objavljivanja ove studije u »Arte Veneta« 1959—60, Anna Forlani je Sv. Magdalenu s naše slike identificirala s jednim crtežom iz Uffizija. Vidi A. Forlani, *Proposte di attribuzione per alcuni disegni degli Uffizi*, »Arte Antica e Moderna« 1961, str. 238, sl. 105 d).

¹³ M. baron Zojs e A. Matejček, *Der Tintoretto in Rudolfswert*, »Mitteilungen der K. K. Zentral — Kommission für Denkmalpflege«, Vol. XIII, n. 1, Vienna, 1914, p. 12.

¹⁴ H. Skopal, *Über des Altarbild von Tintoretto in der Rudolfswerter Capitelkirche... Jahresbericht der K. K. Ober — Gymnasium in Rudolfswert, 1900/01*, str. 3—20; slijedi već citirana studija *Zoisa i Matejčeka*, zatim F. Stelè u *Monumenta artis Slovenicae II*, str. 15, Ljubljana, 1938. te J. Gregorić u listu »Križ«, br. 12, 1940.

govi brzi potezi i čar rasvjete dokinuli težinu velikih likova. Bog otac i Krist lebde na zlaćanoj pozadini otvorena neba kao i velika masa sv. Nikole, koja je ponešto olakšana linijama plašta. Donji dio ostao je pretežno djelo saradnika, što je vidljivo u pokratama, u organizaciji nabora i izvedbi detalja. Pa ipak Jacopova prisutnost na pretežnom dijelu platna ne dopušta, po mom mišljenju, da se to njegovo djelo isključi iz kataloga. Ne samo invencija nego i izvedba nose biljege majstorova načina iz tog razdoblja. Bercken i Mayer nazivaju to razdoblje baroknim, ali ja se ne mogu oteti dojmu da se tu radi o nepotrebnom terminološkom kompliciranju.

VI

Kada sam u depou Narodnog muzeja u Beogradu prvi put vidio ovu lijepu *Sofonizbu*, bio sam iznenađen njenim toplim tizianskim koloritom, tako sjajnom slikarskom materijom i sačuvanim dijelovima. Pomislio sam odmah na Padovanina, ali, priznajem, s izvjesnim rezervama, upravo zbog spomenutih momenata. No upravo ti nabori na plaštu značajni su za ovog slikara; nalazimo ih, na primjer, na plaštu svećenika na *Obrezanju* u Trevisu, na nekim anđelima *Assunte* u Scuola del Carmine u Veneciji, na *Alegorijama* u Cremoni, na *Juditi* u Padovi.¹⁵ I upravo na beogradskoj slici nalazimo ne samo staru služavku slična lica, nego i plastičnu energiju koju je Padovanino kasnije zapustio i koja se već u *Svadbi u Kani* iz 1622. razišla u mekanu i razriješenu materiju.

Vjerojatno će se problem datiranja riješiti datiranjem naše *Sofonizbe* u prvo slikarevo razdoblje, a to objašnjava i izvjesni cinquecentizam koji se na njoj očituje. Beogradska *Sofonizba* zaista nosi izrazite oznake tizianizma, ali ne bez nekih palmesknih asocijacija, pa i tintoretovskih u naborima plašta; ali karakterističan tip Padovaninove žene već je elaboriran: nalazimo ga kasnije u mnogim njegovim slikama, na *Otmici Prozerpine* iz Akademije u Veneciji, na primjer. No izvjesni oslonci mogu se naći i na onim velikim vazama s reljefnim ukrasima koje Padovanino često slika na svojim slikama: od *Svadbe u Kani* iz Scuole di S. Marco do Betsabeje u padovanskom muzeju.

Pišući o lijepoj *Danaji* u Torinu i uklapajući je u ovo prvo slikarevo razdoblje, Adolfo Venturi je govorio o »superficie del corpo levigata e mermorea« i o »semplice teglio delle pieghe squadrate«.¹⁶ Čini mi se da se te riječi savršeno odnose i na neke oznake naše *Sofonizbe*.

¹⁵ L. Grossato, *Il Museo Civico di Padova*, 1957, sl. 126.

¹⁶ A. Venturi, *Storia* ... IX/7, str. 294, sl. 176.

CONTRIBUTI AL CINQUECENTO

ILL. 26—32

I

La bellezza campestre di questa piccola Madonna che allatta il suo bambino davanti al solito sipario di verdi fronde potrebbe suggerirci alcuni nomi, se il ben noto modo di drappeggiare e qualche altra caratteristica non ci denunziassero molto più energicamente il nome del vero autore: Paris Bordone.

Il dipinto che ci attrae con la sua misurata semplicità si trova in una collezione privata in Jugoslavia (legno, alt. 46 largh. 59 cm). Nonostante questa semplicità esso possiede la grazia di una composizione di linee perfettamente bilanciate, che nella parte superiore si sviluppano nella grande massa delle frondi. Nel paesaggio, come anche nello sguardo del bimbo rivolto allo spettatore, c'è anche una ingenuità che forse indica il primo periodo del pittore, subito dopo il 1520, quando accanto all'influsso di Tiziano è palese anche quello di Palma il Vecchio. Proprio queste folte fronde e arbusti dipingevano in quel tempo nelle loro Sacre conversazioni tutti: Palma, Cariani, Bonifazio, e si potrebbero nei loro dipinti trovare anche altri particolari (per esempio quei caratteristici tronchi circondati dal folto e verde fogliame), ma mi pare che i cavetteri del nostro quadro non potrebbero reggere il confronto con le tonalità stilistiche di questi maestri. Anche il legame tipologico con la Santa a sinistra nella S. Conversazione di G. Cariani a Londra si deve spiegare con la comune tipologia di quei tempi.¹ Tranne il Bambino, il drappeggiamento e la figura della Vergine, anche la fisionomia di questa ricorda i modi di Paris Bordone del terzo decennio, specialmente nella pala della Galleria Tadini a Lovere.² Forse non sarebbe sbagliato vedere nel nostro piccolo dipinto l'anticipazione delle Sacre Conversazioni del Paris in questo suo primo periodo.

II

In questo rapido passaggio a volo attraverso il Cinquecento sconosciuto o dimenticato vorrei ricordare un'opera che già da anni desidero far conoscere ai competenti. Si tratta della grande pala con la S. Conversazione (legno, alt. 300, largh. 216 cm) che a suo tempo avevo fatto trasportare nel Laboratorio per restauri a Belgrado, dove tuttora attende il suo turno. Se mi sono deciso a darne comunicazione fin d'ora, lo faccio nella convinzione che ciò potrà giovare a risolvere il suo problema attributivo tanto interessante.

L'opera in questione appartiene alla piccola chiesa S. Maria di Sunj (Lopud, Isola di Mezzo) e rappresenta la Madonna seduta su un trono di pietra e ai suoi piedi S. Antonio abate. Vi sono inoltre S. Rocco, S. Sebastiano e la palmesca, bionda figura di S. Caterina in veste azzurro-scuro. Negli studi lo

¹ L. Gallina, Giovanni Cariani, Bergamo, 1933, tv. LXVI.

² A. Venturi, Storia... IX — 3, fig. 689.

cali la pala fu attribuita un tempo a Palma il Vecchio. Probabilmente tale attribuzione fu dettata oltre che da alcuni particolari di ordine tipologico, dal carattere stesso del paesaggio palmesco, o più precisamente giorgionesco in genere, tanto caratteristico per i primi decenni del secolo. Eppure, nel 1940, F. Kesterčanek, pubblicando in un quotidiano dell'epoca un articolo sul nostro dipinto lo assegnava a Domenico Campagnola, attenendosi in ciò a una comunicazione scritta fornitagli da B. Berenson.³

Fino a poco tempo fa credevo anch'io che con ciò il problema attributivo della pala della S. Maria di Sunj fosse risolto. Manifesta mi appariva l'analogia in sede tipologica con la S. Conversazione Papafava di D. Campagnola di Padova, e ciò non solo nella figura della Madonna, ma specialmente per analogia tra il nostro angelo con la palma e il piccolo Gesù com'è rappresentato in quel quadro, nonostante l'impronta bresciana di questo dipinto. C'è anche un legame morfologico con il Profeta Abias del 1531, ora all'Accademia di Venezia, con il Padre Eterno e il Battesimo di S. Giustina, ambedue al Museo Civico di Padova, tenendo sempre conto dell'antiorità della nostra pala che appartiene evidentemente al terzo decennio del secolo.

Ma proprio in questo punto cominciano i guai. La S. Conversazione di Sunj si ricollega molto male coll'affresco della Scuola del Carmine a Padova⁴ e il suo spiccato palmismo implicherebbe una alquanto diversa formazione di D. Campagnola. E fu una felicissima intuizione di Giuseppe Fiocco che portò la mia attenzione sulla pala con i SS. Marco, Sebastiano e Rocco di Natalino da Murano a Corbolone.

Purtroppo trovai una fotografia poco chiara, ma nonostante ciò mi pare che il problema si potrebbe risolvere prendendo la pala di Corbolone come un primo punto d'appoggio. Non soltanto il paesaggio, ma più di tutto il cielo con quei cumuli in alto e le bianche striscie nella parte inferiore m'inducono a credere che questo piccolo e poco studiato scolaro di Tiziano potrebbe davvero essere l'autore della nostra pala. Neppure le figure dei santi contraddicono a questo parere, e specialmente le grandi pieghe dell'abito di S. Marco. Tuttavia i Santi Rocco e Sebastiano del nostro dipinto dimostrano un legame molto più stretto con le note invenzioni di Palma il Vecchio. Ed è vero che la pala di Corbolone è manifestamente tizianesca, cosa che si potrebbe chiarire con un più forte influsso di questo pittore, ma che non contraddice al naturale svolgimento stilistico di quell'epoca.

È la pala di Corbolone davvero di Natalino? Lo provano evidenti legami con quella di Ceneda che lo Hadeln aveva attribuito a questo dimenticato scolaro di Tiziano.⁵

È vero che, dopo il primo e fondamentale saggio dello Hadeln, Natalino da Murano non ha avuto fortuna nella critica moderna. Lo studioso tedesco lo resuscitò in base alle notizie del Ridolfi e del Boschini, ma Roberto Longhi proponeva in una recensione di tenere la questione sub iudice finchè l'eventuale ritrovamento della perduta pala di Udine (firmata e datata) non avesse chiarito il profilo dell'oscuro pittore.⁶ Per quanto io sappia la pala in questione non fu trovata, ma forse anche questa nostra potrà contribuire al chiari-

³ Fr. Kesterčanek in «Hrvatski dnevnik», 17 nov. 1940. E vedo che Berenson ha davvero inserito la nostra pala nella nuova redazione dei suoi elenchi sotto il nome di Domenico Campagnola (Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School I, p. 51).

⁴ R. Colpi, Domenico Campagnola. «Boll. del Museo di Padova», p. 87, fig. 1.

⁵ D. v. Hadeln, «Zeit. f. Bild. Kunst», 1913, XXIV.

⁶ R. Longhi, in «L'Arte», 1918. p. 45.

mento della sua esistenza artistica. Ed oserei aggiungere che anche il suo nome non è per il momento tanto importante quanto proprio la necessità di radunare un numero di opere che potrebbero definire la fisionomia di questo artista così poco studiato.

III

Al mediocre frescante delle ville venete, G. B. Zelotti, vorrei aggiungere una pala d'altare, forse proprio per arricchire un po' il troppo povero catalogo delle sue opere con soggetti sacri. Sono pure convinto di tutta la modestia di questo contributo: è una composizione alquanto rigida, ideata senza troppa fantasia, con quelle grandi figure in primo piano mal congiunte con la parte superiore.

La pala con Padre eterno e Santi si trova nella Parrocchiale di un piccolo villaggio sperduto sulle colline di un'isola dalmata (Brusje, Isola di Lesina). Eppure, la sua provenienza non è tanto oscura: proviene dalla soppressa, ma una volta bella e importante chiesa di S. Marco della stessa città di Lesina, e questo, credo, spiega sufficientemente l'esistenza dell'opera di un allora molto stimato maestro veneziano in questa nostra modesta chiesa campestre.

Ed è anche curioso che l'attribuzione allo Zelotti sia tradizionale. Però, non sono riuscito a stabilire se fosse una volta basata su qualche documento d'archivio. Credo comunque che non sia erronea; sono proprio i suoi colori poco brillanti, un rosso pallido nel manto di S. Nicola (forse il più bel brano pittorico del dipinto), rosso e marrone negli abiti di S. Pietro, e un nero neutrale della figura centrale di S. Paolo. Gli angioli, belli nella misura delle possibilità dello Zelotti («l'ombra di Paolo» lo aveva chiamato il prof. Fiocco) ci rammentano l'angiolo del soffitto della Sala dei Capi al Palazzo Ducale. Mi pare pure che con la datazione non ci dovremmo molto allontanare da quel tempo, dato i contatti tanto palesi con i modi di Paolo Veronese.

IV

L'estate passata ho avuto occasione di vedere questa grande pala d'altare (a. 371, l. 198 cm) a Cattaro nella piazza davanti alla cattedrale alla piena luce del giorno; ma purtroppo trovai soltanto un relitto, tanto l'aria umida delle Bocche di Cattaro ha danneggiato gli strati superiori del colore e ridotto «alle ossa» la grande tela bassanese. È pervenuta ai nostri giorni sotto il nome di Jacopo,⁷ ma nonostante questo nel suo passato non ha avuto fortuna: già nel 1790 doveva esser mandata a Venezia, in restauro.⁸ Eppure, essa ci impressiona tutt'ora grazie all'effetto della scena illustrata, nonchè al ritmo generale della composizione, mentre i pochi colori risparmiati dal tempo ci permettono appena d'intuire il valore di una volta.

Il Calvario di Cattaro appartiene, secondo il mio parere, a Francesco e rappresenta un'interessante e finora sconosciuta redazione bassanese di questo tema. In alcune parti fondamentali anch'essa deriva dal capolavoro trevigiano di Jacopo, come è caso anche delle già note Crocefissioni di Bassano, di Romagnano, di Lesina e di quella che si trova (o si trovava) nella raccolta Bor-

⁷ Don Niko Luković, Slika Raspela Jacopa da Ponte u katedrali u Kotoru, »Glas Boke«, 2. II 1940.

⁸ Don Ivo Stjepčević, Katedrala Sv. Tripuna u Kotoru.

din a Verona. La figura di Cristo è, naturalmente, più pesante nella sua corposità e l'espressione del volto è alquanto scialba; come di solito Francesco anche nelle figure d' altri protagonisti ha ridotto le sublimi invenzioni di suo padre ad un livello molto più basso: basta vedere quel S. Giovanni con le dita messe in fila con pedanteria nell'atto di preghiera; o quella S. Maddalena un po' volgare ma con un gesto vivo ed eloquente; e inoltre la Madonna, forse la più forte figura di tutta la composizione. Alla destra un gruppo di persone in un groviglio così tipico per il Nostro; anche esse sono vive nella gesticolazione e nell'espressione fisionomica, ma con un palese accento naturalistico un po' volgare che alla prima distingue le opere di Francesco da quelle di suo padre.

Alcune opere di Francesco ci offrono evidenti analogie in sede tipologica e prima di tutto i tre dipinti della serie proveniente dalla soppressa chiesa bresciana di S. Antonio: La Cattura di Cristo e Cristo spogliato del Museo Civico di Cremona,⁹ L'elevazione della croce di Bassano, che l'Arslan assegna a Gerolamo, ma per la quale il Magagnato pensa che «la parte principale sembra spettare a Francesco»¹⁰ La morfologia e la gesticolazione delle figure della pala di Cattaro s'incontrano su questi dipinti; c'è il centurione a cavallo con quel berretto caratteristico, ci sono i soldati con l'elmo ed altre figure già famigliari nell'iconografia di Francesco. Forse più strette sono le analogie con il Martirio di S. Caterina di Palazzo Pitti¹¹ il soldato, che nel dipinto della cattedrale di Cattaro inginocchiato ci volge la schiena, troviamo nella pala fiorentina all'angolo destro con il medesimo pugnale lungo, mentre il viso della nostra S. Maddalena sembra una replica di quello di S. Caterina.

Tutto il gruppo di queste opere, incluso il Ratto delle Sabine di Torino, dimostra una unità stilistica e tipologica, ma Il Calvario di Cattaro mi pare appartenga ad un periodo più tardo: più vicino al Martirio di S. Caterina che non alla serie citata, vale a dire verso il 1590. In ogni caso, seppure non siamo più in grado di giudicare le qualità vere e proprie della nostra pala, mi sembra evidente che essa rappresenti un arricchimento della iconografia bassanesca e per Francesco, in questo suo ultimo tempo, uno sforzo di ben altra portata che non ci mostrano, per esempio, i dipinti della chiesa del Redentore a Venezia.¹²

⁹ C. Boselli, Le storie della Passione dei Bassano di S. Antonio in Brescia, «Arte Veneta», 1957, p. 208, fig. 217, 218.

¹⁰ L. Magagnato, Dipinti dei Bassano, Catalogo della Mostra, p. 52, n. 38, p. 36.

¹¹ W. Arslan, I Bassano, 1931, tv. LXXI.

¹² Nella bellissima seconda edizione dei «Bassano» del prof. Arslan, ricevuta durante la revisione delle bozze del presente articolo, trovo pubblicata la *Crocefissione* di Bonn, fig. 246, appartenente alla serie di S. Antonio Abate di Brescia, ma attribuita con punto interrogativo a Giambattista. Il noto specialista per i Bassano pare abbia felicemente raggruppato un primo nucleo per il catalogo di Giambattista. I legami in sede iconografica e tipologica tra la nostra pala e quella di Bonn sono evidenti. Ciò nonostante non mi pare che l'ascrizione del *Calvario* di Cattaro a Francesco sia seriamente messa in dubbio. Mancano a Cattaro quei «panneggî a pigri e molli solchi paralleli», e neanche la maniera del nostro dipinto non mi risulta così «larga e floscia», come nelle opere di Giambattista, finora pubblicate. Credo piuttosto che Giambattista abbia preso l'invenzione e le figure del fratello per compilare la sua fiacca composizione. — (Dopo la pubblicazione di questo saggio nell'Arte Veneta, 1959—60, Anna Forlani ha identificato negli Uffizi il disegno di Francesco per la Maddalena del nostro *Golgota*. Vedi: A. Forlani, Proposte di attribuzione per alcuni disegni degli Uffizi. «Arte Antica e Moderna», 1961, p. 238, fig. 105 d.)

Quando Giovanna Grimani, vescovo-coadiutore di Aquileia, fece a Jacopo Tintoretto l'ordinazione di una pala d' altare per la chiesa di Novo Mesto in Slovenia, il pittore si servì di parecchi elementi del suo inventario componendo una *Visione di San Nicolò* che rivela tra l'altro la facilità d'invenzione posseduta dal Maestro in quest'epoca. Secondo l'abitudine e le necessità di lavoro nella sua bottega egli affidò la prima parte dell'esecuzione a un collaboratore assumendosi poi il compito di finire il quadro. Questo lavoro di finitura gli dava l'occasione di cambiare molti contorni e ripassare la maggior parte del dipinto, sicchè in fine la pala acquistò in gran parte i caratteri di un autografo.

Gli elementi che il Maestro prese dal suo inventario sono, oltre al tipico schema della librazione nel motivo della doppia visione: la figura del protagonista, San Nicolò, come appare nel quadro votivo del doge Nicolò da Ponte al Palazzo Ducale e il volto di Cristo che ricorda da vicino quello della Tentazione nella Scuola di S. Rocco; mentre il nudo del Cristo, modellato in maniera molto plastica, sembra più pesante di quello librante nella Resurrezione della Scuola di San Rocco o di questo del Palazzo Ducale, e si avvicina a tal riguardo a quello del Battesimo di San Silvestro.

Siamo in ogni caso nel nono decennio quando, giudicando dalle varie circostanze, nacque quest'opera del Tintoretto.

Infatti, la chiesa di Novo Mesto fu distrutta dal fuoco nel 1580, e siccome la pala viene ricordata già nel 1593, il periodo della sua nascita va collocato fra queste due date. L'ordinazione del vescovo coadiutore di Aquileia è solo frutto di congettura da parte degli studiosi allo scopo di chiarire la presenza veramente insolita di un'opera di Tintoretto in questa piccola cittadina della Slovenia. Tuttavia è stato dimostrato che l'arciprete di Novo Mesto Polydorus da Montagnana proprio in quest'epoca intratteneva buoni rapporti col vescovo coadiutore Grimani e in tal senso troviamo un'altra conferma nelle figure dei Santi Fortunato e Ermagora, patroni del patriarcato di Aquileia. Che la pala sia stata dipinta appositamente per Novo Mesto (Rudolfswert) lo dimostra da parte sua la figura di San Nicolò, protettore della chiesa del luogo.¹³

Fra gli scrittori locali la pala viene ricordata già dal Valvassore nel 1689 e in seguito da altri autori.¹⁴ Nel catalogo dei Bercken e Mayer (1923) la troviamo inserita, senza riproduzione, a p. 240, mentre non la troviamo più ricordata nei cataloghi di M. Pittaluga (1925), B. Berenson (1936 e 1957) e H. Tietze (1948). Proprio questa circostanza mi induce a richiamare l'attenzione degli studiosi su questo tardo dipinto di Tintoretto, anche nella convinzione che il pregio dell'opera ne giustifica una nuova pubblicazione dopo tanti anni.

La pala si inserisce in modo naturale nella serie dei dipinti religiosi di Tintoretto che risalgono al nono decennio del secolo XVI. Il suo schema di composizione è leggero e trasparente e fu il Maestro stesso a perfezionarlo nel corso dei suoi interventi. Già il Matejček ha potuto rilevare i tratti di pennello

¹³ M. baron Zois e A. Matejček, Der Tintoretto in Rudolfswert, »Mitteilungen der K. K. Zentral — Kommission für Denkmalpflege«, Vol. XIII, n. 1, Vienna, 1914, p. 12.

¹⁴ H. Skopal, Ueber des Altarbild von Tintoretto in der Rudolfswerter Capitelkirche ... »Jahresbericht der K. K. Ober — Gymnasium in Rudolfswert«, 1900—1, pp. 3—20; seguono poi il già citato studio di Zois e Matejček, F. Stelè in »Monumenta artis Slovenicae«, II, p. 15 e J. Gregorič nel periodico »Zbornik za umetnostno zgodovino«, XV (1938), p. 43—58.

del Tintoretto in occasione del restauro del dipinto, eseguito nell'immediato primo anteguerra. In realtà la parte superiore del quadro fu del tutto rifatta da Jacopo i cui rapidi tratti di pennello insieme al fascino delle luci eliminano la pesantezza delle grandi figure. Dio Padre e Cristo appaiono sospesi sullo sfondo aureo del cielo aperto e così pure la grande massa di S. Nicolò che però è alquanto alleggerita dalle linee del manto. La parte inferiore è in massima parte opera di collaboratori il che appare evidente negli scorci, nella disposizione delle pieghe e nella esecuzione dei dettagli. Eppure la presenza di Jacopo nella maggior parte della pala non permette di escludere quest'opera dal suo catalogo. Non solo l'invenzione ma anche l'esecuzione portano in gran parte l'impronta della maniera tintoretiana di quest'epoca. Bercken e Mayer la dicono »barocca« ma non posso liberarmi dell'impressione che si tratti di una inutile complicazione terminologica.

VI

Quando per la prima volta vidi questo bel dipinto con Sofonisba nei depositi del Museo Nazionale di Belgrado rimasi colpito dall'infocato colorito e dalla bella materia pittorica tanto splendente nelle parti meglio conservate. Sicchè pensai subito al Padovanino, ma lo feci con qualche reticenza proprio per causa dei caratteri sopra rilevati. Anche il forte rilievo della figura e la saldezza della forma mi hanno imposto qualche dubbio, e forse anche il bel drappeggio del manto mi era apparso diverso delle solite pieghe cartacee di Alessandro Varotari. Eppure, queste pieghe si trovano spesso proprio sui manti di velluto o di seta con i quali il nostro pittore soleva avvolgere le sue figure: sui manti, per esempio, del sacerdote della Circoncisione di Treviso, di alcuni angeli dell'Assunta nella Scuola del Carmine a Venezia, delle Allegorie a Cremona, della donna che siede a destra nelle Nozze di Cana nella Scuola di S. Marco, ma anche della Giuditta del Museo civico a Padova.¹⁵ Ed è proprio in questo dipinto che troviamo non soltanto la vecchia serva dal viso molto simile, ma anche la forma salda e quell'energia plastica che il Padovanino ha poi trascurato, e che nelle Nozze di Cana del 1622 si è già dileguata in una materia rarefatta e spumosa.

Il problema si risolve dunque datando la nostra Sofonisba nel primo periodo del pittore, e questo forse chiarisce anche li neocinquecentismo così spiccato del nostro dipinto. La Sofonisba di Belgrado manifesta chiaramente il suo tizianismo non senza qualche impronta palmesca e tintorettesca (questa ultima soltanto nel drappeggiare del manto), ma il tipo della donna caratteristica del Nostro è già elaborato: lo troviamo in seguito in molte figure femminili, e forse più evidente nel Ratto di Proserpina all'Accademia di Venezia. Parecchi punti d'appoggio si potrebbero trovare anche in proposito di quel grande vaso ornato a rilievo che il Padovanino dipinge spesso nelle sue opere: dalle Nozze di Cana della Scuola di S. Marco, sino alla Betsabea del Museo di Padova.

Scrivendo della bella Danae di Torino e inserendola in questo primo tempo del pittore, A. Venturi parlò della »superficie del corpo levigata e marmorea« e del »semplice taglio delle pieghe squadrate«.¹⁶ Mi pare che queste parole siano perfettamente riferibili anche ad alcuni caratteri del nostro dipinto.

¹⁵ L. Grossato, Il Museo Civico di Padova, 1957, n. e fig. 126.

¹⁶ A. Venturi, Storia..., IX — 7, p. 294, fig. 176.

DOPRINOS MEDULIĆU

REPR. 33—38

Giorgio Vasari jedva da je mogao iscijediti više zlobe: »Naslikao je, po nesreći, ponekad i koje dobro djelo.«

Treba li te riječi pripisati samo firentinskoj pristranosti? Sam Ridolfi, koji je mnogo učinio da ga uzdigne iz historijske tmine, piše: Premda je bio izvrstan slikar i zaista čudesan zbog izvjesnog svog načina slikanja, sudbina mu za života nikad nije bila sklona.«¹

Teško da ćemo ikada objasniti uzroke te teške sudbine Andrije Schiavona: od nadničenja kod Maestra Rocca (»dipintor da banche«) pa do natjecanja s najvećima na konkursu za ukras Librerije — možda je to zaista bila predodređena životna sudbina Schiavona, koji se jednog dana iskrcao u Veneciji, a nikad nije u njoj uhvatio korijena; ili je u njegovu lakom i labilnom stilu ležao uzrok tome da je uvijek ostao na rubu zbivanja. Ridolfi mu posvećuje niz vanrednih stranica, dok često mnogo značajnije slikare likvidira veoma kratko, i piše onaj svoj poznati sud: »Formirao je zatim svoj vlastiti stil takve snage i mekoće, i tako lijep način koloriranja što kod svakoga izaziva divljenje, budući da možda nije ni bilo slikara koji je bolje baratao bojama, izbjegavajući tačnu imitaciju stvari koje je slikao.«²

Nije li upravo to ono što nas danas, umorne od klasike i poznatih stvari, najviše privlači tom slikaru cinquecenta, koji kao da se kroz svoje stoljeće kretao na rubu događaja, a ipak je bio njegova kvintesenca? Konačno, rehabilitacija »kolorističkog manirizma« prethodila je onom »formalnom«, pa ipak Andrija Medulić jedva da je dosada dobio svoju monografiju, ako takvom ne-

¹ C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, Berlin 1914, str. 246, (»Benché fosse eccellente pittore e per certo suo modo di fare veramente meraviglioso, non provò in sua vita giammai favorevole la sorte«).

C. Ridolfi, op. cit, str. 247.

ćemo nazvati veliku studiju Lili Frölich-Bum iz 1914. Djelatnost istraživača nakon toga ograničavala se na estetsku kritiku i na interpretaciju stila, a po-manjkanje sigurnih datuma, u prvom redu godine rođenja, uvjetovalo je zahirivanje kronoloških studija. Svi su autori, uključujući i gospođu Frölich-Bum, oprezno izbjegavali izjašnjavanja o problemima kronologije, ili su problem zaobilazili sasvim općim naznakama.

Bilo je to i sasvim shvatljivo. Ako nam je datum rođenja u tolikoj mjeri neodređen, a nepoznato i vrijeme i mjesto školovanja, sve mogućnosti ostaju otvorene i mnoga su iznenađenja moguća. Nije moguće odrediti kronološku relaciju prema glavnom uzoru, Tizianu, teško je reći koliko je uzeo od Tintoretta (i kada), a u novije se vrijeme pojavila opravdana sumnja u prioritet Parmigianinova utjecaja.³ Premda Lomazzovo mišljenje o formalnom naukovanju kod emilijanskog slikara nije bilo prihvaćeno, ipak se od Ridolfija do gdje Frölich-Bum održalo shvaćanje da su Parmigianinovi bakropisi bili u prvoj fazi odlučni,⁴ a gđa Frölich-Bum čak je sklona da prihvati Lomazzovo mišljenje o naukovanju, a zatim s čuđenjem zapaža kako u načinu slikanja i u koloritu Medulić nema gotovo ništa što bi pokazivalo na Parmigianina.⁵ U tom smislu čini se da je Wickhoff gledao mnogo oštrije kad je, još 1893, do-dirnuto usput taj problem prvog razdoblja, za koje je tačno pretpostavio da se odvijalo u znaku Tiziana.⁶ A kad je u novije vrijeme to pitanje ponovo pokrenuo prof. Giuseppe Fiocco, »mogao je sagledati prioritet Andrijin ne samo prema Tintoretu nego — u pitanju slobodnog hitrog poteza i oštrog ekspresionizma — i samom Tizianu; pretpostavljajući, naravno, »fundamentalni utjecaj ovog posljednjeg u ranoj fazi«. Kasnije: »možda je razvoj bio samo paralelan« (»forse i sviluppi erano soltanto paralleli«) — kaže prof. Fiocco.⁷ Ono, međutim, što je poznati talijanski kritičar u toj svojoj studiji utvrdio na temelju novih otkrića u belunneškoj pokrajini, to je efikasni utjecaj Bonifacia u četvrtom deceniju i premještanje dodira s Parmigianinom na kasnije doba, oko 1547.

Samo, koliko i ta konstatacija pomaže u kronološkim problemima koji nam se svakodnevno nameću u susretu s Andrijinim slikama — to je drugo pitanje. Nije li, na primjer, moguće da se Bonifaciov utjecaj u zrelijoj formi produžio i nakon te parmigianinovske »epizode« i ne bi li slike kao što je na primjer *Ezaja prodaje prvenstvo* iz zbirke Lampson, koju je svojedobno objavio Langton Douglas,⁸ mogle potjecati i iz razdoblja nakon 1550. g.? A s druge strane, ne pokazuje li morfologija tijela slike *Dijana i Akteon* u Beču (svakako nastala nakon 1559) veliku bliskost s djelima koja su inače važila kao rana?

³ Zaslugom prof. Pallucchinija mnogo je tačnije utvrđeno vrijeme Medulićeva utjecaja na formiranje Tintoretta: ono obuhvaća uglavnom razdoblje od 1542—1545/46. i imalo je, čini se, osobitu ulogu u razbijanju »formalnih shema« srednjotalijanskog manirizma i, uopće, čvrstih forma nastalih u krugu Pordenonovih i Bordoneovih utjecaja (vidi R. Pallucchini, *La giovinezza del Tintoretto*, 1950, str. 83—88, 149).

⁴ L. Frölich — Bum, Andrea Meldolla, gennant Schiavone. »Jahrbuch d. kunsth. Sammlungen«, Beč, 1913/14, str. 180.

⁵ L. Frölich-Bum, op. cit., str. 181 i 182.

⁶ Wickhoff, *Les écoles italiennes au Musée de Vienne*, »Gazette des Beaux Arts«, 1893, I, str. 143.

⁷ G. Fiocco, *Nuovi aspetti dell' arte di Andrea Schiavone*, »Arte veneta«, 1950, str. 37—39.

⁸ L. Douglas, *Photographie evidence*, »Burlington Magazine«, 1932, jan. Tb. II. B.

Tragove Bonifacia de' Pitati naći ćemo na ovoj prekrasnoj *Legendi o Tobiji* (Strossmayerova galerija, Zagreb, platno, v. 30, š. 105 cm), koja u pogledu sasvim originalne ritmičke kompozicije i tihe romantične poetičnosti predstavlja jedan od vrhunaca ovog žanra.

Kod Ridolfija možemo čitati da se u porodici Ruzzini, među cassonima, nalazila sasvim slična invencija iste teme, također podijeljena na tri dijela: Tobija lovi ribu u pratnji anđela, Tobija na putu i, zatim, u očevoj kući.⁹ Na našoj nedostaje prva scena, ali je dodana kuhinja u kojoj se priprema gozba. Iz te iste skupine Langton Douglas identificirao je svojedobno jedan cassone (»Giacob benedetto da Isaac, in vece di Esau, ingannato da Rebecca« piše Ridolfi) iz zbirke G. Locker Lampson i dovoljno je usporediti ga s našom slikom: to je očito ista stilistika i isti momenat, samo što je na našoj slici kompozicija prozračnija i čudesno laka, a psihološka strana neočekivano osjećajna i fina, dok se slika iz zbirke Lampson, virtuozna bez sumnje i suverena u realiziranju različitih situacija, zadržava upravo na toj virtuoznosti. Možda je na njoj prostorna situacija još složenija, ali sigurna adicija triju prostornih jedinica na našoj slici ima poseban čar. Tri sukcesivna događaja odvijaju se od desna na lijevo. Mladi Tobija s ribom na leđima vraća se kroz pejzaž u sutonu; u sredini stari otac u krevetu (toliko sličan Izaku sa slike Lampson) prima sina, a lijevo se već priprema gozba. Vanredan lik žene što kleči u crvenoj i smeđoj haljini s turbanom na glavi najviše podsjeća na jedan lik sa slike *Mit o Lari* iz zbirke Cook u Richmondu.¹⁰ Dok s lijeva dolazi mlada služavka u žutoj haljini vodeći dvije životinje određene za gozbu, u dubini već gori u kaminu vatra, a stara služavka okreće ražanj. Treba, međutim, vidjeti elastičnu liniju, koja sve te likove veže u cjelinu: to nije linija klasične euritmije, pojedine grupe postoje i same za sebe, između njih se nalaze prazni prostori te dobijamo dojam da je to neki vješti režiser pred nas na scenu postavio prizor igrokaza s mnogo ugođaja i intimne poetičnosti.

To je kvaliteta najvećih Medulicevih dometa, a po stilu možda je naša *Legenda o Tobiji* zaista najbliža slici iz zbirke Lampson i *Mitu o Lari* u Richmondu, s kojim je srodna i po kompozicionoj zamisli. Tretiranje pejzaža identično je, ali taj isti način nalazimo i na mnogim ostalim Schiavonovim slikama.¹¹

Langton Douglas je za svoju sliku također pretpostavio utjecaj Bonifacia. Govori li to bezuvjetno za četvrti decenij? Zrelost i sigurnost u provođenju invencije na našoj slici tolika je, a čistoća stila (dakle dovršenost sinteze u asimilaciji utjecaja) tako savršena, da bih radije izabrao kasnije razdoblje. Sve je to, zapravo, mnogo bolje od Bonifacia, a gracilnost malih likova čini se da ipak implicira Parmigianinov utjecaj.

I tu se još jednom nameće problem kronološke neodređenosti Meduliceve evolucije. Vremenske relacije još su najnejasnije kad se radi o Tintoretu. Kada se zapravo može računati da počinje djelovanje velikog Venecijanca na našeg Schiavona?

Langton Douglas je također pretpostavio da Tintoretov utjecaj počinje kasnije, što je po svoj prilici tačno. Konačno još uvijek je sporno pitanje, tko je od dvojice slikara u 5. deceniju više »primao«, a tko je više »davao«. Ali

⁹ C. Ridolfi, op. cit., str. 252.

¹⁰ A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, IX/4, sl. 514.

¹¹ Tek što je ovaj doprinos Medulicu bio objavljen u »Prilozima« Split, br. 12, ustanovio sam da se u Londonu u Buckingham palači nalazi replika ili varijanta te lijepe slike.

objavljajući *Nalazak Mojsijin* (prema Ridolfiju nekad također u posjedu Domenica Ruzzini) Douglas pretpostavlja za tu sliku kasnije vrijeme upravo zbog Tintorettova utjecaja. U tom bi slučaju tom razdoblju možda trebalo pripisati i dvije slike s mitološkim pričama o Veneri i Adonisu koje sam prije nekoliko godina našao u posjedu obitelji Gučić u Malom Stonu kad bi se one uopće još mogle pravilno ocijeniti: njihovo je naime stanje takvo da se atribucija Andriji Meduliću može postaviti samo s rezervom. Apsolutnu kvalitetu nemoguće je ocijeniti zbog velikih oštećenja, a ni čitkost stilskih oznaka nije takva da bi se naše slike mogle sa sigurnošću postaviti s ove strane one nejasne granice koja dijeli Medulićeve autografe od još uvijek hipotetičnih njegovih sljedbenika i imitatora.¹² Prema sadašnjem našem poznavanju situacije ne vidim da bi se stonske slike mogle nekome drugome pripisati, a osobito ne Lambertu Sustrišu ili kojem od znatnijih savremenika. Njihove »ikonografske« i morfološke karakteristike vežu ih za način Andrije Medulića.

Prizor s *Venerom i Adonisom* (platno, v. 58, š. 115 cm.) prikazuje božicu koja u svijetloj zelenoj haljini prilazi Adonisu što spava u desnom kutu, dok se osnovna smeđezelena intonacija cijele slike rasvjetljuje žučkastom bojom neba iznad druge obale. U sliku ulazi sa stražnje strane sve do lijevog ugla dubok zaljev s lađama i gradom na obali. Ali sve su to, na žalost, samo ostaci jedne široko zahvaćene panorame koja je morala već i kao motiv imati posebno mjesto u Andrijinu opusu.

Venera nad mrtvim Adonisom (pandan) ima na desnoj strani pejzaž s pastirskom scenom pod prozirnom krošnjom jednog stabla i s gradom u daljini, a lijevo se jedva nazire Adonisovo tijelo. Čitava stilistika čini mi se najbliža upravo prizorima iz *Mitosa o Psihi* u venecijanskoj Accademiji, a o odnosu likova i pejzaža i *Nalasku Mojsijevu*, objavljenu od Douglasa. Ne čini mi se, međutim, da je potrebno navoditi utjecaje Tintoretta ili bilo koga drugoga. To je Medulić na osnovi općeg giorgionizma prvih decenija i ranog Tiziana razvio svoj način ležernog pripovijedanja, i kad stonske slike ne bi bile u tolikoj mjeri oštećene, one bi predstavljale još jedan doprinos ovom žanru. Zaboravljene u zabitnom malom mjestu pelješkog poluotoka, one su, na žalost, prošle svoju tešku sudbinu.

Uvjeren sam da u teškim problemima kronologije ovi doprinosi neće značiti ništa osobita, ali eventualno će predstavljati stanoviti doprinos za buduće zaokružavanje čitava umjetnikova opusa.

Na kraju, možda neće biti na odmet upoznati široku javnost i kritičare, koje će zanimati kompletiranje Medulićeva opusa, s još jednom redakcijom poznate teme *Amor i Psiha pred Plutonom*.¹³ Nalazi se u privatnom posjedu u Novom Sadu. Njena kvaliteta zacijelo ne doseže kvalitetu redakcije iz zbirke Devonshire u Chatsworthu,¹⁴ a mislim ni one koju sam vidio u fototeci Kunsthistorisches Instituta u Firenzi pod br. 129778, a koja se nalazi u zbirci Picinelli u Bergamu: podatak koji nisam stigao provjeriti.

Radi se i u ovom slučaju o nabačenoj improvizaciji, vrijednost koje se sastoji u boji. U elementu, dakle, koji se preko fotografije ne može ni naslutiti.

¹² L. Frölich-Bum, op. cit., str. 214, 215.

¹³ Sliku je 1961. restaurirao u Zagrebu prof. Z. Wyrubal i signalizirao u »Čovjeku i prostoru« br. 49/1961.

¹⁴ B. Berenson, op. cit., sl. 1162.

CONTRIBUTO ALLO SCHIAVONE

ILL. 33—38

Lo stesso Ridolfi, che fece molto per far uscire Andrea Schiavone dall'oscurità nella quale la storia minacciava di gettarlo, scrive: »Benchè fosse eccellente pittore e per certo suo modo di fare veramente meraviglioso non provò in sua vita giammai favorevole la sorte«.¹

È poco probabile che riusciremo mai a spiegare le cause del difficile destino di Andrea Schiavone: dagli impieghi a giornata presso il Maestro Rocco, »dipintor da banche«, fino alle competizioni coi migliori artisti nel concorso per la decorazione della Libreria, era forse già prestabilita la sorte dello Schiavone che sbarcò un giorno a Venezia ma che non vi trovò mai grande fortuna; o forse al suo stile labile e leggero è dovuto il fatto che rimase in margine dei grandi avvenimenti artistici? Ridolfi gli dedica diverse belle pagine mentre invece molto spesso liquida in due parole pittori di gran lunga più noti e gloriosi, e dà su di lui il noto giudizio:«... ma formò poi la sua propria maniera con una tale forza e morbidezza e con un sì bel modo di colorire che arreca ad ogn'uno stupore, non vi essendo stato forse pittore che più felicemente maneggiasse colori, fuggendo la puntuale imitatione delle cose studiate«.²

Ma non è forse proprio questo che oggi, stanchi del classicismo e delle opere già troppo note, ci attira di più verso questo pittore del Cinquecento, che forse solamente sfiorò i fatti del secolo in cui visse, ma che riuscì ugualmente ad essere la sua quintessenza? In definitiva la riabilitazione del »manierismo coloristico« precedette quello »formale« e ciononostante Andrea Schiavone non ebbe la propria monografia nella critica moderna; se non consideriamo come tale il grande studio di Lili Frölich-Bum del 1914. L'attività degli studiosi si fermò dopo ciò alla critica estetica e all'interpretazione dello stile, mentre la mancanza di date sicure e in primo luogo l'ignoranza della data di nascita, condizionarono una stasi negli studi cronologici. Tutti gli autori, comprendendo pure la Frölich-Bum, evitarono con prudenza di chiarire i problemi cronologici, oppure cercavano di passarvi sopra con degli accenni del tutto generici.

Fatto che era del tutto comprensibile. Se non ci è noto l'anno di nascita e nemmeno dove e quando compì i propri studi, tutte le possibilità possono avverarsi e sono possibili molte sorprese. Non è possibile definire la relazione cronologica in rapporto al principale esempio, al Tiziano; è difficile dire inoltre quanto e quando prese dal Tintoretto. Negli ultimi tempi è comparso poi un nuovo ma comprensibile dubbio sulla priorità dell' influsso parmigiani.

¹ C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*. Berlin, 1914, pag. 246.

² C. Ridolfi, *op. cit.*, pag. 247.

nesco.³ Anche se l'informazione di Lomazzo su un suo tirocinio formale presso il pittore emiliano, non è stata accertata, tuttavia dal Ridolfi fino alla Frölich-Bum, si mantenne l'opinione che le incisioni del Parmigianino fossero decisive nella sua prima fase,⁴ e quest'ultima era persino propensa ad accettare l'idea del tirocinio, per osservare infine con meraviglia che nella maniera pittorica e nel colorito di Meldolla non c'è quasi niente che denunci il Parmigianino.⁵ Sembra che il giudizio di Wickhoff sia stato molto più acuto, quando già nel 1893 accennò di passaggio a questo problema del primo periodo che supponeva giustamente si fosse sviluppato sotto l'influsso di Tiziano.⁶ E quando il problema fu negli ultimi tempi affrontato dal prof. Giuseppe Fiocco questi poté constatare la priorità di Andrea non solo nei confronti di Tintoretto, ma quanto concerne i tratti liberi e veloci e l'acuto espressionismo, anche dello stesso Tiziano; supponendo naturalmente «l'influsso fondamentale» di quest'ultimo negli esordi di Meldolla. Quanto ai periodi più tardi, il Fiocco osserva che «forse gli sviluppi erano soltanto paralleli.»⁷ Quello che invece il noto critico italiano accertò nel suo sunnominato studio in base a nuove scoperte nel Bullunese, è l'efficace influsso di Bonifacio nel quarto decennio e lo spostamento dei punti di contatto col Parmigianino in un periodo più tardo, verso il 1547.

Quanto questa constatazione ci aiuti nella soluzione dei problemi cronologici che ci si impongono giornalmente nei nostri contatti con i dipinti di Andrea, è un'altra questione. Non sarebbe possibile, ad esempio, che l'influsso di Bonifacio nella forma più matura si sia prolungato anche dopo questo «episodio» parmigianinesco e non potrebbero i quadri come Isaia vende la primogenitura della collezione Lampson, pubblicata a suo tempo da Langton Douglas,⁸ prendere origine anche dal periodo posteriore al 1550? E d'altronde la morfologia delle figure nel quadro Diana e Atteone di Vienna (sicuramente posteriore al 1559) non denuncia una grande affinità con le opere appartenenti a un periodo anteriore?

Troveremo tracce di Bonifacio de' Pitati in questa meravigliosa Storia di Tobia (Galleria Strossmayer, Zagabria, tela, alt. 30, largh. 115 cm) che sotto forma di una composizione ritmica del tutto originale e di una poeticità romantica rappresenta in questo genere una delle somme opere.

Possiamo leggere nel Ridolfi che fra i cassoni della famiglia Ruzzini si trovava un'invenzione sullo stesso tema del tutto simile e pure questa divisa in tre parti: Tobia che prende il pesce accompagnato dall'angelo, Tobia in viaggio e in fine nella casa paterna.⁹ Sulla nostra manca la prima scena, ma vi è

³ Grazie agli studi di R. Pallucchini si può adesso più precisamente determinare il momento dell' influsso di Meldolla sulla formazione del Tintoretto: questo momento va dal 1542 fino al 1545/46 ed ha avuto, come pare, un ruolo speciale nel rompere gli schematismi formali del manierismo nella cerchia degli influssi del Pordeone e del Bordone (R. Pallucchini, *La Giovinezza del Tintoretto*, 1950, pagg. 83—88, 149).

⁴ L. Frölich-Bum, *Andria Meldolla, genannt Schiavone*. «Jahrbuch viennese». Vienna, 1913/14, pagg. 180.

⁵ L. Frölich-Bum, op. cit., pagg. 181 e 182.

⁶ Wickhoff, *Les écoles italiennes au Musée de Vienne*. «Gazette des Beaux Arts», 1893, I, pag. 143.

⁷ G. Fiocco, *Nuovi aspetti dell'arte di Andrea Schiavone*. «Arte Veneta», 1950, pagg. 37—39.

⁸ L. Douglas, *Photographie evidence*. «Burlington Magazine», 1932, genn., tav. II. B.

⁹ C. Ridolfi, op. cit., pagg. 252.

aggiunta la cucina nella quale si prepara il convito. Da questo stesso gruppo Langton Douglas a suo tempo identificò il cassone già citato («Giacob benedetto da Isac, invece di Esau, ingannato da Rebecca» — scrive Ridolfi) della collezione G. Locker Lampson, e basta compararlo col nostro quadro per vedere la stilistica evidentemente uguale e lo stesso momento dell'evoluzione artistica, solo che la nostra composizione è più aerea e meravigliosamente leggera, e la parte psicologica inaspettatamente fine e sensibile, mentre il dipinto della collezione Lampson, senza dubbio virtuoso nella realizzazione delle situazioni diverse, si ferma proprio e solo su questa virtuosità. Forse qui la creazione dello spazio è ancora più complicata, ma la sicura addizione delle tre «unità di spazio» del nostro dipinto ha un fascino particolare. Il giovane Tobia col pesce in spalla ritorna in un paesaggio al tramonto; al centro il vecchio padre a letto (così simile a Isacco del quadro Lampson) riceve il figlio e a sinistra si prepara già il banchetto. La straordinaria figura della donna inginocchiata dalle vesti rosse e brune col turbante in testa ricorda molto una figura del dipinto Il mito di Lara della collezione Cook a Richmond.¹⁰ Mentre dalla sinistra viene avanti la giovane ancella in veste gialla conducendo due animali destinati al banchetto, in fondo arde già il fuoco nel camino e la vecchia serve girando lo spiedo. Bisogna osservare la linea compositiva che lega tutte queste figure in una unità: non è questa una linea di euritmia classica, i singoli gruppi esistono anche da sé, tra loro si trovano spazi vuoti e riceviamo l'impressione che un abile regista abbia posto davanti a noi su un podio la rappresentazione di una scena in un'atmosfera piena di intima poeticità.

È questa la qualità delle maggiori possibilità del Meldolla, mentre come stile forse la nostra Storia di Tobia è veramente la più vicina al quadro della collezione Lampson e al Mito di Lara a Richmond, col quale è affine anche nell'idea compositiva. Il trattamento del paesaggio è identico; ma questo stesso modo lo troviamo anche in molti altri dipinti dello Schiavone.

Langton Douglas suppose pure che sul suo quadro si vedesse l'influsso di Bonifacio. Ci indica ciò incondizionatamente il quarto decennio? La maturità e la sicurezza nella realizzazione dell'invenzione del nostro quadro è tale, e la purezza dello stile (cioè la compiutezza della sintesi nell'assimilazione degli influssi) così perfetta che sceglierei più volentieri un periodo più tardo. Tutto ciò è in verità migliore di Bonifacio, e la gracilità delle piccole figure mi sembra che tuttavia implichi l'influsso di Parmigianino.

Pure qui ci si impone un problema di indeterminatezza cronologica dell'evoluzione di Meldolla. Le relazioni di tempo sono ancora meno chiare quando si tratta di Tintoretto. Ma quando dunque si può calcolare che cominci veramente l'influsso del grande Veneziano sul nostro Schiavone?

Langton Douglas pure suppose che l'influenza del Tintoretto incominci più tardi, supposizione che sembra accettabile. Rimane in conclusione aperta la questione controversa chi dei due pittori abbia più «ricevuto» o più «dato» nel quinto decennio. Ma pubblicando Mosè salvato dalle acque (facente parte un tempo dei quadri di Domenico Ruzzini, secondo Ridolfi) Douglas suppose che questo quadro appartenesse a un periodo più tardo proprio a causa dell'influsso del Tintoretto. A me invece pare che a un periodo anteriore bisognerebbe ascrivere i due quadri con le scene di Venere e Adone, che trovai tempo fa nella proprietà della famiglia Gučić a Stagno Piccolo, se una giusta valutazione fosse ancora possibile: il loro stato è tale che l'attribuzione ad Andrea Meldolla la si può fare solamente con riserva. È impossibile stabilire

¹⁰ A. Venturi, Storia dell'arte italiana, IX/4 fig. 514.

la loro qualità assoluta a causa dei notevoli deterioramenti e nemmeno la chiarezza dei segni stilistici può permetterci di mettere il nostro dipinto da questa parte di quell'incerto limite che divide gli autografi dello Schiavone da quelli ancora ipotetici suoi seguaci ed imitatori.¹¹ Secondo quanto ci è noto finora non vedo in quanto i dipinti di Stagno Piccolo si potrebbero attribuire a qualcun altro e in ispecial modo a Lamberto Sustris o a qualcuno dei più notevoli contemporanei. Le caratteristiche «iconografiche» e morfologiche di questi dipinti li legano ai modi di Andrea Meldolla.

La scena con Venere e Adone (tela alt. 58, largh. 115 cm) rappresenta la dea che in veste verde chiaro si avvicina ad Adone che dorme nell'angolo destro, mentre l'intonazione generale verde bruno di tutta la composizione è rischiarata dal colore giallastro del cielo sovrastante l'altra riva. Un'insenatura profonda con barche e la cittadina sulla riva entra nel quadro dallo sfondo e si protende fino all'angolo sinistro. Ma tutto ciò non sono purtroppo che resti di un ampio panorama che avrebbe dovuto avere già come soggetto un posto a sè nell'opera di Andrea.

Venere trova Adone morto (pendant) ha sulla destra un paesaggio con una scena pastorale velata dalla chioma trasparente di un albero e una città in lontananza, mentre a sinistra si indovina appena il corpo di Adone. Tutta la stilistica mi sembra vicinissima proprio alle Storie di Psiche dell'Accademia veneziana, e quanto concerne le figure e il paesaggio anche con il Mosè salvato dalle acque pubblicato da Douglas. Penso che non sia proprio necessario sopravvalutare gli influssi di Tintoretto o di un qualsiasi altro artista. Qui Andrea sviluppò, in base al giorgionismo dei primi decenni e del primo Tiziano, il proprio modo di narrare con leggerezza e se i quadri di Stagno Piccolo non fossero in tale stato, essi sarebbero ancora un contributo a questo genere. Dimenticate in una cittadina fuori mano della penisola di Pelješac (Sabbioncello), esse hanno purtroppo subito il loro triste destino.

E colgo questa occasione per segnalare l'esistenza di un'altra redazione del noto soggetto Amore e Psiche davanti al Plutone.¹² Si trova in una collezione privata di Novi Sad ma la sua qualità è lontano dal raggiungere il livello della redazione di Chatsworths,¹³ come neanche di quella della collezione Picinelli (?) a Bergamo, della quale vidi la fotografia (n. 129778) nel Kunsthistorisches Institut a Firenze.

Si tratta naturalmente di un'improvvisazione, ma con notevole valore cromatico. Un valore dunque che la riproduzione non può trasmetterci.

Sono convinto che questi contributi non significheranno niente di speciale ai difficili problemi cronologici, ma potranno rappresentare eventualmente un certo contributo per una futura compilazione comprendente l'intera opera dell'artista.

¹¹ L. Frölich-Bum, op. cit., pagg. 214, 215.

¹² Il dipinto fu restaurato a Zagabria dal prof. Z. Wyroubal, che lo segnalò in »Telegram«, no. 49/1961.

¹³ B. Berenson, op. cit., fig. 1162.

VRAĆAJUĆI SE PALMI MLAĐEMU

REPR. 39—49

U ovom procvatu studija o umjetnosti manirizma, koji traje već prilično dugo, venecijanska je škola prošla dosta slabo. Doživjeli smo samo jedno novo otkriće u pravom smislu te riječi; to je ona revelacija Pietra Marescalchija, koju dugujemo ponajviše profesoru Fioccu: slobodna slikarska imaginacija u funkciji jedne bizarne mašte, neočekivani sudari precioznosti i groteske. Jedva da je dosada došlo do tačne spoznaje o dometu tog događaja. Međutim cio ambijent oko toga, uključivši i one sumorne prve decenije seicenta, kao da je bio a priori osuđen. Težina je velikih imena pritisnula sve duhove pa je i sam pojam manirizma u tom ambijentu dobio (ili tačnije: zadržao) ono odiozno značenje epigonstva, koje mu je samim tim oduzelo svaku atraktivnost. Ta tko je, donedavna, bio u stanju da obrati izvjesnu pažnju Santu Perandi, Leonardu Coroni ili Vassilacchiju? M. Moschini je tačno uočio da su nekad plodni načini manirizma u ovom kasnom razdoblju već postali kao neki akademizmi posebne vrste.¹

U jednoj maloj studiji o Leonardu Coroni² prije izvjesnog sam vremena bio izrazio mišljenje da vrijednosti koje se, usprkos svemu, još kriju u svijetu tih maniriranih oblika što prekrivaju mnoga velika platna po crkvama u Veneciji i izvan nje tek treba pronaći i ocijeniti. Nisam mnogo čekao da se ta slutnja ostvari. Je li došlo do nekih velikih iznenađenja? Nije ih, zaista, ni trebalo očekivati, ali dovoljno je otvoriti svezak »Arte Veneta« za 1958. da se zapazi mogućnost i nužnost stanovitih revizija.

Palma Mlađi, prototip i protagonist tih zaboravljenih venecijanskih epigona na prijelazu stoljeća, prošao je uglavnom kao i svi ostali i tek prije neko-

¹ V. Moschini, *Inediti di Palma il Giovane e compagni*, »Arte Veneta«, 1948, str. 97.

² G. Gamulin, *Oplakivanje Krista od Leonarda Corone u crkvi Dominikanaca u Starom Gradu*. »Prilozi povijesti otoka Hvara«. Split 1959, str. 71.

liko godina moglo se zapaziti nastojanje da se bar njegov katalog, uspostavljen dosada u najširem obliku od Venturija, popuni te tu i tamo ilustrira reprodukcijama. Ni ovaj moj doprinos nema, naravno, većih ambicija. Pa ipak, prilikom takvih popunjavanja nužno nam se nameće problem kronologije. Čini mi se, međutim, da postoji jedan možda još važniji problem i to problem eventualnih revalorizacija, ili bar izvjesnih nadopuna i precizacija unutar nekih ustaljenih i šablonskih shvaćanja i formulacija. A. Gh. Quintavalle dala je nedavno malu reviju tih historijskih sudova.³ Nisu bili baš povoljni za našeg majstora. Znam da ni ove moje publikacije neće na tome mnogo izmijeniti, usprkos lijepom i neočekivanom noćturnu koji objavljujem, ali nekako sam sklon mišljenju da bi dobra i smišljena fotografska dokumentacija detalja mogla i bez nekih senzacionalnih otkrića mnogo toga učiniti.

Možda je u okviru ovog problema najznačajnija podrobnija ilustracija tzv. kasnog Palmina razdoblja. Svjestan sam toga da arhivska razrada kronologije još nije dovršena ni sazrela za tu ilustraciju pa prema tome ni za ocjenu, ali možda se ipak može postaviti pitanje: je li to kasno Palmino razdoblje zaista tako sterilno kao što se to smatra i ponavlja u tragu Venturijeve ocjene?

Naravno, prva teškoća je upravo nerazrađenost kronologije Palmina opusa uopće, a osobito posljednjih decenija njegova djelovanja. Nije li, međutim, to sudbina svakog manirizma sličnog akademskog karaktera: trajanje umjesto niza stvaralačkih obrata, ponavljanje invencija i postupaka umjesto logične evolucije stila. Upravo zato je stilska analiza i u slučaju Palme mlađega od slabe koristi. Ima ne samo tipoloških momenata nego i stilskih oznaka koje se bez osobitih promjena susreću u razmaku od nekoliko decenija: neka patrijarhalna lica staraca s karakterističnim bradama, žene s tipičnim frizurama i rasvijetljenim čelima, kretnje u relativno širokom teatarskom registru . . . Bila bi potrebna mnogo pažljivija i šira monografska obrada da bi se u tom rasponu mogle utvrditi pouzdane indikacije pojedinih stupnjeva. Uz to se u Venturijevu katalogu iz 1934 god. za razdoblje nakon 1600. moglo naći samo nekoliko sigurnih kronoloških uporišta: nakon *Assunte iz Sansepolcra* (1602) tu je *Poklonstvo kraljeva* u Modeni iz 1608., *pala* u Castelfracu iz 1610 i *slika dužda Memmi* u duždevoj palači iz 1615. Sa g. 1607 datirano je lijepo *Prikazanje u hramu* u Trogiru, a sa 1617 *Sv. Franjo* u franjevačkoj crkvi u Hvaru, veoma slabo djelo, uostalom. Ima zatim još nekoliko indikacija koje dugujemo dokumentima i izvorima, a koje je precizno sakupila Maria Ciampi. Venturi je izbjegao da поблиže odredi stilistiku tog razdoblja, te je i cio njegov tekst za posljednja tri decenija zapravo sveden na nekoliko općenitih primjedaba. Pa ipak, već na osnovi djela koja Ridolfi navodi kao kasna ili ih bar spominje na kraju svoje biografije, moglo se mnogo više zaključiti o tim posljednjim decenijama.^{3a}

Do izvjesnog preciziranja došlo je tek s najnovijim publikacijama A. Gh. Quintavalle, K. Prijatelja i V. Moschinija, uz koje su dragocjeni podaci objavljeni od Marije Ciampi u već citiranu djelu. Od slika iz Emilije, objavljenih od gđe Quintavalle posebno značenje imaju *Oplakivanje* i skica u Reggio Emilia (1612), *Raspeće* u Castelnuovo Sotto (1614) i *Muka sv. Lovrinca* u Carpiju

³ A. Gh. Quintavalle, Jacopo Palma il Giovane nel Modenese e nel Reggiano. »Arte Veneta«, 1958, str. 129.

^{3a} G. Ridolfi, Le meraviglie dell' Arte, II. Ed. Hadeln, 1924, od str. 195, a osobito od str. 198. — Maria Ciampi, Notizie storiche riguardanti la vita e le opere di Palma il Giovane (Archivio Veneto, 1960, XLI, str. 1—19). Nažalost ovo djelo nisam poznavao dok sam ovu studiju pisao za »Arte antica e moderna«, 1961.

(o. 1614); koliko je moguće suditi po fotografijama, čini mi se da se upravo u tom momentu i u tim djelima javljaju nove, a opet tako izrazito manirističke vrijednosti, koje možda to razdoblje i odvajaju od predhodnog, više epigonskog.⁴ Na »modelettu« *Oplakivanja* i na *Muci sv. Lovrinca* prizori su organizirani u prividnom metežu, koji podiže dinamiku slike do neke fantastike neobične za Palmu. Deformacije na *Muci sv. Lovrinca* dobivaju u tom okviru shvatljivu motivaciju. *Raspeće* u župnoj crkvi u Castelnuovo Sotto, unatoč svojoj naglašenoj simetričnosti, diže se do patosa, koji ne prelazi granicu uvjerljivosti, a čitava slikarska i kompoziciona izvedba pokazuje sigurnost i harmoničnost jednog suverenog majstora.

I to je ono što bi trebalo učiniti: pokazati vrijednosti posljednjih decenija (od 1600, ili tačnije, od 1610. dalje) u takvom vidu koji bi mogao korigirati apriorističku osudu tog razdoblja. Ta se osuda rutinski ponavlja i u modernoj kritici; posljednji put to je učinila Maria Ciampi u jednoj recenziji izložbe crteža u Uffizima.⁵ Pa ipak sa zadovoljstvom sam primjetio kako je Moschini nedavno pokušao unijeti izvjesnu rezervu u tu unisonu anatemu, a učinio je to objavljujući i tri djela neosporne vrijednosti: dva platna s temama *Razmetnog sina* (u Accademiji) i *Predaju ključeva* u Muzeju u Coneglianu.⁶ To je svakako nov doprinos stilskom i estetskom određivanju tog razdoblja (l'ultima età — kako veli Ridolfi). Na žalost, poblize kronološko fiksiranje nije, čini se, bilo moguće, a to je upravo šteta: to posljednje razdoblje, naime, prilično je veliko.

Želio bih da problem bude shvaćen pravilno, u granicama mogućnosti staračke faze jednog izrazito manirističkog slikara venecijanskog tipa. Sigurno je da je veliki »praticon de man« u svojoj obilnoj proizvodnji (i u proizvodnji svoje radionice) ponavljao do odbojnosti i tipove i geste i da kompozicije često postaju puke sheme bez inventivnosti; sâm sam nedavno objavio oltarnu palu katedrale u Hvaru, koja najbolje potvrđuje umor i presahnulost kompozicione invencije.⁷ To je jedno od najkasnijih dosad poznatih djela Palme Mlađega (1626—27), izrađeno godinu dana prije njegove smrti, i upravo zbog toga značajno za određivanje njegovih posljednjih mogućnosti; pa ipak, i na toj pali ima dijelova slikanih s najvećim majstorstvom, koje je u Veneciji toga časa bilo — u ovom »starom« načinu — moguće. Ne mogu a da ponovo ne istaknem lik sv. Jerolima, brončanog diva naslikanog sintetičkom moći koja je još uvijek nošena ne samo slikarskom vještinom, nego i vizionarnom snagom tizianovske inspiracije.

I o tome se upravo radi, o detaljima i pojedinostima koje će nam moderne mogućnosti fotografiranja učiniti pristupačnima; ali ne samo o detaljima nego i o čitavim djelima, za koja mislim da mogu uspješno konkurirati rado-

⁴ A. Gh. *Quintavalle*, op. cit. sl. 127, 128, 130, 131.

⁵ M. *Ciampi*, Mostra dei disegni di Jacopo Palma il Giovane. »Arte Veneta«, 1958, str. 254. (Le persone non dicono più nulla all'intorpidita sensibilità del Palma, nè del punto di vista psicologico, nè da quello formale, per la possibilità dell'azione. Le composizioni, in cui pure era stato maestro, diventano simmetriche... i corpi, sommariamente abbozzati, sono rigidi e schiacciati, non allungati come li costruiva sotto l'influsso di Tintoretto; i gesti sono goffi e convenzionali; le vesti sono dure, consistenti, senza morbidezza, e coprono le membra come corazze«).

⁶ V. *Moschini*, op. cit., str. 105 (»Questo per ramentare ancora una volta come tante opere del Palma non possano essere considerate semplicemente come pigre ripetizioni...«).

⁷ G. *Gamulin*, Due dipinti di Palma il Giovane. »Paragone«, br. 115, g. 1959., sl. 36.

vima iz ranijih razdoblja. Ne bi li, uz to, trebalo razmisliti, jesu li prononsirana djela tih ranih razdoblja zaista tako dobra i značajna kao što se to obično smatra? Što je zapravo ostalo od sedmog decenija? Možda su *Bičevanje Sv. Bartolomeja* u S. Bartolomeu, nastalo oko 1580. i *Krist pred Kaifom* iz S. Giovanni in Bragora najbolje stvari tog momenta. Mogu se, nešto nakon toga, dodati i neke od slika rađenih za bratovštinu »S. Maria della Giustizia«, osobito *Sv. Jerolima u studiju* i *Sibile* (sada u Accademiji), kako to s pravom primjećuje Moschini, koji ih i objavljuje.⁸ Ali s koliko je balasta opterećena Palmina proizvodnja tih prvih dvaju decenija nakon povratka iz Rima, to jest do 1590 g.? A napokon, neće li i sam opus iz Oratorio dei Crociferi, dobrim dijelom karakterističan za doba osamdesetih i početak devedesetih godina, uključimo li čak i famoznu *Misu dužda Cicogne*, u svjetlu našeg novog osjećanja vrijednosti zbog svog naturalizma izgubiti nešto od značenja koje je nekada imao? Pa i samo *Bičevanje*, koje pripada već razdoblju devedesetih godina, kao da je odviše »glasno« a da bi nas moglo vezati svojim slikarskim vrijednostima. Jednako kao i na *Assunti* u S. Giulianu iz tog vremena oko 1590 sve su scenske i tehničke mogućnosti majstoru očito otvorene, ali unutrašnje psihološke vrijednosti nemaju pečat originalnosti ni neke duboke stvaralačke sabranosti. A treba se sjetiti da je to ujedno vrijeme nastanka *Posljednjeg suda* u Duždevoj palači. Kao da je zaista minulo vrijeme u kojem je, oko 1580, Palma mogao naslikati izgublenu *Assuntu* za gornju dvoranu bratovštine S. Maria della Giustizia e S. Girolamo, o kojoj nam invenciji tako velik pojam daje mala skica u Galeriji Querini Stampalia.⁹

Ali u tom posljednjem deceniju stoljeća nastalo je i *Porođenje Marijino* iz S. Trovasa, idilična slika, inventivna u kompoziciji i puna suzdržane poezije u detaljima i u cjelini. U takvim slikama treba potražiti originalne vrijednosti Palme Mlađega, kao i u onom *Polaganju u grob* iz Strossmayerove galerije u Zagrebu, koje je idili iz S. Trovasa blisko u vremenu i u stilu¹⁰, a koje jako nadilazi i ono iz Oratorija dei Crociferi i ono u Isoli.¹¹

Ono što bih želio naglasiti ovim nabranjem jest: u svim Palminim razdobljima, pored znatnog broja »rutinskih« djela i djela koja treba pripisati kolaboraciji, mogu se naći radovi posebne vrijednosti. Poslije osrednje oltarne slike sa sv. Augustinom i sv. Augustinom Kažotićem u trogirskoj katedrali (1599),^{11a} susrećemo iste godine lijepu palu iz S. Zaccarija, a oko 1610. i u drugom deceniju novog stoljeća djela objavljena od A. Gh. Quintavalle. Teško je pobliže datirati lijepu poznatu palu sa Sv. Antunom i Pavlom u Trogiru, ali imam utisak da pripada ovom razdoblju između *Assunte* u Sansepolcru i modenske *Vizitacije*, možda negdje u blizini *Madone sa sv. Rajmondom i Sebastijanom*.¹² Samo, i tipologija i tretiranje draperije i lica na kasnijim djelima (npr. na pali iz katedrale u Hvaru) savjetuju nam oprez na svakom koraku; moguće je, naime, da je trogirski slika nastala i kasnije nego što mislimo. Ali kad smo već kod *Vizitacije* iz Modene i spomenute *Madone sa sv. Rajmondom i Sebastijanom* iz Biskupske palače u Reggio Emilia, nije na odmet na-

⁸ V. Moschini, op. cit., sl. 95, 100, 101.

⁹ A. Venturi, op. cit. sl. 24, 122, 130, 131.

¹⁰ G. Gamulin, op. cit., sl. 34, 35.

¹¹ A. venturi, op. cit., sl. 125. — Inventario degli oggetti d'arte della Provincia di Pola, sl. 100.

^{11a} K. Prijatelj, Djela Palme Mlađega i mletačkih manastira u Dalmaciji. »Mogućnosti«, 1955, br. 11, sa slikom.

¹² A. Venturi, op. cit., sl. 143.; A. Gh. Quintavalle, op. cit. sl. 132 i 125.

pomenuti njihovu stilsku vezu s palom *Prikazanja u hramu*, koja se nalazi u crkvi sv. Dominika u Trogiru (1607). Sv. Dominik u prednjem planu na lijevo samo je varijanta sv. Rajmonda iz Reggio Emilija, a ovaj na desno podsjeća u obradi draperije više na sv. Hijacinta (1608—1609) u crkvi sv. Dominika u istom gradu, a i lik Bogorodice blizak je tom vremenu. To je vrijeme oko 1610. g. s načinom komponiranja u naglašenim suprotstavljenim krivuljama i dijagonalnim osovinama, koje je u punom razvoju već na *Assunti* u Sansepolcru, a kulminaciju dosiže možda upravo na *Silasku sv. Duha* u crkvi sv. Duha u Omišu.^{12a} Mislim, naime, da i po ostalim nekim momentima to lijepo Palmino djelo treba pribrojiti skupini emilijanskih slika iz vremena oko 1610 g.¹⁵ Razvoj kompozicije u dubinu, odnosno u širinu, riješen je na izrazito maniristički način. I neke su kretnje izrazito glasne i teatralne, ali mali lik Bogorodice u dubini kao da smiruje tu manirističku dinamiku i stvara duhovno žarište kompozicije.^{13a}

*
* *

Ali da se vratimo malo natrag, već i radi ovih stvari koje objavljujem. Želim najprije predložiti, premda ne bez rezerve, jedan *Portret čovjeka s mačem* (iz priv. zbirke, u Novom Sadu) koji je naslikan u zelenim, žutim i crvenim tonalitetima. Njegova osrednja psihološka dubina sugerira ime našeg sl'kara.

Teško je odlučiti se sa sigurnošću na ovaj prijedlog, ali velik broj portreta na slikama iz Oratorio dei Crociferi i na ostalim Palminim djelima pruža nam izvjestan niz oslonaca za ovu atribuciju. Ipak, ne vjerujem da nam stanovita podudarnost s *autoportretom* dozvoljava da naš *Portret* smjestimo u *posljednji decenij stoljeća*.

Dok se s ovim *Portretom* nalazimo u oblasti hipoteza *Bogorodica s djetetom u gloriji i svecima* iz crkve Uršulinki u Ljubljani očito je Palmino djelo i pripada ranijem razdoblju. To je lijepo djelo poznato u našoj zemlji zaslugom prof. France Steleta, ali nepoznato u svijetu.¹⁴ Ono se ističe smirenom kompozicijom, s četiri lika u izokefaliji i dva što kleče u donjim uglovima. Bogorodica na oblaku s vijencem anđela sjeća na motiv slike u Biskupovoj palači u Reggio Emiliji, ali izvedba draperije i suzdržana dinamika gesta pokazuju na ranije vrijeme. Možda bi je trebalo približiti *Bogorodici u gloriji i svecima* iz S. Trovasa, samo što je »massiccia Madonna« na našoj pali još teža s onim okruglim licem i teškom masom haljina. Za palu iz S. Trovasa A. Venturi je s pravom pretpostavio da je ranija od *Assunte* iz Sansepolcra. Tako bismo se i s ljubljanskom slikom našli u vremenu prije 1600 g., ali čini mi se da ne bi

^{12a} D. Westphal, Malo poznata slikarska djela od XIV do XVIII st. u Dalmaciji. »Rad. Jug. Akademije« br. 258, Zagreb 1937, sl. 141; K. Prijatelj, Pala »Silaska sv. Duha« Palme mlađega u Omišu, Tb XV, XVI i str. 202. »Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku«, 1954—57.

¹³ K. Prijatelj, Le opere di Palma il Giovane e dei manieristi veneziani in Dalmazia. »Venezia e l'Europa«. Atti del XVIII congresso internazionale di storia dell'Arte. Venezia 1956, sl. 187 i 184.

^{13a} Poblje o datiranim djelima posljednjih decenija vidi kod M. Ciampi, op. cit., str. 8—14.

¹⁴ F. Stelè, Monumenta artis Slovenicae, II, sl. 15. — V. Steska, Slovenska umetnost I, str. 10. — Pala potječe iz stare Kapucinske crkve, kako to svjedoči još Valvazor (Ehre des Herzogtums Krain, XI, 695.)

trebalo zbog mirne prezentacije likova pomišljati na još ranije doba: dovoljno je pogledati furioznu dinamiku na nekim još mnogo ranijim djelima. Radi se očito o temi koja je tražila jednostavniju kompoziciju.

Pa ipak, izuzmemo li nespretnog bambina i ponekog slabo crtanog anđelčića (očito plod kolaboracije u radionici), Bogorodica pokazuje u svojoj težini neku pučku ozbiljnost osobite ljepote. Dolje su oba Ivana u crvenom, zelenom i sivom a sa strane sv. Marko sa lavom i sv. Augustin u zlatnom biskupskom ornatu, a klečeći likovi sv. Franje i sv. Klare zatvaraju kompoziciju smeđim masama svoje odjeće. Možda će nas lice sv. Ivana Krstitelja podsjetiti na Kristovo lice sa slike *Samarićanka na zdencu* iz Gradskog muzeja u Veroni, a time smo s godinom 1599, dobili još jedno uporište za kronologiju koju smo već predložili.

Bliski tom načinu su i pojedinačni likovi *Sv. Ljudevita toulouskog i Sv. Bonaventure* iz iste crkve, plodovi uigrane slikarske rutine, ali bez većih pretenzija i rađeni bez inspiracije. Jednako mi se čini prosječnim radom *Ecce Homo* iz Narodne galerije u Ljubljani, rekao bih čak da je to djelo radionice više nego li majstora samog. Čitava je invencija nespretno zbijena u uskom prostoru s teškim neelastičnim linijama i odrezanim Pilatovim likom.

Međutim, u Biskupskom dvoru u Ljubljani nalazi se slika koja zaslužuje sasvim drugačiju pažnju. To je *Oplakivanje*, koje je također svojedobno objavio prof. F. Stelè. Čini mi se da se za tu sliku, očito iz kasnijeg vremena, može naći dodir s *Oplakivanjem* iz 1612, koje se nalazi u katedrali u Reggio Emilia, osobito u liku sv. Magdalene, a sa skicom iz mjesnog muzeja vežu je likovi Bogorodice i Josipa iz Arimateje.¹⁵ I premda je Kristov lik nešto teži te podsjeća na onaj lik s *Depozicije* u Oratorio dei Crociferi, slikane devedesetih godina, ne bi tu ljubljansku invenciju trebalo mnogo pomicati unatrag; može se pretpostaviti da je nastala u prvom deceniju novog stoljeća.

Ali stvarnu novost za to kasno razdoblje Palme Mlađega mislim da predstavlja *Molitva na gori* (v 105, š 72 cm) iz župne crkve u Prčanju (Boka Kotorska).

Da će kasni venecijanski manirizam moći stvoriti taj noćni pejzaž s dubokim prostorom i oblacima rasvjetljenim mjesečinom, nisam zaista očekivao. Radi se, doduše, o slikaru čiji opus još nije do kraja istražen i koji će nam zacijelo još prirediti poneko iznenađenje. U dosad poznatim djelima nema doduše mnogo momenata koji bi ukazivali na ovako samostalnu ulogu pejzažnih elemenata i njihovu romantičnu aplikaciju; ali čini mi se da ih ipak ima dovoljno da bi opravdali ovu atribuciju.

Pored toga tu su i figuralni elementi, osobito oni u drugom planu. Naša mala slika *Molitva na gori* iznenađujuća je po maštovitosti vizije, ali i sažeta u dispoziciji svih dijelova. Svoju temu ona izlaže na način neuobičajen u renesansi. Mali su likovi podređeni doživljaju pejzaža i velikih oblaka na nebu. Na lijevo se dižu stijena i deblo niz koje se spuštaju oblaci, a pod njima mali likovi protagonista. I Krist i Anđeo su izrazito palmeski.¹⁶ Tri apostola u prednjem planu, umotani u čiste sfere svojih haljina, djeluju neobično upravo zbog oštih svjetlosnih kontrasta, ali nisu u suprotnosti s Palminim figuralnim inventarom. I oblaci su njegovi, s onim slojevitim stupnjevanjem od tamnog prema svijetlom, kakvo često susrećemo na Palminim slikama. Na velikom ranom djelu *Krista pred Caifom* u S. Giovanni in Bragora naći ćemo u

¹⁵ F. Stelè, op. cit. sl. 22, — A. Gh. Quintavalle, op. cit. sl. 128 i 127.

¹⁶ Na primjer, na *Uskrsnuću* u S. Giuliano, V. Moschini, op. cit., sl. 96.

rudimentalnom rješenju motiv noćnog neba s mjesecom među oblacima, ali ako u Palminu opusu potražimo najbližu invenciju ikonografske teme *Molitva na gori*, recimo onu u University of Kansas museum of Art (Lawrence), vidjet ćemo kako je razlika još uvijek znatna.

Pa ipak se ne može sumnjati da je upravo Palma naslikao taj čarobni mali nokturno, koji nas iznenađuje ne samo dinamikom svjetlosnih kontrasta, nego i sintetičkim rješenjem masa. U gornjim djelovima s oblacima i stablom koje se diže iz pećine iznad Krista, ta dinamika postiže nikad ne dostignutu snagu vizije. Dok su tri apostola sprijeđa skupljena u kompaktne gomile, a prizor s Kristom i anđelom potisnut u lijevo, glavnu dionicu preuzima upravo tamnoplavo nebo s bijelim gromadama oblaka koje na lijevoj strani raskidaju dvije velike grane stabla. Pod tim noćnim nebom na desno zaokreće put, dok se u pozadini vide zidovi Jeruzalema, obliveni mjesecinom. Na zacijelo ranijoj slici u Kansasu, međutim, pejzaž je apsolutno podređen ikonografskoj temi, a motivi draperija tretirani su drugačije: ne u sferama, nego u više-manje izlomljenim masama, kako to vidimo u *Jacobovom snu* iz zbirke Morpurgo u Trstu.¹⁷ U naglašavanju figuralnog elementa i u većim dimenzijama slike mislim da i treba vidjeti uzroke drugačijeg tretmana, dok pejzažni elementi, usprkos svojoj subordinaciji, začuđuju srodnošću izvedbe.

Kada je Palma naslikao tu svoju maštovitu noć? Možda je najuži dodir s *Jacobovim snom* u zbirci Morpurgo u Trstu, ne samo s obzirom na oblake i na lice zaspalog Jacoba nego i na male likove anđela. Ono sumarno povezivanje nosa s rasvijetljenim čelom (tako izrazito na Kristovu liku na našoj slici) vidljivo je ne samo na tršćanskoj slici, s kojom Venturi zaključuje Palmin opus, nego i na još nekim kasnim djelima, a osobito na obim historijama *Razmetnog sina* iz Accademije u Veneciji.¹⁸ Neke glave na tim slikama kao i na pali iz katedrale u Urbinu iz 1619. god. asociraju uz to na apostole s našeg noktura. Radi se po svoj prilici o drugom deceniju 17. stoljeća, ali s obzirom na pomanjkanje kronološki sigurnih uporišta u tom razdoblju teško je nešto pouzdano u tom smislu reći. Sigurno je da je sintetična snaga ove male slike velika, u detaljima i u cjelini invencije, a mislim da to treba u prvom redu zahvaliti jakoj rasvjeti koja, za razliku od slike u Kansasu, iz dva izvora oblijeva cio prizor i svodi njegovu konstrukciju na jake kontraste.

¹⁷ A. Venturi, op. cit. 146.

¹⁸ V. Moschini, op. cit. sl. 102 i 103.

RITORNANDO SU PALMA IL GIOVANE

ILL. 39—49

Net rifiorire degli studi sull'arte del manierismo, che dura già da diverso tempo, la scuola veneziana è stata forse un po' troppo trascurata. Possiamo notare forse un'unica scoperta nel vero senso della parola: è la riscoperta di Pietro Marescalchi, che dobbiamo quasi interamente al prof. Fiocco: libera immaginazione pittorica in funzione di una fantasia bizzarra, scontri imprevedibili di prezioso e di grottesco. A mala pena si è giunti fino ad oggi all'esatto riconoscimento dell'importanza di questa scoperta. Ma tutto l'ambiente intorno, comprendendo pure quell'oscuro primo quarto del Seicento, sembrava già a priori condannato. Il peso dei grandi nomi opprimeva tutti gli spiriti minori così che lo stesso termine di manierismo ricevette (o meglio, mantenne) quell'odioso significato di epigonismo che già da solo lo privò di ogni attrattiva. E chi fino a poco fa si sentiva di rivolgere una certa attenzione a Sante Peranda, Leonardo Corona o al Vassilacchi? V. Moschini vide chiaramente che «certi modi» del manierismo erano già diventati in questo periodo più tardo accademismi di un genere particolare.¹

In un piccolo studio su Leonardo Corona,² espressi diverso tempo fa la speranza che il giusto valore di queste forme manierate nonostante tutto si nasconda ancora in molte grandi e piccole tele, sia nelle chiese di Venezia che fuori di essa; e che bisognava «scoprirle» e giustamente valutarle. Non ebbi molto da attendere perchè questo mio presentimento si avverasse. Ci sono state forse delle grandi sorprese? Per essere sinceri non c'era nemmeno da attendersene, ma è sufficiente aprire l'annata di «Arte Veneta» del 1958 per intendere la necessità e la complessità di determinate revisioni.

Palma il Giovane, prototipo di questi obliati epigoni veneziani a cavallo del secolo, non ebbe miglior fortuna e da appena qualche anno si può registrare, se non altro, il tentativo di completare il suo catalogo, la cui compilazione più completa rimane finora quella del Venturi. Nemmeno questo mio contributo ha, naturalmente, maggiori ambizioni. Se urgente è il problema cronologico, mi sembra tuttavia che esista un problema forse ancora più importante: quello di una rivalutazione dell'artista o almeno di precisazione e revisione riguardo ai giudizi e alle interpretazioni che dell'arte di Palma il Giovane sono state date. A. Ghidiglia Quintavalle pubblicò, non è molto, una breve rassegna di questi giudizi,³ non troppo favorevoli al nostro maestro. È vero che nemmeno questo mio contributo non li cambierà molto, nonostante il bello ed inatteso «notturno» che qui si pubblica, ma sono portato a pensare

¹ V. Moschini, Inediti di Palma il Giovane e compagni, «Arte Veneta», 1948, p. 97.

² G. Gamulin, Oplakivanje Krista od Leonarda Corone u crkvi Dominikanaca u Starigradu, «Prilozi povijesti otoka Hvara», Spalato, 1959, p. 71.

³ A. Ghidiglia Quintavalle, Jacopo Palma il Giovane nel Modenese e nel Reggiano, «Arte Veneta», 1958, p. 129.

che una particolareggiata documentazione fotografica tornerebbe assai utile, anche senza sensazionali scoperte. Assai significativa sarebbe la minuziosa illustrazione del cosiddetto tardo periodo di Palma. Sono conscio del fatto che l'indagine cronologica su base documentaria non è ancora maturata per questa illustrazione, e di consanguinezza nemmeno per una più giusta valutazione; ma forse ci si può porre ugualmente la domanda se questo tardo periodo del Palma sia davvero così sterile come lo si pensa e si ripete seguendo il giudizio di Adolfo Venturi.

Certo che la prima difficoltà sta proprio nell'incertezza cronologica dell'opera in genere del Palma, e in particolare degli ultimi decenni. Ma non è forse questo il destino di ogni manierismo di simile carattere accademico: il perdurare di consueti modi in luogo d'una serie di momenti creativi, il ripetersi delle invenzioni e dei procedimenti al posto d'un logico sviluppo stilistico? Proprio per questo l'analisi dello stile anche nel caso di Palma il Giovane serve a ben poco. Vi sono elementi non solo tipologici, ma anche stilistici che si incontrano senza notevoli mutamenti nel giro di qualche decennio: alcuni visi patriarcali con le caratteristiche barbe, donne con acconciature tipiche e con le fronti illuminate, movimenti in un registro relativamente ampio ma quasi sempre rettorico... Sarebbe necessaria una rielaborazione monografica molto più attenta ed estesa per poter stabilire in questo periodo delle indicazioni sicure sui singoli gradi di sviluppo. Oltre a quanto è riportato nel catalogo stilato dal Venturi nel 1934, per il periodo posteriore al 1600 si potrebbero trovare solo alcune basi cronologiche sicure: dopo l'Assunta di Sansepolcro (1602) si può enumerare l'Adorazione dei Magi a Modena del 1608, la pala a Castelfranco del 1610 e il quadro del doge Memmi che si trova nel palazzo Ducale, del 1615. Coll'anno 1607 è datata la Presentazione nel tempio a Traù, e col 1617 il S. Francesco dei francescani a Lesina; del resto, un quadro molto mediocre. Esistono ancora delle indicazioni che ci sono pervenute da documenti o fonti diverse e che Maria Ciampi ha radunato con precisione. A suo tempo il Venturi rifuggì dal definire più da vicino la stilistica di questo periodo, così che pure l'intero suo testo per gli ultimi tre decenni si limita ad alcune osservazioni generali. Infatti già in base alle opere che il Ridolfi riporta come tarde, o almeno nomina appena in fondo alla sua biografia, si potrebbe concludere molto di più su questi ultimi decenni.⁴

Ad una certa precisazione si è potuto arrivare appena con le più recenti pubblicazioni di A. Ghidiglia Quintavalle, K. Prijatelj e V. Moschini. Dei quadri emiliani pubblicati dalla signora Quintavalle, hanno un particolare significato la Pietà e il suo bozzetto a Reggio Emilia (1612), la Crocefissione a Castelnuovo Sotto (1614) e il Martirio di S. Lorenzo a Carpi (1614 cca); da quanto è possibile giudicare dalle fotografie, mi sembra proprio che in questo momento e in queste opere appaiano nuovi eppur così specifici valori manieristici tali da far chiaramente distinguere questo periodo dall'antecedente.⁵ Sul «modelleto» della Pietà e sul quadro con il Martirio di S. Lorenzo le scene sono organizzate in uno scompiglio apparente, che aumenta la dinamicità dell'opera fino ad una fantasticità inusuale nel Palma. Le deformazioni del

⁴ C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte*, II, Ed. Hadeln 1924, da p. 195 e segg., e specialmente da p. 198. — M. Ciampi, *Notizie storiche riguardanti la vita e la opere di Palma il Giovane*, (Archivio Veneto, 1960, XLI, p. p. 1—19). Purtroppo questo studio di M. Ciampi non conosco quando scrivevo questo mio piccolo contributo apparso nell'«Arte Antica e Moderna»

⁵ A. Ghidiglia Quintavalle, op. cit., figg. 127, 128, 130 e 131.

Martirio di S. Lorenzo ricevono in questa cornice una motivazione giustificativa. La Crocefissione della chiesa parrocchiale a Castelnuovo Sotto si solleva fino ad un pathos che non supera i limiti di persuasione, mentre tutta la esecuzione pittorica e la composizione dimostrano la sicurezza e la maestria d'un grande maestro.

Ecco quanto occorrerebbe fare: mettere in luce i valori degli ultimi decenni (dal 1600 o, più esattamente, dal 1600 in poi) in modo da correggere la valutazione aprioristica di questo periodo, che si ripete automaticamente anche nella critica moderna; l'ultima è stata data assai radicalmente da Maria Ciampi in una recensione sulla mostra dei disegni del Palma agli Uffizi.⁶ Ho preso atto con gioia del tentativo recente del Moschini, che insinuando in questo unanime anatema un certo riserbo⁷ pubblicava contemporaneamente tre opere di valore inconfutabile: due tele con le storie del Figliol prodigo (all'Accademia) e la Consegna delle chiavi del Museo di Conegliano.⁶ Questo è senz'altro un nuovo contributo alla valutazione stilistica e critica di questo periodo («l'ultima età», come lo chiama il Ridolfi). Purtroppo, non era possibile datare questi dipinti con maggior esattezza, ed è un peccato davvero, essendo quest'ultimo periodo molto esteso.

Il problema va interpretato tenendo conto che si tratta della fase avanzata di un artista ormai vecchio e prettamente manierista, nel senso veneziano. È certo che il grande «praticon de man» nella sua vasta produzione (e nella produzione della sua bottega) ripeteva fino all'asasperazione i tipi e i gesti, e che le sue composizioni diventavano spesso dei meri schemi senza inventiva; io stesso pubblicai di recente una pala d'altare della cattedrale di Hvar (Lesina) che ancor meglio conferma l'esaurirsi dell'inventiva palmesca.⁸ È l'opera forse più tarda che si conosca finora di Palma il Giovane (1626—27), portata a termine un anno prima della morte, e proprio perciò importante per la determinazione delle sue ultime possibilità artistiche; eppure anche in questa pala ci sono dei tratti dipinti con la maggior maestria possibile nella vecchia maniera veneziana che ancor durava. Non posso far a meno di sottolineare ancora la figura di San Gerolamo, gigante bronzeo dipinto con la forza di sintesi ancor tizianesca.

Non bisognerebbe forse a questo punto chiedersi se le opere del primo periodo siano davvero così intense e significative come si ritiene generalmente? I migliori lavori di quel periodo sono forse la Flagellazione di San Bartolomeo nella chiesa di San Bartolomeo, opera nata nel 1580, e il Cristo davanti a Caifa di San Giovanni in Bragora. Si possono aggiungere un po' più tardi, accanto a molti dipinti mediocri, alcuni dipinti eseguiti per la Confraternita di Santa Maria della Giustizia e di San Gerolamo, e in particolare il San Gerolamo nello studio e la Sibilla (ora all'Accademia), come ha osservato

⁶ M. Ciampi, Mostra dei disegni di Jacopo Palma il Giovane, «Arte Veneta», 1958, p. 254 («Le persone non dicono più nulla all'intorpidita sensibilità del Palma, né dal punto di vista psicologico, né da quello formale, per la possibilità dell'azione. Le composizioni, in cui pure era stato maestro, diventano simmetriche... i corpi, sommariamente abbozzati, sono rigidi e schiacciati, non allungati come li costruiva sotto l'influsso di Tintoretto; i gesti sono goffi e convenzionali; le vesti sono dure, consistenti, senza morbidezza, e coprono le membra come corazze»).

⁷ V. Moschini, op. cit., pag. 105 («Questo per rammentare ancora una volta come tante opere del Palma non possano essere considerate semplicemente come pigre ripetizioni...»).

con ragione il Moschini, nel pubblicarli.⁹ Ma di questa instabilità è piena la produzione del Palma dei primi decenni, dopo il suo ritorno da Roma fino al 1590. E infine anche le opere dell'Oratorio dei Crociferi, caratteristiche del nono e decimo decennio (compresa persino la ben nota Messa del doge Cicogna), non perderanno, forse, a causa del loro »naturalismo«, il significato che avevano un tempo, alla luce di una più aggiornata valutazione? Anche la Flagellazione, che appartiene già all'ultimo decennio, sembra troppo mossa e teatrale per poterci avvincere con i soli valori pittorici. Proprio come nell'Assunta in San Giuliano (1590 cca): tutte le possibilità tecniche e sceniche sono palesemente aperte al maestro, ma i valori psicologici interni non palesano né un vero timbro d'originalità né una profonda concentrazione. Non bisogna dimenticare che questo è pure il tempo del Giudizio Universale al Palazzo Ducale, e sembra che sia davvero passata l'epoca nella quale, verso il 1580, Palma poteva dipingere l'Assunta, andata poi smarrita, per la sala superiore della Confraternita di Santa Maria della Giustizia e San Gerolamo, della cui invenzione ci dà una chiara idea il piccolo bozzetto della Galleria Querini Stampalia.¹⁰ Ma dell'ultimo decennio del secolo è pure la Natività di Maria di San Trovaso, dipinto idillico e pieno di poesia. È in simili quadri che bisognerà cercare i valori originali di Palma il Giovane, come anche nella Deposizione nel Sepolcro della Galleria Strossmayer a Zagabria, vicina come tempo e stile al dipinto di San Trovaso,¹¹ e che supera di gran lunga quella dell'Oratorio dei Crociferi e quella di Isola.¹²

Quello che vorrei sottolineare con queste osservazioni è che, in tutti i periodi dell'attività del Palma, accanto ai numerosi lavori »di pratica« e a quelli che bisogna attribuire alla collaborazione, possiamo trovare opere di valore non comune. Dopo la mediocre pala con il S. Agostino e S. Agostino Casotich« nella cattedrale di Traù (1599),^{12a} che purtroppo posso pubblicare solo in una riproduzione mediocre, troviamo attorno al 1600 la pala in San Zaccaria, e attorno al 1610 e nel secondo decennio del nuovo secolo le opere pubblicate da A. Ghidiglia Quintavalle. È difficile datare con esattezza anche la ben nota pala con San Antonio e San Paolo a Traù, ma ho l'impressione che appartenga a questo periodo: tra l'Assunta a Sansepolcro e la Visitazione di Modena, forse vicino al tempo della Madonna con San Raimondo e San Sebastiano.¹³ Eppure, sia la tipologia che il trattamento dei drappaggi nelle opere posteriori (ad es. nella pala della cattedrale di Lesina) ci consigliano circospezione, ed è possibile anche che il bel quadro di Traù sia nato più tardi di quanto abbiamo supposto. Dato che ci troviamo già alla Visitazione di Modena e alla menzionata Madonna con i Santi Raimondo e Sebastiano del Palazzo vescovile di Reggio Emilia, non è di troppo ricordare il loro contatto stilistico con la grande pala a Traù, cioè la Presentazione al Tempio, che si trova nella chiesa di San Domenico (1607). San Domenico in primo piano a sinistra è solo una variante del San Raimondo di Reggio Emilia, mentre il Santo a destra ricorda, specie nei drappaggi, il San Giacinto nella chiesa di San Domenico della città; siamo attorno al 1610 come manifesta il modo di comporre per

⁹ V. Moschini, op. cit., figg. 95, 100, 101.

¹⁰ A. Venturi, op. cit., figg. 24, 122, 130, 131.

¹¹ G. Gamulin, op. cit., figg. 34.

¹² A. Venturi, op. cit. figg. 125 — Inventario degli oggetti d'arte della Provincia di Pola, p. 100.

^{12a} K. Prijatelj, Djela Palme mlađega i mletačkih manirista u Dalmaciji, »Mogućnost« 1959, br. 11, sa slikom.

¹³ A. Venturi, op. cit., fig. 143; A. Ghidiglia Quintavalle, op. cit., figg. 132 e 125.

curve accentuate e contrapposte, e per assi diagonali, che sono in pieno sviluppo già nella Assunta nella chiesa di Sansepolcro e dominano nella Pentecoste della chiesa dello Spirito Santo ad Almissa (Omiš). Mi pare quindi che per molte ragioni questa bella opera di Palma sia da aggiungere al gruppo dei quadri emiliani, appartenenti al periodo intorno al 1610.¹⁴ Lo sviluppo in profondità ed in ampiezza della composizione è risolto in modo esplicitamente manieristico. Se taluni movimenti sono accentuati e teatrali, la piccola figura della Madonna sullo sfondo sembra calmare questa dinamica manieristica e stabilire il centro spirituale della composizione.

*
* *

Ma ritornando un po' indietro, vorrei proporre anzitutto, e non senza riserve, un Ritratto di uomo con spada (di collezione privata, in Jugoslavia), reso con tonalità verdi, gialle e rosse, la cui discreta introspezione suggerisce direttamente il nome del nostro pittore.

È impresa difficile attribuire con sicurezza un ritratto di questo genere al Palma, ma il grande numero di ritratti nei dipinti dell'Oratorio dei Crociferi e in altri grandi quadri, offre spontaneamente dei punti di appoggio per tale attribuzione. Non credo tuttavia che la somiglianza di esecuzione con l'Autoritratto ci debba indurre a pensare all'ultimo decennio del secolo.

Mentre con questo ritratto ci troviamo nel campo delle ipotesi, la Madonna in gloria col Bambino e Santi della chiesa delle Orsoline a Lubiana è per certo una bellissima pala del maestro e appartiene indubbiamente al periodo anteriore. È questa un'opera notevole, nota in Jugoslavia grazie al prof. Stelè, ma non ancora conosciuta altrove.¹⁵ La Madonna sulla nube con una corona di angeli ricorda il motivo del quadro del Palazzo vescovile a Reggio Emilia, ma l'esecuzione dei drappaggi e la contenuta dinamica dei gesti fanno pensare a un periodo anteriore. Forse si potrebbe accostarla alla Madonna in gloria con i Santi di San Trovaso, che Adolfo Venturi suppone giustamente appartenere al periodo precedente l'Assunta di Sansepolcro. Così ci troveremmo, anche con la pala di Lubiana, nel periodo antecedente al 1600, e mi sembra che non sia necessario pensare agli anni ancora anteriori. Si tratta indubbiamente di un tema che richiedeva una composizione semplice e pacata. Eppure, eccetto il goffo Bambino e qualche angelo mal disegnato (palese frutto della collaborazione della bottega), la Madonna mostra una gravità plebea di particolare bellezza. Sotto stanno entrambi i San Giovanni, in rosso, verde e grigio, e al lato San Marco con il leone e Sant'Agostino in ornamenti vescovili dorati, mentre le figure di San Francesco e Santa Chiara in ginocchio chiudono la composizione con le masse brune e grigie dei loro abiti. Forse il volto di San Giovanni Battista ci ricorderà quello di Cristo nel dipinto della Samaritana al pozzo che si conserva al Museo Civico di Verona, la cui data, 1599, fornisce utile appoggio per la cronologia già proposta. Stilisticamente simili sono pure

¹⁴ K. Prijatelj, Le opere di Palma il Giovane e dei manieristi veneziani in Dalmazia, «Venezia e l'Europa», Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte. Venezia, 1956. figg. 187 e 194. Lo stesso, Pala Silaska «Duha Svetoga» Palme Mladega u Omišu, tav. XV, XVI, e pag. 202. »Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku« Split, 454—57.

¹⁵ F. Stelè, Monumenta artis Slovenicae, II, fig. 15; V. Steska Slovenska umetnost, I, p. 10. La pala apparteneva all'antica chiesa cappuccina, come testimonia ancora Valvasor in Ehre des Herzogtums Krain, XI, 695).

le due figure singole, di San Lodovico di Tolosa e San Bonaventura, nella medesima chiesa, frutto di un'esercitata esperienza pittorica, ma dipinti senza particolari pretese. Pure l'Ecce Homo della Galleria Nazionale di Lubiana è, a mio parere, un'opera mediocre; direi addirittura che è più opera di bottega che del solo maestro: la composizione vi è goffamente compressa in un angusto spazio, con linee dure e pesanti.

Invece al Palazzo vescovile di Lubiana possiamo ammirare un quadro che merita tutt'altra attenzione. Si tratta della Pietà pubblicata a suo tempo anche essa dal prof. Stelè. Mi sembra che in questo dipinto, sicuramente del periodo successivo, si possono trovare contatti con la Pietà del 1612, che si trova nella cattedrale di Reggio Emilia, in ispecial modo nella figura di Santa Maddalena; mentre con il modelletto del Museo Civico presentano dei rapporti le figure della Madonna e San Giuseppe di Arimatea.¹⁶ E sebbene la figura di Cristo sia un po' più pesante e ricordi quella della Deposizione nell'Oratorio dei Crociferi, dipinta nell'ultimo decennio del secolo, il quadro di Lubiana non sarebbe da portare troppo addietro; si può supporre nato nel primo decennio del secolo successivo. Ma anche la riproduzione relativamente cattiva che posso darne lascia intendere la bellezza di questa redazione del consueto tema palmesco. La Maddalena in veste azzurra e mantello marrone è forse una delle più belle figure femminili del maestro. Lo stesso tono di colore si ripete anche sul velo della donna di destra, mentre il resto dell'abbigliamento è reso con i soliti rossi e celesti. Ciò che in special modo conferisce valore al dipinto è la libertà e larghezza di esecuzione; benché le condizioni del dipinto siano abbastanza cattive, tuttavia esso è da considerarsi uno dei capolavori di questa fase di Palma il Giovane. In quale relazione cronologica esso si trovi, rispetto alla Pietà esistente nel refettorio del convento dei francescani a Lesina è difficile dire. Questo piccolo dipinto che secondo me appartiene al Palma, dà ad ogni modo un'impressione di maggior serenità. Dalla sommaria esecuzione del viso di San Giovanni e della Madonna, sono indotto a datare un po' più tardi il dipinto di Lesina, prendendo come punto di riferimento proprio la Pietà di Lubiana. Non solo il viso di San Giovanni, ma anche quello della Madonna sono vicini a quelli nel dipinto del Palazzo vescovile di Lubiana, e mi pare che anche il volto del Cristo reclinato e nascosto dalle ombre fornisca un punto d'appoggio per il confronto. Non credo tuttavia di dover pensare a un periodo posteriore alla fine del primo decennio del Seicento.

Ma la vera novità di questo periodo tardo di Palma il Giovane credo sia rappresentata dalla piccola Preghiera nell'orto che si trova nella chiesa parrocchiale a Prčanj (Perzagno, Bocche di Cattaro). Non m'aspettavo, veramente, che il tardo manierismo veneziano potesse dar luogo a questo paesaggio notturno con uno spazio così profondo e le nuvole rischiarate dal chiarore lunare. Si tratta dunque, nel caso di Palma il Giovane, di un pittore la cui opera non è stata ancora studiata completamente e che ci procurerà ancora qualche sorpresa. Nelle opere conosciute finora non ci sono in verità molti momenti che possano suggerire una così libera e romantica applicazione degli elementi di paesaggio, ma mi sembra che ci siano sufficienti appoggi per questa attribuzione. Il nostro piccolo dipinto è sorprendente per fantasia visionaria, ma è anche perfettamente equilibrato nella composizione. A sinistra si levano una rupe ed un albero lungo i quali scendono le nuvole, e sotto di essi si profilano le piccole figure dei protagonisti. Il Cristo e l'Angelo

¹⁶ F. Stelè op. cit., m. fig. 22; A. Ghidiglia Quintavalle, op. cit., figg. 128 e 127.

sono palesemente palmeschi.¹⁷ I tre apostoli in primo piano spiccano singolarmente per via del forte contrasto del lume, ma non sono in antitesi con l'inventario figurale di Palma. Anche le nuvole sono sue, con quella gradazione a strati, che va dal grigio scuro verso il bianco e che incontriamo spesso nei dipinti di Palma. Nella grande tela con Cristo davanti a Caifa a San Giovanni in Bragora, possiamo trovare in soluzione alquanto rudimentale il motivo del cielo notturno con la luna tra le nubi, ma se cerchiamo nell'opera di Palma la più vicina invenzione di questo tema iconografico, quella dell'University of Kansas per esempio, Museum of Art (Lawrence), vedremo che la differenza è ancora rilevante.

Eppure sono certo che è proprio Palma l'autore di questo piccolo magico notturno, che ci sorprende non soltanto per la dinamicità dei contrasti di luce, ma anche per la soluzione sintetica delle masse. Nelle parti superiori con le nuvole e l'albero che si erge dalla rupe sovrastante Cristo, la visione raggiunge una forza davvero inattesa. Mentre i tre apostoli in primo piano sono raggruppati in una massa compatta e la scena con Cristo e l'angelo è spostata a sinistra, la parte principale viene costituita proprio dal cielo blu scuro con i bianchi cumuli di nubi interrotti a sinistra da due grandi rami d'albero. Sotto questo cielo notturno si snoda a destra un sentiero, mentre sullo sfondo si vedono le mura di Gerusalemme illuminate dalla luna. Nel quadro di Kansas, per certo anteriore, il paesaggio è invece assolutamente sottomesso al tema iconografico e i motivi dei drappaggi sono trattati diversamente, in masse più o meno spezzate, come appaiono anche nel *Sonno di Giacobbe della Collezione Morpurgo di Trieste*.¹⁸ Le cause del trattamento diverso credo siano da attribuire anche alle maggiori dimensioni del dipinto e all'accentuazione dell'elemento figurativo, mentre alcuni elementi di paesaggio, sebbene subordinati, stupiscono per la somiglianza di fattura.

Quando Palma dipinse questa sua fantastica notte? Forse il contatto più stretto si può rilevare con il *Sonno di Giacobbe della Collezione Morpurgo di Trieste*, e non soltanto nelle nuvole e nel volto di Giacobbe addormentato, ma anche nelle piccole figure degli angeli. Quel modo sommario di unire il naso alla fronte illuminata (così esplicito sul volto di Cristo, nel nostro dipinto) è visibile non soltanto nel quadro di Trieste, con il quale Venturi conclude l'opera del Palma, ma pure in alcuni altri «dell'ultima età», e in especial modo in entrambe le *Storie del Figliol prodigo dell'Accademia di Venezia*.¹⁹ Alcune teste in questi dipinti, come anche quelle nella pala del 1619 nella cattedrale di Urbino, ricordano gli Apostoli del nostro notturno. Si tratta all'incirca del secondo decennio del Seicento, ma mancandoci una base cronologica sicura per quest'epoca è difficile affermarlo con certezza. E certo però che la forza di sintesi di questo piccolo dipinto è assai viva, in ragione della forte illuminazione notturna che, per differenziarsi dal dipinto di Kansas, rischiarla la scena scaturendo da due diverse fonti, e porta tutta la composizione a forti contrasti.

¹⁷ Ad esempio nella «Resurrezione» a San Giuliano, V. Moschini, op. cit., fig. 96.

¹⁸ A. Venturi, op. cit., fig. 146.

¹⁹ V. Moschini, op. cit., figg. 102 e 103.

JEDNA SV. OBITELJ PAOLA FARINATIJA

REPR. 50

Ove oblike, pomalo teške, i boje, koje ne pretendiraju na blistavi registar i kvalitetu Paola Veronesa, ali imaju neku svoju posebnu intonaciju, nije teško prepoznati: pripadaju Paolu Farinatiju. I tipologija očigledno govori za to rješenje, jer ovu Bogorodicu s velikim rupcem omotanom oko glave i dječaka slične kovrčave kose iznad velika čela naći ćemo često na slikama ovog umjetnika. I draperije su očito njegove; ovaj način kompliciranja nabora upravo je »znak prepoznavanja« našeg Veronežanina, a na beogradskoj slici istaknuti su nabori osobito radikalno na rupcu majke i na haljini djeteta.

Sv. obitelj (platno v. 98, š. 73 cm) koju objavljujem nalazi se naime u posjedu sabirača J. Novakovića u Beogradu.¹ Sasvim općenite, ali stilski nesumnjive dodirne tačke možemo naći s Farinatijevom slikom u Muzeju Poldi Pezzoli u Milanu (*Bogorodica i dijete*) zatim s Bogorodicom na slici *Bogorodica i sveci* u Nacionalnoj galeriji u Ateni.² Sličan način prikazivanja Bogorodice može se bez sumnje zapaziti i na Farinatijevim raznim djelima (na pali u S. Tommaso u Veroni i na *Bogorodici* koju je Venturi bio našao u zbirci Lazzaroni u Rimu),³ ali s obzirom na obradu cjeline kao i detalja čini mi se da naša *Sv. Obitelj* pripada mnogo kasnijem vremenu: najvjerojatnije godina u kojima su nastale slike u Oratorio della Madonna del Frassino, a to znači da pripada vremenu oko 1580 god.

¹ Možda je zbog objašnjenja porijekla slike potrebno zabilježiti da je u tu zbirku došla iz zbirke posjeda Anke Papić u Starom Bečeju, koja ju je naslijedila od svog djeda sabirača generala Papića (Beč).

² M. Piacentini, Dipinti e disegni italiani in Atene. »Arte« 1941, str. 3, sl. 9.

³ A. Venturi, Storia... IX/4, sl. 729 i 730.

UNA SACRA FAMIGLIA DI PAOLO FARINATI

ILL. 50

Queste forme, un po' pesanti, e i colori che invano aspirano al fulgente registro di Paolo Veronese, ma non sono senza una certa intonazione propria, mi pare non sia difficile riconoscerli: appartengono a Paolo Farinati. Anche la tipologia ci induce a questa soluzione. Questa Madonna con grande fazzoletto involto intorno alla testa, e il Bambino dai capelli ricciuti li troveremo spesso sui dipinti del Farinati. Questo modo di complicare il drappeggiare delle vesti è come un segno di riconoscimento del pittore veronese. Sul dipinto di Belgrado lo troviamo sviluppato specialmente sul fazzoletto e sulla veste del Bambino.

La Sacra Famiglia (tela, alt. 98, largh. 73 cm) si trova nella collezione di J. Novaković a Belgrado.¹ I punti d'appoggio, molto generali è vero, li possiamo trovare sulla Madonna e il Bambino del Museo Poldi Pezzoli a Milano, ma anche sul dipinto Madonna e Santi nella Galleria nazionale di Atene.² Una maniera molto simile di rappresentare la Madonna la si può incontrare sulla Madonna che Venturi trovò nella collezione Lazzaroni a Roma.³ Riguardo al trattamento dell'insieme e di alcuni particolari mi pare che il nostro dipinto appartenga a un periodo molto più tardo; forse al momento quando nacquero i dipinti nell'Oratorio della Madonna del Frassino, cioè nell'1580 circa.

¹ Il dipinto proviene dalla casa di Anka Papić in Novi Bečej, dove era pervenuta con l'eredità del collezionista il generale Papić (Vienna).

² M. Piacentini, Dipinti e disegni italiani in Atene. «Arte», 1941, pag. 3, fig. 9.

³ A. Venturi, Storia... IX/4, fig. 729, 730.

USKRSNUĆE OD »MAJSTORA 12 APOSTOLA« U STROSSMAYEROVOJ GALERIJI

REPR. 51

U vezi rješenja problema ovog *Uskrsnuća* iz Strossmayerove galerije u Zagrebu (v. 76, š. 75 cm), slikana u atmosferi nekog razvodnjenog dossizma, već odavno sam pomišljao na sliku s istom temom iz jedne male dvorane ferrarske pinakoteke; ali tek nakon susreta s radovima g. Giacoma Bargellesija o umjetničkom liku »Majstora dvanaest apostola« (»Maestro dei 12 apostoli«) i sa studijom C. Savonuzzija¹ bilo mi je moguće konačno odrediti kao autora zagrebačke slike ovog još anonimnog malog majstora ferrarske škole.

Odajući priznanje g. Bargellesiju koji je u svojoj studiji »Notizie di opere d'arte ferrarese« objavio i ferrarsko *Uskrsnuće*, želim upoznati naučnu javnost s ovim »novim« djelom malog slikara.² Ono se sigurno ne izdiže iznad njegova već poznatog prosjeka i ima sve oznake pomalo groteskne fantastičnosti kojom se dossovska romantika uvijek očituje kad se spušta do nižih područja. Krist, koji se i ovdje nespretno izvlači iz sarkofaga, ne dosiže niti smije doseći tu grotesknost, nego zaostaje kod infantilne invencije koja je osim toga crtački slabo ostvarena. Ima burleske u likovima vojnika i čini se kao da je to jedna od najboljih kvaliteta anonimnog slikara, pored upaljenog ferrarskog kolorita. Prostor glavnog ambijenta je i ovdje s onom karakterističnom pećinom odijeljen od pejzaža, koji je razbijen u niz malih fragmenata. U njima slikar ilustrira male epizode i pokušava da na krošnjama oživi čaroliju Dossovih luminističkih bajki.

¹ C. Savonuzzi, Il Maestro dei 12 apostoli. »La critica d'arte« marzo 1950, fasc. XXXII.

² G. Bargellesi, Notizie di opere d'arte ferrarese. Rovigo, 1955, cap. XX.

LA RESURREZIONE
DEL «MAESTRO DEI 12 APOSTOLI»

ILL. 51

Nel tentativo di risolvere il problema di questa Resurrezione della Galleria Strossmayer di Zagabria (tavola, alt. 76, largh. 75), dipinta in un'atmosfera di dossismo un po' manierato, pensavo già da tempo al dipinto dallo stesso soggetto che si trova in una piccola sala della pinacoteca di Ferrara. Ma furono gli studi del sig. G. Bargellesi che richiamarono la mia attenzione sulla figura del «Maestro dei 12 apostoli» e sullo studio di C. Savonuzzi,¹ e che mi permisero infine di individuare come autore del dipinto zagabrese questo poco noto piccolo maestro della scuola ferrarese.

Rendendo omaggio al sig. Bargellesi, che pubblicò anche la Resurrezione di Ferrara nelle sue «Notizie di opere d'arte ferrarese»², desidero informare gli studiosi di questa «nuova» opera del modesto pittore. Essa non si eleva certamente al di sopra della sua nota mediocrità, e palesa tutti quei segni un po' fantastici e grotteschi che sono caratteristici del romanticismo del Dossi, quando scende di grado. Il Cristo che in questo dipinto goffamente cerca di uscire dal sarcofago rimane impigliato in un'invenzione infantile, oltre al resto anche poco felice nel disegno. Ci sono dei tratti di farsa nelle figure dei soldati, e pare che oltre all'acceso colorito ferrarese questa sia una delle migliori qualità dell'anonimo pittore. Lo spazio dell'ambiente è anche qui diviso dal paesaggio nel quale il pittore illustra micrografici episodi e cerca di far rivivere sulle chiome degli alberi la fantasmagoria delle favole dossiane.

¹ C. Savonuzzi, Il Maestro dei 12 apostoli. «La critica d'Arte» marzo 1950, fasc. XXXII.

² G. Bargellesi, Notizie di opere d'Arte ferrarese, Rovigo, 1955, cap. XX.

SV. OBITELJ SA SV. IVANOM OD FEDERICA BAROCCIJA

REPR. 55

»Nel qual tempo capitando in Urbino un pittore, che tornava da Parma con alcuni pezzi di cartone, e teste divinissime a pastelli di mano del Correggio, Federico restò preso da quella bella maniera, la quale si conformava del tutto al suo genio e si pose a disegnar di pastelli dal natural. . . Si approfittò il Barocci nella eccelente maniera di quel maestro, lo rassomigliò nelle dolci arie delle teste, e nella sfumatione, e soavità del colore.«

Tako govori Bellori u svom poznatom stavku o Federicu Barocciju. Ali već je Corrado Ricci tačno uočio da se Correggiov utjecaj na mladog Federica ne može svesti na tih nekoliko kartona i pastela koje je na svom povratku iz Parme sa sobom donio taj nepoznati slikar. Ovaj utjecaj je širok i kompleksan i zacijelo su ti kartoni bili samo povod koji je Barocci'ja sklonuo da potraži ona djela u kojima je Correggiov genij sjao u svojoj punoj originalnosti.¹

Mislim da Sv. Obitelj sa sv. Ivanom (v. 65, š. 56,5 cm) koja se nalazi u privatnom posjedu u Jugoslaviji, tačno ilustrira upravo utjecaj o kome je riječ. Možda se više od ostalih Baroccijevih djela upravo ona oslanja na klasične Correggiove invencije te teme oko 1520. g. Umjesto utrirane artificiozne gracije kakvu je Federico možda najpotpunije realizirao u *Počinku na bijegu* iz Vaticana,² s koketerijom koja se zaista nadovezuje na onu Correggiovu iz *Madonna della Scodella*, na našoj slici imamo zatvorenu trokutnu kompoziciju blisku onima, koje je emilijanski majstor slikao na početku trećeg decenija. Izgubljena *Madonna Bianconi*, zatim ona u Budimpešti i napokon *Madonna della cesta* (oko 1523) predstavljaju onaj krug djela od kojeg potječe, bez nekog izravnog i konkretnog oslona, ova lijepa Baroccijeva slika. U opisi-

¹ C. Ricci, *Eroi, santi e artisti*. Ed. Hoepli, 1903, str. 272.

² A. Venturi, *Storia del arte italiana*, vol. IX/7, sl. 492.

ma Baroccijevih crteža kod Augusta Schmarsowa nisam mogao naći crtež koji bi na nju ukazivao. Ona ima u svojoj kompoziciji i koordinaciji elemenata već suverenost i sigurnost zrelog slikara, ali bez raspuštenosti i igre facetiranih volumena, što vatikanski *Počinak na bijegu*, na primjer, čini tako razigranim. Ne samo kompozicija nego i svjetlo koje oblijeva likove smireno je i »konstruktivno«, a nabori haljina također se mnogo više vezuju s Correggiovim načinom; unutar Baroccijeva opusa možda se mogu najlakše objasniti ako pretpostavimo da je naša slika nastala čak prije urbinske *Bogorodice sa Sv. Ivanom Evanđelistom*, koju je slikao nakon svog drugog povratka iz Rima.³ Doduše, stilski dodir s Correggiom nastavlja se i poslije tog datuma kako pokazuje, među ostalim, *Madonna di S. Simone* iz Palazza Ducale u Urbinu,⁴ gdje je veoma karakteristična i tipološka bliskost nekih detalja (lice anđela koji drži vijenac, pa i samo lice Bogorodice, na primjer), ali imam dojam da je na našoj slici sistem draperija klasičniji i konzistentniji. Međutim, upravo lice malog Isusa kakvo vidimo na našoj slici s onom karakterističnom kovrčom na čelu, vraća se i kasnije, na primjer na *Bogorodici od Ružarija* u Senigalliji, oko 1589—93. g. Samo lice naše Bogorodice ima idealnije crte i oval kakav sam vidio na fotografiji jedne *Bogorodice* nekad u zbirci Conte Acqua u Ravenni,⁵ ali se na Baroccijevim djelima može i inače često susresti, osobito u ovom ranom razdoblju — tako, na primjer, na izgubljenju *Bogorodici sa sv. Rokom i Sebastijanom*, sačuvanoj u bakropisu Corneliusa Bloemarta.⁶

Na žalost *Sv. Obitelj* koju objavljujem u nekim je dijelovima ozbiljno oštećena; tako je lik sv. Josipa na lijevoj strani u pejzažu gotovo već nestao. U prednjem planu dobro je sačuvano raslinje i plitica. Za desnu ruku malog Isusa teško je reći što se s njom dogodilo, ali njeno skraćenje nije korektno. Bizarno rezano oko sv. Ivana možemo naći slično na Baroccijevoj *Bogorodici sa češljugarom* iz Nacionalne galerije u Rimu. Karakteristično je reducirana kromatika, koja također ukazuje na rani datum nastanka. Dominantan je »dvohlas« crvene haljine i modrog plašta Bogorodice sa žutim akcentom haljine sv. Ivana. Pozadina sa stijenom i drvećem u smeđim je tonalitetima s plavkastim brdima u daljini. Ali najljepša na slici je ona u tolikoj mjeri correggiovska veza dvaju djeteta, koja se odvija u onduliranoj dijagonali i kompletira, u konstruktivnom smislu, na duhovit način strogu piramidu kompozicije.

³ A. Venturi, op. cit., sl. 489. — Olsen Herald, Federico Barocci. Stockholm, 1955, fig. 6, str. 114, datira ovu sliku oko 1565 g.

⁴ Prema Olsenu, str. 117, oko 1567.

⁵ Fototeka prof. G. Fiocca u »Institutu za povijest umjetnosti«, Fondazione Cini u Veneciji.

⁶ A. Schmarsow, Federigo Barocci's Zeichnungen I, Leipzig 1909, tb. I.

UNA »SACRA FAMIGLIA CON SAN GIOVANNI«
DI FEDERICO BAROCCI

ILL. 55

»Nel qual tempo capitando in Urbino un pittore, che tornava da Parma con alcuni pezzi di cartone, e teste divinissime a pastelli di mano del Correggio, Federico restò preso da quella bella maniera, la quale si conformava del tutto al suo genio e si pose disegnar di pastelli dal natural... Si approfittò il Barocci nella eccellente maniera di quel maestro, lo rassomigliò nelle dolci arie delle teste, e nella sfumatione e soavità del colore«.

Sono queste le parole di Bellori nel suo famoso passo su Federico Barocci. Ma già Corrado Ricci aveva perfettamente compreso che l'influenza di Correggio sul giovane Federico non si poteva ridurre ai pochi cartoni e ai pastelli che quello sconosciuto pittore aveva portato con sé da Parma. Quest'influenza è »ampia e complessa«, e può darsi che i »cartoni« siano stati per Barocci solo un pretesto per cercare opere nelle quali il genio di Correggio splendeva in tutta la sua originalità.¹

Credo che la Sacra Famiglia con San Giovanni (alt. 65, largh. 56,5 cm) che fa parte di una collezione privata in Jugoslavia, illustri perfettamente proprio l'influenza della quale si parla. Forse più che le altre opere di Barocci, essa si basa sull'invenzione correggesca di questo tema del 1520 circa. Invece di quella esagerata grazia artificiale che Federico ha raggiunto forse più completamente nella Fuga in Egitto del Vaticano,² con quella civetteria che prende spunto proprio dalla Madonna della Scodella, del Correggio sul nostro dipinto abbiamo una composizione triangolare chiusa, molto vicina a quelle dipinte dal grande maestro emiliano agli inizi del terzo decennio. La Madonna Bianconi, andata perduta, poi quella di Budapest e infine la Madonna della cesta (del 1523 circa) formano quel gruppo di opere da dove trova spunto, senza un concreto punto d'appoggio, questo bel quadro di Barocci. Non ho potuto trovare nelle descrizioni dei disegni di Barocci fatti da August Schmarsow, un solo disegno che si riferisca al dipinto di cui trattiamo. Esso ha già nella composizione e coordinazione degli elementi quella maestà e quella sicurezza di pittore maturo, senza però dimostrare il giuoco di volumi sfaccettati e la troppa libertà che fanno così movimentata, ad esempio, La fuga in Egitto vaticana. Non solo la composizione, ma anche la luce che inonda le figure è calma e tranquilla, »costruttiva«, le pieghe delle vesti si avvicinano molto al modo di Correggio, ed è forse più semplice spiegare tutto questo se supponiamo che il nostro dipinto sia nato prima della Madonna con San Giovanni Evangelista di Urbino, che il Maestro dipinse subito dopo il suo secondo ritorno da Roma.³ È vero che il contatto stilistico col Correggio non ha

¹ C. Ricci, Eroi Santi e artisti. Ed. Hoepli, 1930, pag. 272.

² A. Venturi, Storia dell' arte italiana, vol. IX/7, fig. 492.

³ A. Venturi, op. cit., fig. 489. — Olsen Herald, Federico Barocci, Stockholm, 1955, fig. 6, pag. 114 data questo dipinto nel 1565 circa.

fine con questa data; lo dimostra fra le altre la Madonna di San Simone del Palazzo Ducale⁴ ad Urbino, nel quale è specialmente caratteristica l'affinità tipologica dei dettagli (il volto dell'angelo che tiene la corona e il viso della Madre, per esempio); ho l'impressione però, che sul nostro dipinto il sistema dei drappaggi sia più classico e consistente. E proprio il volto del piccolo Gesù che vediamo nel nostro dipinto, con quel ricciolo caratteristico sulla fronte, ritorna più tardi in diverse opere, come ad esempio nella Madonna del Rosario a Senigallia risalente agli anni fra il 1589 e il 1593 circa. Mentre il viso della nostra Madonna ha quelle linee ideali che vidi nella fotografia di una Madonna già nella collezione di Conte Acqua a Ravenna;⁵ dei volti simili si possono però incontrare molto spesso nelle opere di Barocchi, in maggioranza di questo primo periodo, così per esempio sulla Madonna con San Rocco e San Sebastiano andata perduta e conservatasi nell'acquaforte di Cornelio Bloemart.⁶

Sfortunatamente la Sacra Famiglia che pubblico è in certe parti seriamente danneggiata e in tal modo che la figura di San Giuseppe sulla parte sinistra del paesaggio è già quasi sparita. Si sono ben conservate le piante e il vassoio in primo piano. Sarebbe difficile spiegare cosa sia successo della mano destra del piccolo Gesù, in ogni caso il suo accorciamento non è corretto. Un occhio simile a quello di San Giovanni, così bizzarramente disegnato, lo possiamo trovare nella Madonna del cardellino di Barocchi della Galleria Nazionale a Roma. La gamma cromatica ridotta è caratteristica per il nostro dipinto e contribuisce a attribuirlo a un primo periodo del Maestro. È dominante l'effetto bicromo della veste rossa e del manto azzurro della Madonna, accanto alla nota gialla della veste del Giovannino. Lo sfondo e gli alberi sono di tonalità bruna coi manti azzurri in lontananza. Ma il momento più bello di questo dipinto è quel rapporto correggesco dei due bambini, che si sviluppa in una diagonale ondulata la quale completa la severa piramide della composizione.

⁴ Secondo Olsen, pag. 117, del 1567 circa.

⁵ Fototeca del prof. G. Fiocco nell'Istituto per la storia dell'arte« Fondazione Cini a Venezia.

⁶ A. Schmarsow, Federigo Baroccis Zeichnungen I, Leipzig 1909, tav. I.

OBREZANJE ISUSA OD BERNARDINA CAMPIJA U STROSSMAYEROVOJ GALERIJI U ZAGREBU

REPR. 52—54

Ovo malo *Obrezanje Isusa* (inv. br. 116, v. 23, š. 17,5 cm) profinjenih oblika s bojama koje tendiraju bisernim tonalitetima, oduvijek je privlačilo pažnju iskusnijih posjetilaca. Njegova je stilistika toliko osebujna i određena u izvjesnoj, očito manirističkoj, morfologiji da je u prvi mah jasno da pripada izgrađenom majstoru kasnorenesansnog razdoblja. Premda je eklektička struktura njegova stila bila očita, vidljivo je da je u toj složenoj i ne uvijek sretnoj manirističkoj kulturi ovaj slikar znao stvoriti svoj meki i, bez sumnje, dekadentni stil, u kome ima toliko muzikalnog izvijanja i preplitanja linija i neke utrirane gracije. A poslije svega, u dubini slike, onaj fini mali motiv dviju figura na stepenicama u sedefnosivom ambijentu arhitekture.

Začudo, nitko dosad nije uspio otkriti toga majstora. Mala je slika kroz posljednje kataloge galerije prošla s veoma općom oznakom: *ferrarska škola 16. st.*¹ U stvari, kao potpora za tu oznaku mogle bi se možda navesti samo one dvije goruće baklje, kojih je žuti sjaj mogao nekoga podsjetiti na poznata svjetlucanja na slikama Dossove škole; ali i to je bilo dovoljno da nas dugo vremena zavede na krivi trag. Jer kome je, zapravo, ovakva stilistika mogla pripadati u ferrarskom ambijentu? Za Battistu Dossa možemo reći da njegov način već i na morfološkom planu poznajemo dobro, a ne može se ništa slična naći ni u kasnijim slikarskim generacijama 16. st. u Ferrari. Kolorit je, naime, sasvim drugačiji nego što bismo kod nekog Ferrareza mogli očekivati. Osim toga, manirizam ovakvog stila toliko je izrazit da ga, očito, moramo potražiti u nekom drugom pokrajinskom ambijentu.

¹ A. Schneider, Katalog Strossmayerove galerije, Zagreb, 1939, br. 52. — Prof. Schneider je kod svake slike pored svoje označio i sve ostale atribucije na koje je naišao u literaturi ili koje su mu bile saopćene pismenim putem, ali kod naše slike nije naveo ničije mišljenje.

To je ambijent cremonske škole, a slikar, koji je sliku naslikao, jest Bernardino Campi. Zapravo se do takvog rješenja moglo doći i na materijalu objavljenom 1915. g. od Aurelije Perotti,² ali su noviji radovi o umjetnicima cremonske škole to uvelike olakšali. Oni su u prvom redu svratili pozornost na ovu zanemarenu slikarsku kulturu cinquecenta i istakli njene zaboravljene vrijednosti.

Ne znam da li je potrebno ovu atribuciju poduprijeti nekom morellijanskom argumentacijom. Mene je lično na nju naveo crtež iz Codice Resra u Ambrosiani, br. 120, koji prikazuje neki *Martirij*, a u kome su ne samo morfologija nego i sintaksa umjetnikova izraza jednake onima s naše male slike. A mnogo se podudarnosti može naći i na Bernardinovim freskama, od onih u katedrali u Cremoni (na *Ulasku u Jeruzalim*, na primjer), pa do onih iz San Colombara, na primjer na fragmentu *Pričesti*, koji se čuva u Breri.³ To su oni isti produženi likovi s karakterističnim naborima haljina, male manirirane glave, cio jedan apstraktni svijet, koji je još donedavna bio tuđ osjećanju istraživača i stručnjaka, ali je danas našoj senzibilnosti osobito blizak. Ali čini mi se da čitav ovaj svijet Bernardina Campija još nije do kraja određen ni otkriven; a kao dokaz može poslužiti i ovo naše malo *Obrezanje Isusa* iz Zagreba. Vidio sam u Institutu za povijest umjetnosti u Fondazione Cini u Veneciji fotografiju jednog *Porođenja* iz zbirke Vito Frugis u Milanu, na kome lik Bogorodice u mnogome naliči ovome sa zagrebačke slike. Radi se u oba slučaja o vremenu između fresaka u katedrali u Cremoni (1573) i onih iz San Colombaro al Lambro, dakle, otprilike o osmom deceniju. To je, naravno, već kasno razdoblje Bernardinove evolucije, u kome je on već proveo ličnu sintezu svih onih heterogenih utjecaja, koji su ga formirali u ranijim razdobljima.

Propast mnogih njegovih fresaka i disperzija tolikih radova iz milanskog razdoblja, kao i poslije njega, čini dragocjenim svaki pronalazak nekog njegova djela. Čini mi se da ovo *Obrezanje Isusa* ima u Bernardinovu opusu osobitu vrijednost ne samo zbog finoće kolorita, nego još više zbog poetične atmosfere, koja u prikazanom prostoru živi, u osjećajnim atitudama likova i u srebrenastom prospektu pozadine. Oko bijele mase prekritog stola okupljeni su likovi što prisustvuju misteriju: Bogorodica u crvenoj haljini i intenzivno plavom plaštu, starac iznad nje, vjerojatno sv. Josip u crvenom plaštu i žutoj i plavoj haljini; veliki svećenik ima, opet, intenzivno žuti plašt iznad crvene i plave odjeće; čovjek što drži dijete također je u plavoj haljini i svijetložutom plaštu, tako da se čitava grupa krijesi u prijelazima plavog i žutog, pri čemu plavo često prelazi u zeleno, a opći je dojam sedefno slijevanje, koje u tonaliteta pozadine postaje nevjerovatno lako i prozirno.

Bernardino Campi stvorio je u ovoj svojoj kasnoj sličici jedno malo remek-djelo. S izrazito manirističkim sredstvima izgradio je ovaj svoj irealni svijet i ispunio ga posebnim poetičnim ugođajem.

² A. Perotti, I pittori Campi di Cremona, Milano, 1915.

³ M. Monteverdi, Lungo percorso di un manierismo lombardo disceso dal Bramantino. »Arte Lombarda«, II, sl. 15.

UN QUADRO DI BERNARDINO CAMPI

ILL. 52—54

Questa piccola Circoncisione di Gesù (*Gall. Strossmayer, Zagabria, no. d'in. 116, alt. 17,5, largh. 23 cm*) dalle forme raffinate, coi colori tendenti a tonalità perlacee, attirò da sempre l'attenzione dei visitatori più esperti. La sua stilistica è così singolare, ed orientata verso una morfologia così chiaramente manieristica, che appare subito chiaro come appartenga ad un maestro eclettico ma già maturo e definito del tardo Rinascimento. Per quanto la struttura eclettica del suo stile sia evidente, si può vedere che in questa complicata e non sempre felice cultura manieristica, questo pittore seppe formarsi un suo stile morbido e senza dubbio decadente, ma ricco di modulazioni musicali, di intrecci di linee e di esagerate grazie. E infine, nel profondo del quadro, quel delicato, minuscolo motivo di due figure sui gradini, in un ambiente architettonico grigio-madrepelaceo.

Questo piccolo quadro era contrassegnato negli ultimi cataloghi della galleria con una nota generica: «scuola ferrarese del XVI sec.»¹ In realtà, quale debole conferma di questa nota, si potevano forse addurre quelle due fiacole accese, il cui giallo splendore ha potuto rievocare in qualcuno i già noti bagliori dei quadri dosseschi; tuttavia ciò bastò solo a deviare gli studi a lungo su una strada sbagliata. Perché, a chi precisamente si potrebbe attribuire una tale stilistica nell'ambiente ferrarese? Il colorito è infatti del tutto diverso da quello che ci saremmo aspettati da un Ferrarese; inoltre la morfologia di questo stile è così marcata, che è chiaro si debba rivolgere le nostre ricerche in qualche altro ambiente regionale.

È questo l'ambiente della scuola cremonese, e il pittore è Bernardino Campi. Veramente a questa conclusione si poteva giungere anche attraverso il materiale pubblicato nel 1915 da Aurelia Perotti,² però ciò fu facilitato da recenti studi sugli artisti di questa scuola, studi che hanno anzitutto rivolto l'attenzione verso questa trascurata cultura pittorica del Cinquecento, mettendo in evidenza i suoi ormai dimenticati valori.

Non so se sia necessario sostenere questa attribuzione con qualche argomentazione morelliana. Io personalmente giunsi a questa convinzione osservando un disegno del Codice Resta dell'Ambrosiana, no. 120, che rappresenta un Martirio, e nel quale non solo la morfologia, ma anche la sintassi e l'espressione sono uguali a quelle del nostro piccolo quadro. Inoltre si possono trovare molte affinità anche negli affreschi del Bernardino; e cioè partendo

¹ A. Schneider, Catalogo della Galleria di Strossmayer, Zagabria, 1939, no 52. — Schneider segnala, per ogni quadro, accanto alle proprie, anche tutte le altre attribuzioni che trovava nella letteratura o che gli venivano suggerite per via epistolare. Per il nostro quadro però non riportò il parere di alcuno. Negli inventari antichi era assegnato a Mazzolino.

² A. Perotti, I pittori Campi di Cremona. Milano 1915,

da quelli della cattedrale di Cremona (in *Entrata in Gerusalemme*, p. es.) e terminando con quelli di San Colombaro specialmente nel frammento della Comunione che si conserva a Brera.³ Sono le stesse figure allungate con caratteristico drappeggiamento e dalle piccole teste manierate; un intero mondo astratto che fin a poco fa era estraneo al sentire degli studiosi, ma che oggi è particolarmente vicino alla nostra sensibilità. Mi sembra però che tutto questo mondo che racchiude l'arte di Bernardino Campi non sia ancora del tutto determinato e scoperto, e come esempio può servire anche questa nostra piccola Circoncisione di Zagabria. Ho visto nell'Istituto di Storia dell'Arte, Fondazione Cini a Venezia, la fotografia di una Nascita di Gesù con ubicazione non controllata (collezione Vito Frugis a Milano?), nella quale la figura della Madonna assomiglia molte a questa nostra. In ambedue i casi si tratta del tempo che corre fra gli affreschi della cattedrale di Cremona (1573) e quelli di San Colombaro al Lambro, dunque dell'ottavo decennio. Questo è naturalmente un periodo già tardo dell'evoluzione di Bernardino, nel quale egli ha già attuato la propria sintesi di tutti gli influssi eterogenei che lo formarono nei periodi precedenti.

La rovina di molti suoi affreschi e la dispersione di tanti lavori del periodo milanese e dei periodi che seguono, rendono preziosa ogni scoperta di qualche suo lavoro. Mi sembra che questa piccola Circoncisione abbia nella produzione del Bernardino un valore particolare, non solo per la finezza del colore, ma ancor più per l'atmosfera poetica che nello spazio raffigurato vive nelle sentimentali attitudini delle figure e nel prospetto argenteo dello sfondo. Attorno alla massa bianca del tavolo coperto, sono raccolte le figure che assistono al mistero: la Madonna vestita di rosso è coperta da un manto azzurro, il vecchio dietro a lei, probabilmente S. Giuseppe, ha un manto rosso e la veste gialla e azzurra. Il sacerdote è coperto da un manto di un giallo intenso, sopra una veste rossa e azzurra. L'uomo che tiene il Bambino è pure vestito d'azzurro e d'un mantello giallo chiaro, così che tutto il gruppo riluce in passaggi giallo-azzurri, dove l'azzurro spesso si cangia in verde mentre l'effetto generale ci dona una fusione madreperlacea, che nella tonalità del fondo diviene ancor più leggera e trasparente.

Bernardino Campi ha creato con questa sua tarda opera un piccolo capolavoro. Con mezzi spiccatamente manieristici ha costruito ancora una volta il suo mondo irreali animandolo della sua particolare vena poetica.

³ M. Monteverdi, *Lungo percorso di un manierismo lombardo disceso dal Bramantino*. «Arte Lombarda», II, fig. 15. — Il frammento è esposto al Museo della Scienza e della tecnica a Milano.

POKLONSTVO PASTIRA OD LUKE CAMBIASA U KATEDRALI U DUBROVNIKU

REPR. 56

Velika slika *Poklonstvo pastira* (v. 283, š. 173 cm) u katedrali u Dubrovniku bila je u prošlosti pripisivana Correggiu, kako se to često događalo s djelima Luke Cambiasa; a dogodilo se to ovog puta zbog oštre umjetne rasvjete kojom je naše *Poklonstvo pastira* rasvijetljeno i, vjerojatno, zbog onog lepršavog vijenca anđela u visini. Nokturno je nekada automatski izazivao asocijaciju na velikog emilijanskog majstora, a nije potrebno ni napominjati kako je ovaj majstor dalek izvor i naše kompozicije.

Samo correggeskna poezija svjetla, boja i sentimenta ovdje se zaledila u manirističku glumu neke robustne i, čak, surove egzistencije. To više nije iluzija poetiziranog stanja, nego, prvenstveno, transponirani govor stila. Jedan od najvećih protagonista visokog manirizma izgradio je određeni registar sredstava kojima gradi i ovu kompoziciju kao momenat tog svog stilskog izraza i ne brine se ni za šta drugo, a najmanje za neku izvanjsku dopadljivost; otud i odbojnost kojom u prvi čas reagiramo na ovo bez sumnje lijepo i veliko djelo. Kao kod svih manirističkih izraza, a osobito kod onih visokog manirizma, treba se priviknuti na oblike i saživjeti se s ovim zaleđenim svijetom, u kome likovi više glume život negoli što ga prikazuju. Još tačnije: to je kao neka »živa slika«, rasvijetljena hladnim, nestvarnim svjetlom. Na nekim slikama Luke Cambiasa, na *Poklonstvima* iz Brere, iz katedrale u Genovi ili u Pinakoteci u Bologni, ta je zaleđenost stvorila stanovitu apstraktnu fantomatičku, koja i čini najzanimljiviji momenat u umjetnosti ovog slikara. Naše *Poklonstvo* bliže je realnosti i težnji da prizor prikaže kao jednostavnu i uvjerljivu rustikalnu idilu. Ali monumentalnost oblika i cijele kompozicije nije ništa manja. Već i materijalna veličina pale (visoke skoro 3 metra) djeluje u tom smislu.

I u bojama majstor je zadržao jednostavnost karakterističnu za njegovo slikarstvo, ali i snagu kojom ga njegov kolorit i razlikuje od nekih ostalih pripadnika visokog manirizma. Pored konvencionalnog crvenog i zelenoplavog

na haljinama Bogorodice osnovni akcenti jesu: zeleno i žuto na haljini pastira u prednjem planu i smeđi ton njegova šešira, zatim ljubičasti na pastiru desno i smeđi na ogrtaču sv. Josipa. Svjetlo ima u donjem dijelu slike izvor u samom malom Isusu te je stvorilo lijepe efekte na glavama majke, sv. Josipa, na nogama i rukama pastira. Njihovi su profili plošno ocrtani na tamnoj pozadini upravo pomoću tog razantnog svjetla, koje se onda zaustavilo na širokoj plohi šešira, ostvarivši na vanredan način njegovu mekanu materiju. U gornjem dijelu izvor svjetla je u glori između anđela, koji predstavljaju u tom žanru nešto najljepše što je Luca Cambiaso stvorio. Nema, naravno, emilijanske finoće inkarnata na njihovim žućkastim tijelima, a i krila su slikana teškom smeđom bojom, ali veliki je crtač tu razvio svoje zamjerno znanje. Po tipu i gestikulaciji ovi su anđeli najbliži onima koji su sačuvani na bakropisima Guida Renija i Raffaella Schiaminossija, izrađenim prema majstorovim djelima, kao i na nekim njegovim crtežima koji su se sačuvali.¹

Dubrovačko *Poklonstvo pastira* ne bi trebalo datirati izvan sedmog decenija. Ono produženo tijelo malog Isusa naći ćemo kod anđela već na *Poklonstvu pastira* iz zbirke Maning u New Yorku, koje je nastalo poslije 1560., pa i već prije na *Bogorodici s djetetom* iz neke privatne zbirke u Genovi, na kojoj će nas i lice majke tipološki sjetiti na našu Bogorodicu.² No to su elementi koji se, zajedno sa sv. Josipom naslonjenim obim rukama na štap, često javljaju na Cambiasovim *Poklonstvima* i *Porodenjima*, uvijek s istim situacijama rustikalnog ambijenta i robustnih priprostih likova. Klasičnim djelima te vrste u kapeli Lercari katedrale u Genovi (dovršenoj 1569) i u Pinakoteci u Bologni (oko 1565—70) treba sada dodati ovo naše, koje za njima nimalo ne zaostaje, a pripada otprilike istom razdoblju.³

Rimskom nasljeđu iz klasičnog razdoblja, prenesenom u Genovu preko Pierina del Vaga, umjetnik je dodao neku posebnu i snažnu varijantu corregeskinih nokturna i nastala je tako umjetnost koja daje dojam nečeg hibridnog. I na našoj slici gigantski oblici nisu nimalo ublaženi svjetlom. Maniristička spirala, kojom se pastir u prednjem planu okreće prema djetetu, pokrenula je teške mase njegova tijela i potrebno je izvjesno vrijeme dok se priviknemo na tu materijalnu demonstraciju kao što se tek postepeno privikavamo na čvrstu konstrukciju glava Bogorodice i sv. Josipa. Ali u toj čvrstoj konstrukciji oblika i sastoji se umjetnost Luke Cambiasa, koja se pored toga očitovala i u vanrednim detaljima ruku i draperija i u suverenoj lakoći kojom je naslikao ono jagnje među pastirovim nogama ili nacrtana obla tijela anđela u visini.

¹ Bertina Suida-Maning i W. Suida, Luca Cambiaso. Ed. Ceschina, 458, sl. 358—361.

² B. Suida-Maning i W. Suida, op. cit., sl. 215 i 31.

³ B. Suida-Maning i W. Suida, op. cit., sl. 205 i 214.

»L'ADORAZIONE DEI PASTORI« DI LUCA CAMBIASO
NELLA CATTEDRALE DI RAGUSA

ILL. 56

Un grande dipinto coll'Adorazione dei pastori (alt. 283, largh. 173 cm.) nella Cattedrale di Ragusa è stato nel passato ascritto al Correggio, forse anche questa volta a causa della violenta luce artificiale che rischiarava la scena e probabilmente anche a causa di quella fluttuante corona d'angeli in alto. Il notturno suscitava una volta l'idea di associazione col grande maestro emiliano e non è necessario osservare che questo maestro rappresenti una delle lontane fonti a cui attinge anche la nostra composizione.

Solo che la correggesca poesia della luce, dei colori e dei sentimenti si è qui agghiacciata in una recitazione manieristica di una robusta, direi quasi cruda esistenza. Questa non è più l'illusione di uno stato poetizzato, ma primariamente la fissazione di un linguaggio stilistico. Uno dei più grandi protagonisti del tardo manierismo ha costruito qui un definito registro di mezzi, coi quali ha creato pure questa sua espressione stilistica non preoccupandosi di nient' altro e meno di tutto di una piacevolezza superficiale; da qui la repulsione con cui in un primo momento si reagisce davanti a questa, senza dubbio, rara e bella opera. Come in tutte le espressioni manieristiche e specialmente in quelle dell'alto manierismo, bisogna abituarsi alle forme e immergersi in questo mondo freddo, in cui le figure recitano una vita più che non la presentino. Più esattamente: è un gruppo plastico rischiarato da una fredda luce irreali. Su certi dipinti di Luca Cambiaso, sulle Adorazioni di Berera, della Cattedrale a Genova o della Pinacoteca di Bologna, quest'agghiacciamento ha creato un certo effetto astratto che rappresenta pure il più importante momento nell'arte di questo pittore. La nostra Adorazione è più vicina alla realtà e all'intenzione di esporre la scena come un semplice e convincente idillio rustico. Ma la monumentalità delle forme e di tutta la composizione non ne è diminuita. Anche la sola grandezza materiale della pala (alta quasi tre metri) vi contribuisce.

Nei colori il maestro ha mantenuto la semplicità, caratteristica della sua pittura, ma pure la forza del suo colorito che lo differenzia da tanti altri pittori appartenenti all' alto manierismo. Oltre al convenzionale rosso e verde-azzurro sulle vesti della Madonna, gli accenti fondamentali sono: verde e giallo sulla veste del pastore in primo piano, il tono bruno del suo copricapo, viola sul pastore a destra e bruno sul manto di San Giuseppe. La luce trova nella parte inferiore del dipinto la sua fonte nello stesso piccolo Gesù e crea dei begli effetti sulla testa della madre e di San Giuseppe, sulle gambe e sulle mani del pastore. I loro profili si delineano piatti sullo sfondo scuro per questa luce rasante che si è poi fermata sulla larga superficie del cappello realizzando in modo eccezionale la sua tenera materia. Nella parte superiore la fonte della luce è nella gloria fra gli angeli che rappresentano quello che di più bello Luca Cambiaso abbia eseguito in questo genere. Manca naturalmente quella finezza emiliana dell'incarnato sui loro corpi

giallastri e pure le ali sono dipinte con un pesante colore marrone, ma il grande disegnatore ha sviluppato qui il suo mirabile sapere. Per tipo e gesticolazione questi angeli sono i più vicini a quelli che si possono vedere sulle acqueforti di Guido Reni e di Raffaello Schiaminossi eseguite secondo le opere del maestro, come pure su certi suoi disegni che si sono conservati fino ad oggi.¹

L'Adorazione dei pastori ragusea non si dovrebbe datarla fuori del settimo decennio. Quel corpo allungato del piccolo Gesù lo troveremo già sugli angeli nell'Adorazione dei pastori della collezione Maning a New York, che risale a dopo il 1560; e già ancor prima sulla Madonna col Bambino di una collezione privata a Genova, dove anche il volto della madre ci ricorderà tipologicamente la nostra Madonna.² Sono questi elementi che assieme al San Giuseppe appoggiato al bastone con tutte e due le mani si vedono spesso sulle Adorazioni e sulle Natività di Cambiaso, sempre con la stessa situazione di ambiente rusticano e di figure rozze e robuste. Alle opere classiche di questo genere nella Cappella Lercari della Cattedrale a Genova (compiuta nel 1569) e nella Pinacoteca a Bologna (del 1565—70 circa) bisogna ora aggiungere questa nostra, che non è molto inferiore e che fa parte su per giù dello stesso periodo.³

All'eredità romana del periodo classico trasportata a Genova da Pierino del Vaga, il Nostro ha aggiunto una speciale e forte variante dei notturni correggeschi ed è nata così quell'arte che dà l'impressione di qualcosa di ibrido. Nemmeno sul nostro dipinto le forme gigantesche non sono per niente attenuate dalla luce. La spirale manieristica del pastore che nel piano anteriore si rivolge al Bambino, ha messo in movimento le pesanti masse del suo corpo ed è necessario un po' di tempo per abituarsi a questa dimostrazione materiale, come ci abituiamo gradatamente alla robusta costruzione delle teste della Madonna e di San Giuseppe. Ma proprio in questa forte costruzione delle forme consiste l'arte di Luca Cambiaso che oltre a ciò si manifesta nei meravigliosi dettagli delle mani e dei drappeggi, e nella leggerezza con la quale è dipinto quel piccolo agnello fra le gambe del pastore o sono disegnati i corpi paffuti degli angeli in alto.

¹ Bertina Suida-Maning e W. Suida, Luca Cambiaso. Ed. Ceschina, 458, figg. 358—361.

² B. Suida-Maning e W. Suida, op. cit., figg. 215 e 31.

³ B. Suida-Maning e W. Suida, op. cit., figg. 205 e 214.

DOPRINOS TOSKANCIMA

REPR. 57—60

I

Nije bilo moguće pred ovim bizarnim i pomalo infantilnim Kristovim licem ne sjetiti se onih »ghiribizzi fanciulleschi«, o kojima je Adolfo Venturi govorio u svom prikazu Francesca Ubertinija. Osim toga ovaj oštri sudar hladnih stereometrijskih oblika tako dominantnog arhitektonskog motiva s lakim i lelujavim pejzažem u pozadini bio je odlučan za utisak koji me doveo do bohemske »brigade« malih slikara prve polovine cinquecenta (koja je izazvala poznatu srdžbu Vasarijevu) i upravo do ovog umjetnika koji zacijelo nije najmanji među njima.

Radi se o *Kristu na stupu*, koji visi visoko na zidu Đorđičeve kapele u dubrovačkoj katedrali. Nekoliko sam godina prolazio pokraj te slike jedva obraćajući pažnju na nju; vjerojatno je uzrok tome bila i ona odviše neodređena atribucija Doroteje Westphal, koja ju je svojedobno bila pripisala »Leonardovoj školi.«¹ Ali kad je jednom svratila na sebe moju pažnju, postala je problem koji više nije bilo moguće mimoći.

Zapravo, izravno do Bacchiacce dovodi nas u prvom redu upravo lice s onim karakterističnim očima isturenih jabuka. U općenitom smislu ono asocira poznato lice sv. Magdalene iz Gal. Pitti i s još nekih slika (na primjer na *Bogorodici s djetetom i sv. Ivanom* u Staroj pinakoteci u Münchenu), ali je možda najbliže licu Bogorodice sa *Sv. Obitelji iz zbirke Cook u Richmondu*.² To je isto lice visoka čela i spuštenih vjeđa na ispupčenim očima. Ali na *Portretu žene s mačkom* u berlinskom muzeju naći ćemo ga ponovo sa stisnutim okom i šiljatom bradom, a pored toga i s velikim uhom.³

¹ D. Westphal, Malo poznata slikarska djela XIV. do XVIII stoljeća u Dalmaciji, Zagreb 1937, sl. 48.

² A. McComb, Francesco Ubertini (Bacchiacca). »Art Bulletin«, VIII, 1926, sl. 29.

³ A. McComb, op. cit., sl. 19.

Za to veliko i nepravilno crtano uho na našem Kristu upravo Bacchiacca može u prvom redu da bude odgovoran; na dječaku s *Portreta kurtizane*, koji je 1958 g. objavila Inge Berge, uho je također grubo »zacrtano.«⁴ Jednako tako u prvom redu Bacchiacca može biti odgovoran i za ovu ostentativnu simetričnost kojom je na našoj slici izgrađen arhitektonski okvir. Nije li upravo to onaj »studio scrupuloso e puerile di simmetria« o kome govori Venturi? A nalazimo tu simetriju izraženu ne samo na poznatim *Skidanjima s križa* nego i na maloj *Bogorodici s djetetom* koju je 1923. g. objavio Viktor Lazarev, a koja se tada nalazila u zbirci grofice Šuvalove u Lenjningradu.⁵ Samo, upravo ta mala slika koju Lazarev stavlja u prvo majstorovo razdoblje prije 1620. g. (a koju ne nalazimo u Berensonovim registrima iz 1936 g.) još je jedno uporište za našu atribuciju upravo zbog svojih naglašenih stereometrijskih oblika: golo i široko kameno sjedalo, nešto manje ispod Bogorodičinih nogu, a iza nje dugi niski zid preko cijele širine, nije li to u najvećoj mjeri adekvatno simetričnoj arhitekturi naše slike? Otraga, u daljini, također sfumirani elementi pejzaža. Naravno, taj pejzaž treba dovesti u vezu više s firentinskim pejzažem iz Del Sartova kruga (iz ranog majstorova razdoblja) nego li s umbrijskim pejzažem Perugina, mnogo više deskriptivnim. Ali i inače naša slika upućuje na mladog Del Sarta: ona perizoma, toliko karakteristična, perizoma je s aktova na freskama iz života sv. Filippa Benizzi u predvorju Annunziate. Ali čini mi se da i elemenat stroge arhitekture ima svoj izvor u umjetnosti mladog Del Sarta: nalazimo ga kod Bacchiacce i na *Descro da parto* iz zbirke White u Londonu kao i na *Viziji sv. Bernarda*, nekad u zbirci Sterbini u Rimu, uvijek u ostentativnoj simetriji.⁶

Ima, naravno, još detalja na koje bismo se mogli pozvati: ono cvijeće koje raste do podnožja stupa na našoj slici javlja se veoma slično ne samo na sv. *Magdalen*i u Galeriji Pitti nego i na obim slikama u Richmondu, dok se travke iz prednjeg plana susreću često na Bacchiaccinim djelima, a možda najizrazitije na *Bogorodici s djetetom i sa sv. Ivanom* u Münchenu. Naravno, to su prilično općenita i nesigurna uporišta, ali njihovo nagomilavanje ima stanovitu težinu. Tako, na primjer, onaj most s tri luka što u pozadini Münchenske slike vodi do nekog kaštela — ne nalazimo li ga i na lijevom pejzažu slike koju objavljujemo? A taj most oblih lukova vraća se u drugoj redakciji i na nekim crtežima iz Uffizzia koje je nedavno objavila Luisa Marcucci.⁷ Taj most što preko rijeke vodi do kaštela ima vjerojatno svoj izvor s Peruginovih slika: vidimo ga, na primjer, na *Apolonu i Marsiji* u Louvreu.

Ali što zapravo pripada Peruginovu utjecaju na dubrovačkoj slici? Pored blage osjećajnosti, možemo reći sentimentalizma, tako vidljiva na licu, u prvom redu Peruginu pripada ova mekoća akta, gotovo femininog; a zatim suzdržanost u boji bez otvorenih sudara. Mali slikar naslikao je u tom svom eklektičnom načinu ovu svoju sliku, koja sigurno nema neke osobite vrijednosti, ali nas privlači upravo bizarnim elementima. Iznad sive arhitekture vide se kroz dva otvora jednostavnog trijema pejzaži zelenkastih tonaliteta. Tijelo Kristovo ima blijedu boju puti, dok je perizoma ljubičasta.

⁴ Inge Berge, Un dipinto sconosciuto del Bacchiacca e il suo modello. »Rivista d'Arte«, XVII, ser. II, 1935, br. 1, str. 87.

⁵ V. Lazarev, Una Madonna sconosciuta del Bacchiacca. »L'Arte«, 1923, sl. 1, str. 87.

⁶ A. McComb, op. cit. sl. 5.; A. Venturi, Storia ... IX/1, sl. 356.

⁷ L. Marcucci, Contributo al Bacchiacca. »Bolettino d'Arte« ser. 4, 1958, sl. 10, 11, 12.

Krist na stupu iz katedrale u Dubrovniku dopremljen je g. 1713. iz Venecije donacijom Đorđića. U Veneciji je pripadao zbirci Raspi.⁸

Međutim, već je Doroteja Westphal bila spomenula da se u zbirci Brunswick u Beču nalazila replika dubrovačke slike. Ta zbirka više ne postoji, ali mogao sam još naći jednu zaostalu fotografiju (foto Wolfrum 2356) koju objavljujem.⁹ Iz fotografije je vidljivo zašto je gđa Westphal našeg *Krista na stupu* pripisala »Leonardovoj školi«: bečka redakcija zaista pripada nekom Leonardovu sljedbeniku u širem smislu te riječi. Kome zapravo pripada sama invencija i ne treba li možda kao izvor obiju replika pretpostaviti jedan izgubljen original, to je pitanje koje traži dalja istraživanja.¹⁰

II

Nije bilo teško prepoznati da se radi o invenciji tipičnoj za »Carlina dei languori« tog Baldinuccijsva miljenika koji nam je ostavio u svom opusu jednu sentimentalnu korelaciju pobožnosti protureformacije. Ne mislim time reći da se radi o autografu. Staviše, možda na ovoj slici iz Dobrote ima neke bizarne i pomalo oštre spiritualnosti, koja je u našim očima diže iznad bolećive katoličke sentimentalnosti ovog slikara, koja je toliko smetala Matteu Marangoniju već 1920. godine.¹¹

Marangoni nije mogao svladati odbojnost prema djelima ovog slikara sve dok se jednom nije pažljivije zaustavio pred Sv. *Dominikom u molitvi* u galeriji Pitti. Moram, međutim, priznati da meni to nije uspjelo. Deceniji koji su prošli od Marangonijeve studije učinili su još nepodnošljivijom ovu jednoličnu sentimentalnost i čeznutljivost koja nije bila poduprijeta odgovarajućom slikarskom inventivnošću.

Ali kako je zapravo instruktivno (i možda karakteristično za polivalentnu osjetljivost našeg vremena) da sam i ja napokon doživio iznenađenje u veoma pozitivnom smislu: u crkvi sv. Stašije u Dobroti (Boka kotorska) upravo me je ova *Bogorodica* (v. 68, š. 53) prošle godine frapirala jednostavnom kompozicijom linije i masa i neobičnim skladom boja. Šarolikost je sasvim izbjegnuta: modra dominantna plašta prigušena je, dok maslinasti ton rupca ispod njega daje poseban čar cijelom liku. Pozadina je smeđa, a crvenilo rukava

⁸ Karakteristično je da je naša slika iz zbirke Raspi došla u kapelu Đorđić s atribucijom Andrei del Sartu, što se može i razumjeti s obzirom na uske dodire Francesca Ubertinija s ranim djelima velikog majstora (vidi *Ante Liepopili*, Dubrovačka katedrala i njezine slike. Dubrovnik 1930, str. 13). Međutim, usprkos stanovitaj stilskoj bliskosti u detaljima istaknute morfološke osobine, osobito na glavi Kristovoj, ne dopuštaju tu atribuciju.

⁹ Za fotografiju i za ostale podatke u vezi s tom slikom zahvaljujem direkciji Konzervatorske službe u Beču. Prema njihovim podacima ta je slika vjerojatno prodana u inostranstvo još prije prvog svjetskog rata.

¹¹ Zanimljiva je u svakom slučaju izvjesna podudarnost našeg *Krista* s onim na slici *Bičevanje* u varšavskom muzeju, koja je svojedobno bila pripisana Bacchiacci, a sada P. Kempeneru što svakako pokazuje interesantne podudarnosti. Vidi A. Griseri, Perino, Machuca, Campana. »Paragone«, br. 87, sl. 18. — J. Starzynski i M. Walicki, Katalog Galerii malarstwa obcego, Museum Narodowe w Warszawie. Warszawa 1938, br. 2 — J. Bialostocki und M. Walicki, Europäische Malerei in polnischen Sammlungen. Warszawa 1957, br. 98, str. 489.

¹¹ M. Marangoni, u »Dedalu« 1920, str. 448.

dovoljno je jako da podigne ovu gamu izgrađenu na tamnoj pozadini. Samo na prvi pogled može se pomisliti da se radi o varijanti *Bogorodice* iz Sabaude u Torinu, na kojoj ruke prekržene na grudima i uglavnom prekrte plaštom tvore motiv mnogo manje sretan. Sklopljene ruke na našoj *Bogorodici* usklađene su s vitkom silhuetom ramena i glave i finim ovalom lica na kome sumarna modelacija i zašiljeni donji dio lica asociraju neke poznate manirističke invencije. I upravo finoća te invencije i tihi sklad četiriju boja ponijeli su me tog jutra, osobito kad sam sliku vidio na danjem svjetlu, pred crkvom. To je možda zaista varijanta invencije koju nalazimo i na *Madoni del dito* u galeriji Borghese i na *The Blue Madonna* u Ringling Museum of Art u Sarasoti,¹² samo što je na slici u Dobroti finoća slikarske imaginacije i meka pokrenutost linija tu invenciju učinila nekako svježijom i umjetnički mogućom. Neka pomalo oštra aristokratska nota u licu i ondulirani tonovi draperija koje ga okružuju ublažili su i čak nadvladali na ovoj *Bogorodici* onu pietističku sentimentalnost koja nam je toliko neprijatna u opusu Carla Dolcia.

Radi li se o autografu? Protiv toga čini mi se govori tanki, ali i slobodniji namaz koji dolazi do izražaja osobito na draperji oko lica i na »lumeggiaturama«. I u pretjerano dugim prstima osjeća se prisutnost nekog manje sputanog duha, koji je poznatu Dolcijevu temu parafrazirao u kasnijem, možda čak baroknom vremenu.

III

»Mnogo je puta velika vojvotkinja Vittoria imala zadovoljstvo da pozira pred flamanskim portretistom, a ponekad i pod posebnim simboličnim obličjem, koji je laskao njenoj izvještačenoj sujeti« — pisao je Frizzoni 1919. g., tretirajući upravo problem portreta ovog posljednjeg odvjetka urbinske vojvodske kuće.¹³ Upravši se za Ferdinanda II Medicija, došla je na firentinski dvor i ujedno postala jedna od zahvalnih modela Giusta Sustermansa.

U portretu koji objavljujem, a koji se nalazi u privatnoj zbirci u Beogradu, mislim da imamo *Vittoriju della Rovere* u obličju sv. Uršule (platno, v. 66, š. 54,5 cm). Njeno žučkasto lice još uvijek pokazuje, usprkos oštećenjima, životi puti i rumenilo usana, tako značajno za ovog slikara. Na žalost, mnoge su boje potamnjele, ali osjeća se još obujnost i mekoća crnih kosa. S male krune na glavi pada natrag veo koji je danas nečiste zelenkaste boje. Osnovna koloristička dominantna je crvena boja plašta, dok je draperija na grudima zlaćano bijela i veoma slična onoj na portretu vojvotkinje koji se nekad nalazio u Poggio a Caiano, a danas je u Pinakoteci palače Pitti.¹⁴

Usprkos relativno slabom stanju u kojem je ova slika do nas došla, mislim da se ne radi o radu škole, nego o autografskom djelu umjetnika samog. Doduše, u katalogu dražbe Salga (maj 1941) pod br. 2 prodan je također jedan portret vojvotkinje koja u ruci drži strijelu, a i ruka je veoma bliska ovoj s naše slike,¹⁵ ali kvaliteta je, sudeći po fotografiji, očigledno slabija, te može biti da se u ovom slučaju zaista radi o kopiji ili varijanti botege; ali beogradski egzemplar je superiorniji. Po vremenu nastanka približuje se *Portretu Vittori-*

¹² W. Suida, Catalogue of Paintings in the J. and M. Ringling Museum of Art, 1949, no 136.

¹³ G. Frizzoni, u »Bollettino d'Arte«, 1919.

¹⁴ Foto Brogi br. 19117.

¹⁵ Fototeka Kunsthistorisches Instituta u Firenzi, br. 132183.

je della Rovere u Pinakoteci Carrara u Bergamu, premda mi se čini nešto kasnijim od tog mladenačkog lika, vojvotkinje, ali nije daleko ni od *portreta u poluprofilu* u Uffiziama ni od ostalih primjeraka u Pinakoteci Pitti.

Hagiografskim alteracijama sujetne vojvotkinje, koja je pored obličja sv. Magdalene ili Margarete znala da se pojavi čak i u obličju Bogorodice, beogradska slika dodaje još jednu varijaciju: portret s atributom legendarne svete sv. Uršule.

Traduzione

CONTRIBUTO AI TOSCANI

ILL. 57—60

I

È impossibile dinanzi a questo Cristo bizzarro e un po' infantile, non ricordare quei »ghiribizzi fanciulleschi« di cui parlò Adolfo Venturi nel suo studio su Francesco Ubertini. Oltre a ciò questo brusco scontro di fredde forme di un dominante motivo architettonico, con un fondo di paesaggio leggero e flutuante mi orientò verso quella »brigata« bohémienne di piccoli pittori della prima metà del Cinquecento (che causarono la nota ira del Vasari) e proprio verso questo artista che non è il minore fra di loro.

Parlo del Cristo alla colonna, che si trova sospeso nella cappella Đorđić della Cattedrale di Ragusa. Passai per diversi anni dinanzi a questa opera senza riservarle mai troppa attenzione; a causa certamente di quella attribuzione abbastanza indefinita di Dorotea Westphal, che l'ascrisse a suo tempo alla »Scuola di Leonardo«.¹ Ma, dopo che vi posi la mia attenzione, divenne per me un problema che non potevo assolutamente accantonare.

Invero quegli occhi caratteristici dai bulbi sporgenti ci portano in un primo momento direttamente al Bacchiacca. Ci ricorda a grosso modo il noto viso della S. Maddalena dalla Galleria Pitti, e altre opere come ad esempio la Madonna col Bambino e S. Giovanni della Pinacoteca di arte antica di Monaco di Baviera, ma è forse ancor più vicino al volto della Madonna nella S. Famiglia, della collezione Cook a Richmond.² E lo stesso volto dall'alta fronte, dalle

¹ D. Westphal, Malo poznata slikarska djela XIV do XVIII stoljeća u Dalmaciji, Zagreb 1937, fig. 48.

² A. McComb, Francesco Ubertini (Bacchiacca). »Art Bulletin«, VIII 1926, fig. 29.

palpebre abbassate e dagli occhi sporgenti; e lo troveremo nuovamente sul Ritratto di donna col gatto del museo di Berlino, con l'occhio stretto, la barba a punta e un grande orecchio.³

Di quest'orecchio così grande e irregolare del nostro Cristo possiamo vedere responsabile solo il Bacchiacca. Nel Ritratto di cortigiana, pubblicato nel 1958 da Inge Berge troviamo sul fanciullo lo stesso orecchio così malamente dipinto.⁴ Il Bacchiacca può esser responsabile anche di questa ostentata simmetria con la quale è costruita la cornice architettonica del nostro dipinto. Non è proprio questo quello »studio scrupoloso e puerile di simmetria« di cui parla il Venturi? Questa simmetria la troviamo espressa non solo nella famosa Deposizione, ma anche sulla piccola Madonna col Bambino pubblicata nel 1923 da Viktor Lazarev, che si trovava allora nella collezione della contessa Šuvalov a Leningrado.⁵ E proprio questo piccolo dipinto che Lazarev pone nel primo periodo del maestro, che precede il 1920 (e che non troviamo nei registri di Berenson del 1936) appoggia maggiormente la nostra attribuzione proprio per le sue forme stereometriche accentuate: il largo e nudo sedile di sasso, uno un po' più piccolo sotto ai piedi della Madonna e dietro a lei un basso muro lungo tutta la larghezza, non è forse adeguato all'architettura simmetrica del nostro dipinto? Di dietro in lontananza si vedono pure degli elementi sfumati di paesaggio. Bisogna vederlo naturalmente più vicino al paesaggio fiorentino della cerchia di Del Sarto (del primo periodo del maestro) che al paesaggio umbro del Perugino, molto più descrittivo. Ma anche senza ciò il nostro dipinto ci orienta verso il giovane Del Sarto: quel perizoma così caratteristico è il perizoma dei nudi dagli affreschi sulla vita di S. Filippo Benizzi nell'atrio dell'Annunziata. Ma mi sembra che anche questo elemento di severa architettura trovi il suo spunto nell'arte del giovane Del Sarto; lo troviamo inoltre nel Bacchiacca anche sul Desco da Parto della collezione White a Londra e sulla Visione di S. Bernardo un tempo della Galleria Sterbini a Roma, sempre con la stessa ostentata simmetria.⁶

Ci sono naturalmente ancora dei dettagli che potremmo elencare: quei fiori ad esempio che crescono ai piedi del palo sul nostro dipinto appaiono molto simili non solo sulla S. Maddalena della Galleria Pitti, ma su entrambi i dipinti a Richmond; l'erbetta del primo piano si incontra molto spesso nelle opere del Bacchiacca e forse meglio che in altre sulla Madonna col Bambino e S. Giovanni a Monaco di Baviera. È chiaro che questi sono dei punti d'appoggio abbastanza labili e generici, ma la loro quantità non manca di significato. Così ad esempio quel ponte con tre archi che sullo sfondo del dipinto di Monaco porta fino al castello, non lo troviamo forse anche sul paesaggio a sinistra del dipinto che pubblichiamo? E questo ponte dagli archi rotondi non ritorna in una redazione simile anche su certi disegni degli Uffizi, pubblicati non è molto da Luisa Marcucci?⁷ Questo ponte che porta oltre il fiume verso il castello, trova il suo spunto nei dipinti del Perugino: lo vediamo ad esempio sull' Apollo e Marsia nel Louvre.

³ A. McComb, op. cit., fig. 19.

⁴ Inge Berge, Un dipinto sconosciuto del Bacchiacca e il suo modello. »Rivista d'Arte«, XVII, ser. II. 1935, n. 1, pag. 87.

⁵ V. Lazarev, Una Madonna sconosciuta del Bacchiacca. »L'Arte«, 1923, fig. 1, pag. 87.

⁶ A. McComb, op. cit., fig. 5. — A. Venturi, Storia... IX/1, fig. 356.

⁷ L. Marcucci, Contributo al Bacchiacca. »Bollettino d'Arte«, ser. 4, 1958, figg. 10, 11, 12.

Ma cos' è che risente proprio l'influenza del Perugino sul nostro dipinto? A parte l'affetto tenero, possiamo dire sentimentalismo, così chiaro sul volto, solo al Perugino può venir ascritta la tenerezza di questo nudo quasi femminile; da non dimenticare la contenutezza dei colori senza scontri evidenti il che è molto importante. Il piccolo pittore dipinse col suo modo eclettico questo suo quadro che non ha per certo valori particolari, ma che ci attira proprio a causa dei suoi elementi bizzarri. Sopra l'architettura grigia si vedono attraverso le due aperture del semplice portico dei paesaggi di tonalità verdastre. Il corpo del Cristo è di colore pallido mentre il perizoma è violaceo.

Il Cristo alla Colonna della Cattedrale di Ragusa è stato portato da Venezia nel 1713, come donazione del Đorđić. Apparteneva alla coll. Raspi a Venezia.⁸

Ma già Dorotea Westphal aveva accennato a una replica del dipinto raguseo nella coll. Brunswick a Vienna. Questa collezione non esiste più, ma ho potuto trovare una fotografia del nostro dipinto (foto Wolfrum 2356) che pubblico.⁹ Dalla foto risulta chiaro perché la signora Westphal aveva ascritto il nostro Cristo alla colonna alla «Scuola di Leonardo»: la redazione viennese appartenne certamente a un seguace di Leonardo nel significato più largo della parola. A chi risalga l'invenzione che servì forse come spunto delle due repliche, è una domanda che richiede ulteriori ricerche.¹⁰

II.

Non è stato difficile vedere che si tratti di un'invenzione tipica di «Carolino dei languori», (questo grande amore del Baldinucci) che ci ha lasciato nella sua opera una correlazione sentimentale della religiosità della controriforma. Non intendo dire con ciò che si tratti di un autografo. Anzi penso che forse questo dipinto di Dobrota ha una certa spiritualità bizzarra e quasi severa che lo eleva ai nostri occhi al di sopra della debole sentimentalità cattolica di questo pittore, la quale era tanto sgradevole a Matteo Marangioni già nel 1920.¹¹

Marangioni non ha potuto superare quel sentimento di avversione che sentiva verso l'opera di questo pittore fino a che un giorno non si fermò con più attenzione davanti al S. Domenico in preghiera nella Galleria Pitti. Devo però

⁸ È caratteristico il fatto che il nostro dipinto della coll. Raspi sia arrivato nella cappella Đorđić con l'attribuzione ad Andrea del Sarto, il che si può anche comprendere in rapporto agli stretti contatti di Francesco Ubertini con le opere giovanili del grande maestro (vedi *Ante Liepopoli*, Dubrovačka katedrala i njezine slike. Dubrovnik, 1930, pag. 13). Ma, nonostante una certa vicinanza stilistica nei dettagli, molte caratteristiche, specialmente sulla testa del Cristo non permettono questa attribuzione.

⁹ Per la fotografia e gli altri dati in rapporto a questo dipinto, ringrazio la Direzione del Bundesdenkmalkunst di Vienna. Secondo i loro dati questo dipinto è stato probabilmente venduto all'estero ancora prima della Prima guerra mondiale.

¹⁰ Ha in ogni caso interesse un certo contatto del nostro Cristo con quello sul dipinto «Flagellazione» del Museo di Varsavia che veniva ascritto a suo tempo a Bacchiacca e ora a P. Kempener, il che dimostra degli interessanti accordi. Vedi A. Griseri, Perino, Machuca, Campana. «Paragone», n. 87, fig. 18. — J. Starzynski e M. Walicki, Katalog galerii malarstwa obcego, Museum Narodowe w Warszawie. Warszawa, 1938, n. 2. — J. Bialostcki und M. Walicki, Europäische Malerei in Polnischen Sammlungen. Warszawa, 1957, n. 98, pag. 489.

¹¹ M. Marangoni, nel «Dedalo», 1920, pag. 448.

ammettere che nemmeno io non vi sono riuscito, anzi i decenni che sono passati dallo studio di Marangoni mi hanno reso ancor più repulsiva questa sentimentalità, non sostenuta da una corrispondente inventiva pittorica.

Ma come ciò sia invero istruttivo (e forse caratteristico per la sensibilità polivalente dei nostri tempi) lo dimostra il fatto che ho anch'io provato una sorpresa del tutto positiva: nella chiesa di S. Stašija a Dobrota (Bocche di Cattaro), lo scorso anno mi colpì proprio questa Madonna (alt. 68, largh. 53 cm.) per la sua semplice composizione di masse e linee, e l'insolita armonia dei colori. La screziatura è evitata: l'azzurro dominante del manto è spento, mentre il tono verde oliva del fazzoletto sotto ad esso dona un fascino particolare a tutta la figura. Lo sfondo è bruno e il rosso delle maniche è sufficiente a sollevare questa gamma costruita su uno sfondo scuro. A prima vista era forse permesso pensare che si trattasse di una variante della Madonna della Sabauda a Torino, sulla quale le mani incrociate sul petto e quasi coperte dal manto creano un motivo molto meno felice. Le mani giunte della nostra Madonna sono in armonia con la snella silhouette delle spalle e del capo, e col fine ova'e del volto la cui modellazione sommaria e le parti inferiori appuntite ricordano alcune note invenzioni manieristiche. E proprio la finezza d'invenzione e il tranquillo accordo dei colori mi hanno affascinato quella mattina, specialmente dopo aver visto il dipinto alla luce del giorno, davanti alla chiesa. È forse questa davvero la variante dell'invenzione che troviamo anche sulla Madonna del dito della Galleria Borghese e sulla blue Madonna del Ringling Museum of Art a Sarasota,¹² solo che sul dipinto a Dobrota la delicatezza dell'immaginazione pittorica e il lieve movimento delle linee ha reso più tenera e artisticamente «accettabile» quest'invenzione. Una nota aristocratica, leggermente severa sul volto e il drappeggio ondulato che lo circonda hanno attenuato e quasi offuscato su questa Madonna quella sentimentalità pietistica che ci è così sgradevole nell'opera di Carlo Dolci.

Si tratta di un autografo? A suo sfavore parla la più leggera pennellata che si osserva in special modo sul drappeggio intorno al volto e sulle lumeggiature. Anche per le dita troppo lunghe si sente la presenza di uno spirito meno legato che parafrasò il noto tema dolcesco in un periodo più tardo.

III

»Ben parecchie volte la granduchessa Vittoria ebbe a compiacersi di posare davanti il ritrattista fiammingo, e talvolta sotto sembianze simboliche speciali da lusingare la sua ricercata vanità« — scriveva Frizzoni nel 1919 trattando proprio il problema del ritratto di quest'ultima discendente della casa ducale d'Urbino.¹³ Sposata a Ferdinando II dei Medici arrivò alla corte fiorentina dove diventò uno dei modelli di Giusto Sustermans.

Nel ritratto che pubblico e che si trova in una collezione privata a Belgrado credo che ammiriamo proprio la duchessa Vittoria della Rovere (tela, alt. 66, largh. 54,5 cm). Il suo volto giallastro è ancora, seppur danneggiato, pieno di vita nel colore della pelle e nel rosso delle labbra così significativo per questo pittore. Molti colori sono diventati purtroppo più scuri, ma si sente ancora la foltezza e la tenerezza dei capelli neri. Dalla piccola corona sul capo

¹² W. Suida, Catalogue of Painting in the J. and M. Ringling Museum of Art, 1949.

¹³ G. Frizzoni, nel «Bolletino d'Arte», 1919.

scende di dietro un velo che ha oggi un color verde sporco. Il manto rosso crea la dominante base caratteristica, mentre il drappeggio sul petto in bianco dorato è simile a quello sul ritratto della duchessa che si trovava a suo tempo nel Poggio a Caiano, e oggi nella Pinacoteca del Palazzo Pitti.¹⁴

Nonostante lo stato di deterioramento nel quale si trova questo dipinto, penso che non si tratti dell'opera di scuola, bensì di un'opera autografa dello stesso artista. Nel catalogo dell'asta Salga (maggio 1941) sotto il numero 2 si è venduto pure un ritratto della duchessa con una freccia nella mano che è molto vicina alla mano sul nostro dipinto,¹⁵ ma la qualità, da quanto si può vedere dalla fotografia, è evidentemente minore e può darsi che in questo caso si tratti davvero della copia o variante della bottega. L'esemplare belgradese è in ogni caso superiore. Per il tempo nel quale nacque, l'opera si avvicina al Ritratto di Vittoria della Rovere nella Pinacoteca Carrara a Bergamo, anche se mi sembra più tardo di questa giovane figura della duchessa;¹⁶ ma non si trova nemmeno lontana dal ritratto di mezzo profilo degli Uffizi e dagli altri esempi nella Pinacoteca Pitti.

Le alterazioni agiografiche della vanitosa duchessa che oltre sotto l'aspetto di S. Maddalena o Margherita ha saputo apparire persino sotto l'aspetto della Madonna, trovano nel dipinto belgradese una nuova variante: il suo ritratto con l'attributo della leggendaria S. Orsola.

¹⁴ Foto Brogi n. 19117.

¹⁵ Fototeca del «Kunsthistorisches Institut» a Firenze, n. 132183.

¹⁶ G. Frizzoni, op. cit., figura di copertina.

»ECCE HOMO« LUISA MORALES U FRANJEVAČKOM SAMOSTANU U KOTORU

REPR. 61

Nisam ni slutio da ću u ambijentu Boke Kotorske, gdje se čuvaju samo još preostala djela kasnobaroknog vremena i poneko djelo mletačkog cinquecenta, odjednom sresti dobro poznate boje i oblike ovog neobičnog španjolskog slikara iz vremena manirizma. Ali upravo boje i oblici kojima je naslikan ovaj *Ecce Homo* nisu dopuštali nikakve sumnje: boje ujednačene u velikim ploham, sintetično oblikovanje forma usprkos naglašavanju izvjesnih pojedinosti i ona karakteristična konfiguracija Kristove glave evocirali su već u prvi mah asocijacije na ovu, pored El Greca, osamljenu pojavu španjolskog manirizma.

Na ovu sliku, tako neobičnu u našem kraju, upozorio me Don Niko Luković, pasionirani čuvar umjetničkog blaga Boke Kotorske. Našao sam je u starom refektoriju Franjevačkog samostana, koji, nažalost, nije još uređen onako kako bi to trebalo da bude. *Ecce Homo* je na platnu (v. 50, š. 34 cm), s nečisto zelenom pozadinom, draperija je sivkastoplava, put žućkasta, a kosa i brada su smeđe boje. Materija je više simbolizirana negoli bojom reproducirana, a lice je maska koja aludira na patnju, ali je ne prikazuje — upravo onako kako je taj slikar slikao mnoge redakcije ove iste teme. Bila je to njegova omiljena tema, mnogo varirana i kopirana u kasnijem vremenu.

Je li kotorska redakcija original ili kopija? U literaturi koja mi je pristupačna nema replike ove redakcije. To, naravno, još nije apsolutan dokaz da se radi o originalu, ali stilska koherentnost i uvjerljivost umjetničkog dojma ne mogu se osporiti.¹

¹ »Porijeklo« slike neosporno je i čisto. Kako su mi saopćili, liječnik Pardo, Jevrejin, koji je došao iz Španjolske, živio je i djelovao u Kotoru u 19. stoljeću. Sliku je poklonio Franjevačkom samostanu.

Stilska argumentacija mislim da je u ovom slučaju suvišna. Najbliža po tipu i izrazu je svakako redakcija koja se nalazi (ili se nalazila) u posjedu Rafaela Garcije u Madridu,² upravo takvu situaciju ruke (koja je na našoj slici po svoj prilici kraćenjem odrezana) nalazimo na *Ecce homo* u Pradu (br. 949), dok čvor plašta na ramenu ima redakcija u posjedu Selgas u Palacio de Pito.³ Možda bismo zbog onog toliko naglašenog i od oka toliko udaljenog uha još mogli spomenuti redakciju koja se nalazi kod Hispany Society of America,⁴ ali ova naglašena Moralesova ušesa su kao njegov potpis: gotovo na svakom liku ona nas iznenade svojom nametljivošću.

Ali sve je, zapravo, nametljivo i do najveće mjere eksponirano kod ovog slikara kojeg su nazvali doduše El Divino, ali je bio nesretan i siromašan za života, a popularnost njegovih religioznih tema nije mu ni kasnije u nauci osigurala neku osobitu slavu. Tek su ga moderna vremena iznijela na površinu. Ono što nas danas fascinira na njegovim slikama to je u prvom redu krajnja lapidarnost vizije i ona škrtost u obradi koja privlači našu pažnju umornu od klasike i od slikarskih virtuoznosti. U vezi s Moralesovom genezom govorilo se o milanskim utjecajima, ali nije mi sasvim jasno u čemu bi se oni sastojali. Izvjestan opći italijanizam prve polovine 16. stoljeća doživio je u ovoj španjolskoj derivaciji manirizma jednu od najradikalnijih konzekvencija. Ona je bez sumnje izrazito španjolska i ofenzivna u obliku i u sadržaju, te ima, očito, značajke i vrijednost izraza koji su se razvili na posljednjim granicama stila.

² Katalog Exposition de obras del Divino Morales, Prado 1917, sl. 19.

³ D. Berjano Escobar, El Divino Morales, Ed. Matev, Madrid 1922, str. 109.

⁴ *Eliz. du Gué Trapier*, Luis de Morales, New York 1933, sl. 19.

»ECCE HOMO« DI LUIS MORALES
DEL CONVENTO DEI FRANCESCANI A CATTARO

ILL. 61

Ero molto lontano dal pensiero che nell'ambiente delle Bocche di Cattaro, ove si conservano soltanto i resti dell'ultimo barocco e qualche opera del Cinquecento veneziano, avrei potuto imbartermi nelle ben note forme e nei colori di questo straordinario pittore spagnolo del tempo del manierismo. Ma furono proprio quelle forme e quei colori che non lasciavano luogo a dubbi: i colori distesi in grandi piani uniformi, i tratti sintetici malgrado l'accentuazione di determinati particolari e quella caratteristica configurazione della testa del Cristo mi richiamarono di prima occhiata a questo isolato fenomeno del manierismo spagnolo.

Questo dipinto, così strano nel nostro ambiente, mi fu segnalato da don N. Luković custode appassionato dei tesori artistici delle Bocche di Cattaro. Lo scopersi nel vecchio refettorio del convento francescano, il quale purtroppo non è ancora sistemato come si dovrebbe. Il quadro è su tela (a. 50, l. 34 cm). Su uno sfondo verde poco chiaro, il drappeggio è giallo grigio, la pelle giallastra, mentre i capelli e la barba sono di colore biondo. Il motivo è più simbolizzato che rappresentato dal colore; il viso è più una maschera che allude al dolore e alle sofferenze, ma non le rende palesi, proprio così come sono tante varianti di questo pittore sullo stesso tema. Era un tema di cui era innamorato, e perciò lo dava in molte redazioni.

È originale o copia il dipinto delle Bocche di Cattaro? Nella letteratura che ho a disposizione non trovo altre redazioni di questo quadro. Ciò non è ancora una prova assoluta che si tratti dell'originale, ma la coerenza stilistica e l'effetto artistico non si possono negare.¹

Mi pare che un' argomentazione stilistica in questo caso sia del tutto superflua. La redazione più vicina per tipo e stile è senza dubbio quella che si trova (o si trovava) presso Raffaele Garcia a Madrid.² Una simile disposizione della mano (che nel nostro dipinto sembra tagliata per farla entrare nella cornice) la troviamo nell' Ecce homo del Prado (n. 949), mentre il nodo della veste sulla spalla lo ha anche la variante della proprietà Seglas al Palacio de Pito³. Per il risalto dato all'orecchio e per la sua lontananza dall'occhio potremmo forse richiamarci alla variante che si trova presso la Hispano Society of America.⁴ Ma queste orecchie del Morales così accentuate che diventano una specie di firma dell'autore, quasi in ogni quadro esse ci sorprendono per il risalto che li pittore dà loro.

¹ »La origine« del dipinto è assolutamente chiara. A quanto mi fu detto, nel 19. secolo visse a Cattaro un medico ebreo di nome Pardo, arrivato dalla Spagna. Egli regalò il quadro al monastero francescano.

² Cattelogo »Exposition de obras del Divino Morales«. Prado 1917, fig. 19.

³ D. Berjano Escobar, El Divino Morales, Ed. Mateo, Madrid 1922, pag. 109.

⁴ Eliz. du Gué Trapier, Luis de Morales, New York, 1933, fig. 19.

Ma invero tutto è rilevato e sfruttato al massimo in questo pittore che chiamarono El Divino, benchè durante la sua vita fosse povero e infelice, e la popolarità dei suoi motivi religiosi non gli assicurò una fama speciale fra gli studiosi neanche molto più tardi. Soltanto nel nostro secolo egli cominciò ad essere ammirato. Ciò che oggi ci affascina nei suoi dipinti è prima di tutto la sua visione lapidaria, la secchezza dell'esecuzione, la quale attira ora la nostra stanca fantasia sazia di classicità e di virtuosismo. Circa la genesi di Morales si è parlato di influssi milanesi, ma non si sa neppure in che cosa avrebbero potuto consistere. Una certa tendenza generica italiana della prima metà del XVI secolo è giunta in questa derivazione spagnola del Manierismo a una delle sue più radicali conseguenze. Essa ha senza dubbio carattere spiccatamente spagnolo e offensivo per la forma e per il contenuto e reca in modo inconfondibile i segni e un modo espressivo che si è sviluppato fino alle ultime possibilità del Manierismo.

DOPRINOS JANU BRUEGHELU

REPR. 62—64

Pejzaž sa sv. Margaritom, koji se sada nalazi u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu, vidio sam 1959. g. dok se još nalazio u zbirci Novaković u Beogradu. Bilo je očito da se radi o djelu Jana Brueghela, ali je njegova veličina impresionirala.

Disparatnost u stilu između pejzaža i lika sv. Margarite nije, naravno, iznenađujuća, to je očito još jedan primjer suradnje s nekim drugim slikarom; ona sigurno ne pridonosi homogenosti i jednostranom dojmu djela. Ali dojam pejzaža je vanredan.

To je na desnoj strani jedan »sous-bois«, zapravo rub šume, dok se lijevo otvara daleki pogled na jezero ili rijeku. Na obali je selo rasvijetljeno difuznim svjetlom i cio taj dio prosijava zelenkastoplavom bojom vode. Ružičasti krovovi kuća daju neobičnu draž ovom dijelu pejzaža pod sivkastoplavim nebom. Po pejzažu su rasute životinje i ptice, a sprijeda je zapravo »paysage à fleurs«, tačno kao na *Ermitažu* u Ambrosiani. Radi se o istom ranom razdoblju, očito talijanskom.¹

Kolorit i detalji također pokazuju na ovo rano razdoblje. Sama dispozicija pejzaža još jasno odaje ovisnost o Coninxloou, no to je dispozicija koju je u ovom ranom razdoblju do 1597. g. Jan B. dosljedno i često upotrebljavao.²

¹ Tačno porijeklo slike nisam mogao istražiti. Čini se ipak da je između dva rata stigla u Beograd iz Padove.

² Suvišno je nabrajati primjere Coninxloovih pejzaža na kojima je jedan postrani dio potisnut duboko u pozadinu, obično s rijekom i kućama na obali: *Elizej priklinje Bethelovu djecu*, poznat po de Bruynovom bakropisu (*Y. Thierry, Le paysage flamand*, sl. 5) i *Brđski i rječni pejzaž* u Schwerinu (*J. A. Raczynski, Die flämische Landschaft vor Rubens*, 1927).

Prilikom jednog posjeta Narodnom muzeju u Krakovu mogao sam vidjeti na *Počinku na bijegu u Egipat* u zbirci Četorijskih veoma sličnu situaciju.³

Međutim, idući tragom naše ikonografske teme, nije mi bilo teško u Pinakoteci u Cremoni pronaći *Sv. Margaritu* koja nije drugo negoli prvotna realizacija prema kojoj je zagrebačka slika kao uvećana replika očito izrađena.⁴

I ta je slika u katalogu pripisana samo »načinu Jana Brueghela«, ali dodir sa slikama iz Ambrosiane iz 1595—1597 takav je da nije potrebno sumnjati u autorstvo. Vidljiv je pored toga i Janov »rukopis« u izgradnji lišća s paralelnim malim potezima.⁵ Stilistika i »ikonografija« stražnjeg plana ista je kao na krakovskoj slici, a čini mi se da nije potrebno ni u liku sv. Margarite vidjeti drugu ruku, jer je faktura jednaka ostalim dijelovima slike i potpuno sukladna, na primjer, onoj na Ermitažu u Ambrosiani.

To bi se, međutim, teško moglo reći za lik svete na zagrebačkoj redakciji, koji je kao umetnut u fino tkivo florealne materije. No ako je replika nastala u Italiji, što je, sudeći po provenijenciji i po cremonskoj slici veoma vjerojatno, teško je reći tko je mogao dojetnuti ovaj nespretni lik. On ponajviše odgovara stilu jednog od Janovih kasnijih suradnika i Van Balena.⁶ Međutim ostali dijelovi slike, osobito duboki prostor na lijevoj strani, dišu širokim dahom, što ga veliki format omogućuje. Poznato je da je Jan radio pretežno male slike. Je li to možda kontraindikacija za ovu našu? U katalogu koji je dala gđa Yvonne Thiery možemo naći cio niz slika koje dosižu dužinu od 100 cm, ali iznad toga poznata mi je dosad bila samo jedna: *Seljačka svadba u Pradu* (v. 130, š. 265 cm) iz 1523. g. Sada međutim mogu navesti još jednu. To je slika koja se nalazi u jednoj privatnoj zbirci u Novari: *Gozba Venere i Bahusa*, a koju sam imao prilike objaviti 1961. g. u »Commentarima«.⁷

³ Inv. br. 97194, v. 75,5, š. 115 cm. na drvu. U muzeju pripisana školi Jana Brueghela, ali očito pripada ovom razdoblju našeg slikara.

⁴ *Puerari*, Pinacoteca di Cremona, 1951., sl. 241., kat. br. 276: *Santa Margherita*, na bakru, v. 26, š. 36 cm.

⁵ Y. Thiery, op. cit., sl. 73.

⁶ Može se radi toga konzultirati cio niz Van Balenovih djela: *Bahička povorka* u Muzeju u Glasgovu br. 57, njegove slike u staroj Pinakoteci u Münchenu: *Jesen*, *Ljeto* itd., *Otmica* (u Beču). *Wilenski*, *Flamisch Painters 1430—1830*, sl. 507, itd.

⁷ G. Gamulin, *Contributo a Giovanni Brueghel*, »Commentari« n. 4, 1962.

UN CONTRIBUTO A GIOVANNI BRUEGHEL

ILL. 62-64

Ebbi già occasione di vedere il Paesaggio con Santa Margherita, attualmente nella Galleria Strossmayer a Zagabria, nell'anno 1959, quando faceva ancora parte della collezione Novaković a Belgrado. Era evidente che si trattava di un'opera di Giovanni Brueghel dei Veluti, sebbene si potesse rimaner impressionati dalle sue dimensioni: alt. 117,5, largh. 188 cm.

La disparità di stile tra il paesaggio e la figura di Santa Margherita non stupisce affatto: è questo certamente ancora un risultato della collaborazione con qualche altro pittore e non contribuisce all'omogeneità e all'unità dell'opera. L'impressione data dal paesaggio è però stupenda.

Dalla parte destra si trova un «sous-bois», o meglio il margine di un bosco, mentre a destra si apre una vista profonda sul lago o fiume. Il paesello sulla riva è rischiarato da una luce diffusa e l'insieme traluce per il colore verdeazzurro dell'acqua. I tetti rosati delle case imprimono un' insolita grazia a questa parte del paesaggio, coperta dal grigioazzurro del cielo. Animali e uccelli sono sparsi sul paesaggio e sul davanti si trova proprio quel «paysage à fleurs» che lo troviamo per esempio, nel Romitaggio nell'Ambrosiana. È indiscutibile che si tratti dello stesso primo periodo evidentemente italiano.¹

Il colorito e i particolari denunciano pure questo primo periodo. La sola disposizione del paesaggio sembra ancora dipendere da Coninxloo, ma è proprio questa la disposizione che il pittore usava molto spesso in questo periodo prima del 1597.² In occasione di una visita al Museo Nazionale di Cracovia potei osservare una situazione molto simile al Riposo in Egitto della collezione Ciartorijski.³ Ma non è stata impresa difficile, seguendo le orme del nostro soggetto iconografico, trovare nella Pinacoteca di Cremona una Santa Margherita, che non è altro che la prima realizzazione in rapporto alla quale il nostro dipinto zagabrese sembra un ingrandimento, una replica certamente rielaborata.⁴

¹ Non ho potuto indagare sulle esatte origini di questo dipinto. Sembra tuttavia che esso sia giunto in Jugoslavia dall'Italia tra le due guerre.

² Esuperfluo enumerare gli esempi dei paesaggi di Coninxloo nei quali una larga parte è rigettata profondamente sullo sfondo, di solito con un fiume e delle casette sulla riva: *Eliseo maledice i figli di Bethel* conosciuto per l'incisione in rame di de Bruyn (Y. Thiery, *Le paysage flamand*, fig. 5) e il *Paesaggio con monti e fiume a Schwerin* (J. A. Raczynski, *Dei Flämische Landschaft vor Rubens*, 1927).

³ Inv. n. 97194, alt. 75,5, largh. 115 cm., su legno. Nel Museo è attribuito alla «scuola di Giovanni Brueghel», ma è chiaro che appartiene a questo periodo del nostro artista.

⁴ A. Puerari, Pinacoteca di Cremona, 1951, fig. 241, cat. n. 276: *Santa Margherita*, su rame, alt. 26, largh. 36 cm.

Il quadro cremonese è attribuito nel catalogo soltanto alla «maniera di Giovanni Brueghel», ma il contatto con i dipinti dell'Ambrosiana del 1595—1597 è tale che non è possibile dubitare della sua origine. Oltre a ciò è visibile pure la «calligrafia» del nostro nel disegno delle foglie a piccoli tratti paralleli.⁵ Lo stile e l'«iconografia» dello sfondo è la stessa del quadro di Cracovia e credo che nel nostro caso anche la figura di Santa Margherita provenga dalla medesima mano. Ma a Cracovia tutta la fattura del quadro è completamente in armonia, ad esempio, con quella del Romitaggio dell'Ambrosiana.

Questo però non lo si potrebbe dire per la figura della Santa della redazione zagabrese che sembra forzosamente introdotta nel fine tessuto della materia floreale. Ora, se la replica è nata in Italia, il che si può dedurre pensando alla provenienza e al quadro di Cremona, chi abbia potuto aggiungere questa figura così maldestra è un problema difficile da risolversi. Essa corrisponde in certo modo allo stile di uno dei collaboratori più tardi del nostro, a Van Balen, ma questo nome si può avanzare soltanto come pura ipotesi.⁶ Al contrario, altre parti del quadro e specialmente quel profondo spazio chiaro sulla parte sinistra respirano con grande fiato, il che è permesso anche dalla grandezza dell'opera. Si sa però che i quadri di Giovanni erano prevalentemente piccoli. È forse questa una «controindicazione» per la nostra opera? Nel catalogo della signora Yvonne Thiery possiamo trovare un'intera serie di opere che raggiungono la larghezza di 100 cm; al di sopra di questa misura ne ho incontrato una sola: le Nozze paesane al Prado (alt. 130, largh. 265 cm) del 1523. Adesso però posso aggiungerne ancora una: Il banchetto di Venere e Bacco di una collezione privata a Novara, pubblicata da me nel 1961.⁷

⁵ Y. Thiery, op. cit., fig. 73.

⁶ Si può a tal scopo consultare un'intera serie di opere di Van Balen: *Il corteo di Bacco* nel Museo di Glasgow, n. 57, i suoi dipinti nella Pinacoteca di Baviera: *Autunno, Estate*, ecc. *Il Ratto di Europa* a Vienna (*Willenski, Flamisch Painters 1430—1830*, fig. 507) ecc.

⁷ G. Gamulin, Contributo a Giovanni Brueghel. «Commentari» no 4, 1962.

MALI DOPRINOS LOMBARĐANIMA

REPR. 65—71

I

Lombardski, što u ovom slučaju znači uglavnom leonardovski karakter ove predele iz crkve Benediktinki u Krku toliko je izrazit, a uz to tako naivno travestiran, da su neki istraživači pomislili da se radi o »pučkoj« umjetnosti nekog zakašnjelog domaćeg slikara iz vremena oko 1540. god., a možda i iz druge polovine stoljeća.¹ No bilo je očito da, nasuprot tome, treba potražiti nekog osrednjeg lombardskog slikara iz šireg leonardovskog kruga, pomalo naivnog u invenciji i u stilizaciji detalja. Ono što je nekima izgledalo čak kao izvjesni zakašnjeli bizantinski utjecaj u pomalo sirovom koloritu, ukazuje se sada kao oznaka jednog provincijskog lombardskog umjetnika. Što se to djelo našlo u širem području mletačkog utjecaja, moglo je samo od sebe sugerirati da se radi o Lombardaninu koji je došao u Veneciju nedugo poslije nastanka Leonardove Posljednje večere. Njen je uzor u povezivanju i gestikulaciji likova, kao i u tipologiji toliko prisutan na našoj predeli. Od te konstatacije pa do imena Giovannija Agostina da Lodi samo je jedan korak.

Naša »Večera kod Šimuna gubavca« (drvo, v. 22 š. 130 cm) zaista pripada ovom još ponešto zagonetnom slikaru, koji je nekako prije 1500. došao u Veneciju (sudeći po datiranoj, ali još toliko leonardovskoj slici »Pranja nogu« u Akademiji), ali o kojem inače znamo tako malo. Alfredo Puerari sasvim ispravno primjećuje da njegove navodne kontakte s Boccaccinom treba svesti na opću kulturu onih godina (vanno fatti risalire alla comune cultura di questi anni), i teško je danas shvatiti konfuziju do koje je bilo došlo između njegova opusa i opusa kremonskog slikara.² No premda je već Bode započeo,

¹ D. Westphal, Malo poznata slikarska djela XIV do XVIII stoljeća u Dalmaciji. »Rad« Jug. Akademije, Zagreb 1937., str. 52, 53.

² A. Puerari, Boccaccino. Milano 1957., str. 73.

a F. Malaguzzi-Valeri, čini se, dovršio razdiobu njihovih kataloga,³ od poznatih studija u »*Rassegna d'Arte*« iz 1909. god. naučna kritika nije mnogo odmakla u rasvjetlavanju umjetničkog puta i biografije nekadašnjeg »*Pseudo Boccaccina*«.

Ovaj moj mali prilog venecijaniziranom slikaru iz Lodija neće, naravno, u tom pogledu donijeti neke novosti. Možda će nam tek potvrditi već poznati leonardizam njegove rane faze (karakterističan osobito za djela ostala u Lombardiji), a zatim u velikoj mjeri onu njegovu urođenu naivnost koju nisu mogli do kraja kamuflirati ni utjecaji najvećih majstora: Leonarda i Giorgiona. Usudio bih se čak reći da na ovoj predeli ta naivnost poprima, možda zbog malih dimenzija, svježinu neke pomalo burleskne narativnosti. Možda će nam upravo ta karakteristika, koja odgovara nekoj našoj savremenoj osjetljivosti, ovo malo djelo G. A. da Lodi učiniti na poseban način dragim.

Tu je tipologija bliska onoj sa »*Pranja nogu*«, rađenoj naravno s daleko većim pretenzijama, tu je i ona »suhoća crteža još posve quattrocentistička« (una secchezza di disegno ancora tutta quattrocentesca)— kako bi rekao Fogolari. Lik sv. Petra možemo pratiti od rane potpisane slike u Breri, pronađene svojedobno od Malaguzzi-Valerija (»Sv. Petar i Ivan« Bazzero), do »*Pranja nogu*« iz 1500. Te i druge oznake vezane za lombardijsko porijeklo, osobito za Bramantina, trebale bi nam pružiti indikaciju i za rano datiranje, možda čak i prije 1500, kad nas četiri sveta biskupa, tako naivno postavljena lijevo i desno od stola, ne bi upućivala na razdoblje oko bribanskog oltara i velike, već toliko giorgioneskne pale u S. Pietro Martire u Muranu.⁴ Na tim djelima, naime, nalazimo, iste biskupe, koji na našoj predeli izgledaju kao da su naprosto citirani, naravno, u minijaturnoj, ali tim duhovitijoj travestiji. Prihvatimo li za oltar u Bribanu aproksimativno datiranje oko 1510., a za onaj u Muranu vrijeme od 1510 do 1515. god., postanak naše predele treba zamisliti nekako u prvoj polovini prvog desetljeća. Za to govore još svježije asocijacije na Leonarda i Bramantina, a i čitava, pomalo arhaična redakcija scene.

Umjetnost Giovannija Agostina da Lodi tvori na početku velikog mletačkog cinquecenta zacijelo samo jednu malu epizodu. Adaptirajući se novom ambijentu, ona se utopila i izgubila u njemu. Ostala je zanimljiva tamo, gdje je hibridizacijom dviju kultura ostavila neku odvojenju stilistiku ili, tačnije, neku posebnu varijantu leonardizma. Čini mi se da je na našoj predeli ta varijanta poprimila izvjesnu rustikalnu notu osobite draži i vrijednosti.

II

Stara atribucija ove »Bogorodice s djetetom« u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu (drvo, v. 64, š. 50 cm) Andreji Solariju, koja potječe od Berensona,⁵ jedva da je ukazivala na krug unutar kojeg je trebalo potražiti autora. O Solariju, naravno, ne može biti ni govora: tome proturječe ne samo manirištički oblici i Bogorodice i djeteta, a u posebnom smislu blijede boje izrazito

³ W. Bode, *Un maestro anonimo dell'antica scuola lombarda (Lo Pseudo Boccaccino)*, Archivio storico dell'Arte, 1890., str. 193. — L. Malaguzzi-Valeri, *Chi è lo Pseudo Boccaccino?* »*Rassegna d'Arte*«, 1912., str. 99.

⁴ G. Fogolari, *Artisti lombardi del primo Cinquecento che operarono nel Veneto*, I, *Lo Pseudo Boccaccino*. »*Rassegna d'Arte*«, 1909., IV, str. 63, 64.

⁵ B. Berenson, *Italians Pictures of the Renaissance*, Oxford, 1932., str. 541. — A. Schneider, *Katalog Strossmayerove galerije*. Zagreb, 1939., str. 34, sl. 57.

manirističkog karaktera: plavkasti plašt majke sa blijedocrvenim reverom i sa žutim prozirnim velom na čelu, i sa žutocrvenkastim jastukom na kojemu se dijete okreće u teškoj i studiranoj pozi. Unatoč tim »prelomljenim« bojama, koje su već daleko od klasične određenosti tona kakvu poznamo kod neposrednih Leonardovih sljedbenika, cio lik Bogorodice djeluje monumentalno, čemu posebno pridonose veliki i smišljeno izgrađeni tokovi nabora, jedinstvena masa plašta koji zatvara cijeli obris od glave do ruke, te smiren izraz lica.

Da se radi o tipologiji srodnoj Luinijevom krugu, moglo se utvrditi na prvi pogled. U tom krugu nije teško naći i samog autora zagrebačke Bogorodice: to je treći sin Bernardina Luinija, Aurelio, za kojega je Adolfo Venturi svojedobno napisao da se kod njega očevi »oblici javljaju istrošeni, a kolorit razvodnjen« (»le forme del padre apaiono logore, diluito il colore«). Susrećemo na malom pejzažu naše slike i »sitničavu grafičku interpretaciju detalja«⁶ (meticcolosa interpretazione grafica dei particolari), ali čini mi se da u svojoj cjelini ona ipak opravdava primjedbu prof. Arslana da se u Aurelijevom slučaju radi »o ličnosti ne malog značenja«⁷ (di una personalità di tutt'altra che scarsa levatura). »Sv. Tecla« iz sakristije milanske katedrale, koju Arslan reproducira, svojim općim karakteristikama slaže se s mojim prijedlogom (a bila je i prvi povod za istraživanja u ovom pravcu), premda je zagrebačka Bogorodica očito klasičnija i bliža očevim uzorima, a to znači mnogo ranija. Nejasna kronologija slika u Uffizima, u katedrali u Cortoni i mnogih drugih ne dozvoljava, naravno, neko poblize određenje. Pa ipak, u nedavno izašloj monografiji o San Maurizio od A. Ottino della Chiesa mislim da je moguće naći ne samo apsolutnu potvrdu za atribuciju koju predlažem, nego i pouzdanu indicaciju za aproksimativnu kronologiju. Premda se profil naše Bogorodice može naći i na Magdaleni sa »Depozicije« u apsidi ove crkve,⁸ ipak je podudarnost lica našeg malog Isusa s onim Magdalene sa »Noli me tangere« u kapeli Bergamini iz 1555, tolika, da mi se čini da našu sliku treba datirati otprilike upravo u ovo Aurelijevo mladenačko doba.

Osim toga izgleda da naša slika u dovoljnoj mjeri potvrđuje i ocjenu koju su o Aureliju nedavno dali ne samo prof. Arslan, nego i gđa Ottino della Chiesa u spomenutoj knjizi. No dok u kasnijim djelima Aurelio zaista »soprostavlja vedrim finoćama svog oca preciozne i nepredviđene tananosti svoje tormentozno neposredne umjetnosti,« kako kaže Ottino della Chiesa, u našoj je Bogorodici očit oslon na michelangelovsku monumentalnost. A čini mi se da se u tome i sastoji ne samo njena prava ljepota, nego i značenje za studij Aurelijeve evolucije i porijekla.

III

S dvjema malim slikama iz zbirke dominikanskog samostana u Starom Gradu na otoku Hvaru zapravo već prelazimo odlučno u razdoblje lombardskog baroka. To su svježije i u brzini slobodnom penelatom nabačene skice za, vjerovatno, mnogo veće slike, ako već ne i oltarne pale u pravom smislu riječi. Prikazuju, prva »Bogorodicu s djetetom i sa dva sveca«, a druga Krista pod križem sa sv. Franjom i Dominikom«, a pripadaju, čini se, G. B. Crespiju. Upravo

⁶ A. Venturi, *Storia...* IX/7, str. 485, 486.

⁷ E. Arslan, *Le pitture del Duomo di Milano*. Milano, 1960., str. 24, sl. 14.

⁸ A. Ottino della Chiesa, *San Maurizio al Monastero Maggiore*. Milano, 1962, tb. 119.

zato, što svojim energični⁹ chiaroscuro, sintezom cijele vizije i pastoznim udarcem kista označuju barokno dozrijevanje jednog tipičnog zakašnjelog maniriste, one imaju stanovito značenje i za studij evolucije ovog velikog majstora lombardskog seicenta.

Bio je to za mene neobičan događaj, kad sam otrag nekoliko godina u maloj zbirci ovog starog samostana na mom rodnom otoku našao ove dvije slike, zapuštene doduše, ali slikane svježinom i sigurnošću, koja je ukazivala na velikog slikara. Ostaci manirizma, vidljivi osobito u koncepciji velikog Kristovog tijela, upućivali su, zajedno s oštrim tipološkim oznakama na Cerana. A bilo je to ipak zagonetno: kako su ove dvije skice iz daleke Lombardije stigle u stari grčki Pharos? Uostalom, habent sua fata... Sada mislim da je došlo vrijeme da se s postojanjem ovih vjerovatno Ceranovih invencija upoznaju i ostali stručnjaci, već i radi predstojeće izložbe, koja će po svoj prilici mnogo čvršće definirati neosporno značenje ovog umjetnika.

Ne znam treba li mobilizirati još neka formalna komparativna uporišta? Ne samo morfološke nego i tipološke podudarnosti s mnogim kasnim Ceranovim djelima mogu se tu i tamo naći. Tako se na dražbi »Finarte« u Milanu 1963. god. pojavila jedna Ceranova skica za oltarnu palu sasvim slična našoj Bogorodici,¹⁰ koja je naravno mnogo bolja i sigurnija u svom majstorskom namazu kojim slikar oblikuje draperije i lica. Dovoljno je vidjeti egzaktnu gestikulaciju i duhovitu ekspresivnost fizionomije. Ono što ipak najviše impresionira, to je mrtvo Kristovo tijelo, veliko i s michelangelovskim disproporcijama, ali s licem koje se ne može zamisliti izvan ovog prelaznog lombardskog momenta. Ima u njemu još izvjestan jasan maniristički odzvuk, što je i sasvim razumljivo: ne treba zaboraviti da je kod Cerana (kao i kod Daniela Crespia uostalom) barokno dozrijevanje u ovom tako plodnom i problematskom milanskom trećem deceniju još uvijek veoma relativno. I upravo zato je za historijsko-umjetničku kritiku bremenito problemima i složenom fenomenologijom.

Datiranje ovih malih slika kretat će se aproksimativno unutar druge polovine trećeg decenija, i to upravo zbog barokne zrelosti, koja je tako očigledna. Ako prema Pevsneru i Dell'Acqui već »Raspeće« iz S. Lorenza u Mortavi iz 1610. označuje početak barokiziranja Ceranove evolucije, što je možda malo prerano već i zbog slike »triju autora« (il quadro delle tre mani) u Breri, to je barokno dozrijevanje već u punom zamahu početkom dvadesetih godina sa palama u S. Fedele u Milanu, u katedrali u Paviji, i u Sabaudi.¹¹ Tu nalazimo i najbliže tipološke i stilske srodnosti, no ekspresivnost naših skica (modeletti) čini mi se još zrelijom. To, naravno, ne znači nužno da su maniristički momenti potisnuti, ali jača je udarna snaga četkice, a energija chiaroscuro je veća. Uvjeran sam da to nije samo zbog toga što se radi o malim skicama, nego o zgušnjavanju same slikarske vizije. Ona je osobito vidljiva na »Kristu pod križem«. Ideja ovog velikog tijela, postavljenog između dva sveca dijagonalno preko cijelog platna, a osobito njegovo lice oblikovano sumarnim abrevijaturama, mislim da predstavljaju stanovitu inovaciju i u opusu ovog velikog slikara lombardskog seicenta. Ne znam otvara li to mogućnost neke druge atribucije. To će vjerovatno pokazati predstojeća izložba u Novari.

⁹ Ibidem, tb. 101.

¹⁰ Asta »Finarte« IV, Milano, 12—13. III. 1963., sl. 6.

¹¹ Dell'Acqua, Per il Cerano, sl. 35; Nicodemi, Pittori lombardi..., 1922., tb. XIII.

Na maloj oltarnoj pali, koja se nalazi u vlasništvu obitelji Panajotov u Zagrebu, možda nije potrebno mnogo zadržati se: ne samo zbog nevelikog interesa koji ona može izazvati, nego i zbog toga što nosi jasan potpis svog autora. U lijevom se uglu može čitati: F PALEA F., što znači da pripada Francescu Pagli, najznačajnijem članu ove brescianske slikarske porodice, koja je tako običavala transkribirati svoje ime.

Radi se o »Smrti sv. Katarine« (platno, v. 177, š. 135 cm) na kojoj se uistinu još vidi guercineskno školovanje ovog slikara. Zrelije barokno osjećanje navelo ga je da lik mučenice omota raskošnim haljinama, u čemu kao da se i sastoje najveće kvalitete naše slike. Formalni dodiri mogu se naći na ostalim slikama ovog slikara u Bresci, pa i na »Assunti«, koju Morassi objavljuje u svom katalogu.¹² Naravno, kromatika slike mnogo je svjetlija nego što se to može vidjeti na slaboj fotografiji koju mogu priložiti, no mnoge se konvencionalnosti svojstvene ovom krugu ipak mogu nazrijeti. Nalazimo se očito na jednom sporednom kolosjeku mnogobrojnih baroknih evolucija pri kraju seicenta, koji će se kod Francescovih sinova ubrzo pretvoriti u čor-sokak. Ali, ako se naše radoznanč doba danas već ne može zaustaviti ni pred kojim vrijednostima ma kako male ili velike one bile, možda će i ovaj skromni prilog brescianskoj školi seicenta imati stanovito opravdanje.

¹² E. Calabi, *La pittura del '600—'700 a Brescia*. Brescia, 1935; Panazza e Boselli, *Pitture in Brescia dal '200 al '800*. Brescia, 1946; 1. Morassi, *Catalogo delle cose d'Arte di Brescia*, str. 294.

QUALCHE AGGIUNTA ALLA PITTURA LOMBARDA

ILL. 65—71

I

Il carattere lombardo, in questo caso leonardesco, di questa piccola predella nella chiesa delle Benedettine a Veglia, è tanto pronunciato e, nello stesso tempo, travestito in modo così ingenuo che alcuni studiosi avevano attribuito l'opera all'arte popolare d'un pittore ritardatario, il quale l'avrebbe dipinta verso il 1540 o forse anche nella seconda metà del secolo.¹ Tuttavia, era evidente che si doveva invece cercare un modesto pittore lombardo dell'ambito leonardesco, alquanto semplice nell'invenzione e nella stilizzazione dei particolari. Quello che sembrava ad alcuni persino un certo influsso bizantino ritardato in un colorito alquanto crudo, si rivela ora tipico di un pittore »provinciale«. Il fatto poi che l'opera si trovi in una zona soggetta all'influsso veneziano suggeriva che si trattasse d'un lombardo arrivato a Venezia poco dopo la creazione del Cenacolo di Leonardo tanto è presente questo modello nel collegamento e nella gesticolazione delle figure, e altresì nella tipologia. Da questa constatazione fino al nome di Giovanni Agostino da Lodi non c'è che un passo.

La nostra »Cena nella casa da Simone il lebbroso«, dipinta su tavola, è opera certa di questo ancora un po' enigmatico pittore che arrivò pressappoco prima del 1500 a Venezia (a giudicare dal datato, ma ancora tanto leonardesco, dipinto la »Lavanda dei piedi« nell'Accademia) e sul quale sappiamo ancora così poco. Alfredo Puerari a ragione osserva che i suoi pretesi contatti con Boccaccino vanno fatti risalire alla comune cultura di questi anni. Oggi è difficile capire la confusione che nacque tra le opere di G. A. da Lodi e quelle del pittore cremonese.² Tuttavia, benché già il Bode avesse cominciato e F. Malaguzzi-Valeri, a quel che sembra, finito la divisione delle loro opere,³ la critica non progredì molto dopo i noti studi del 1909, nell'illuminare il cammino artistico e la biografia dello »Pseudo Boccaccino« di una volta.

Questo piccolo contributo agli studi del venezianizzato pittore di Lodi non apporterà in questo senso nulla di nuovo. Forse confermerà solo il già noto carattere leonardesco della sua fase giovanile (caratteristico specialmente per opere rimaste in Lombardia), e poi quella sua innata ingenuità che non potevano completamente velare neppure gli influssi dei più grandi maestri: Leonardo e Giorgione. Oserei persino affermare che su questa predella, può darsi per le piccole dimensioni, questa semplicità prende la freschezza d'una alquanto burlesca narrazione. Forse proprio questa caratteristica, che corrisponde a una certa nostra sensibilità moderna, ci renderà cara in un modo

¹ D. Westphal, Malo poznata slikarska djela XIV do XVIII stoljeća u Dalmaciji. »Rad« Jug. Akademije, Zagreb, 1937, p. 52, 53.

² A. Puerari, Boccaccino. Milano 1957, p. 73.

³ W. Bode, Un maestro anonimo dell' antica scuola lombarda (Lo Pseudo-Boccaccino), »Archivio storico dell'Arte«, 1912, p. 99. — L. Malaguzzi-Valeri, Chi è lo Pseudo — Boccaccino? Rassegna d'Arte«, 1912, pag. 99.

particolare questa piccola tavola di G. A. da Lodi. La tipologia è vicina a quella sulla «Lavanda dei piedi», eseguita naturalmente con pretese molto più grandi; vi ritroviamo «la secchezza del disegno ancora tutta quattrocentesca» — come direbbe Fogolari. Possiamo seguire la figura di S. Pietro dal dipinto firmato appartenente al periodo giovanile a Brera, scoperto da Malaguzzi-Valeri («Ss. Pietro e Giovanni» Bazzero) fino alla «Lavanda dei piedi» del 1500. Queste e altre caratteristiche collegate alle origini lombarde, specialmente al Bramantino, ci dovrebbero dare un'indicazione per datare l'opera in un tempo anteriore, forse anche prima del 1500, se i Santi vescovi, così ingenuamente posti a sinistra e a destra della tavola, non indicassero il periodo intorno all'altare di Bribano e alla grande, già tanto giorgionesca pala in S. Pietro Martire a Murano.⁴ In questi dipinti invero troviamo gli stessi vescovi, così che quelli della nostra predella appaiono semplicemente delle citazioni; naturalmente, le piccole dimensioni rendono l'ingenuità dello stile ancora più pronunciata. Se accettiamo di collocare l'altare di Bribano approssimativamente nel 1510, e quello di Murano nel 1510—1515, la nostra predella dovrebbe essere datata nella prima metà del primo decennio. In favore di ciò parlano gli ancor freschi legami con Leonardo e col Bramantino, e inoltre, tutta la redazione parecchio arcaica della scena.

L'arte di G. A. da Lodi significa all'inizio del Cinquecento veneziano solo un piccolo episodio. Adattandosi al nuovo ambiente essa vi si annegò e si smarri. Rimase interessante là dove lasciò, per il carattere ibrido della sua cultura pittorica, una certa stilistica differente, piuttosto una variante particolare dell'arte lombarda. Mi sembra che sulla nostra predella questa variante acquisti una certa nota rustica d'un fascino inaspettato.

II.

La vecchia attribuzione di questa «Madonna col Bambino» nella Galleria Strossmayer a Zagabria (tavola, alt. 64, largh. 50 cm) a Andrea Solario è con traddetta non soltanto dal manierismo della struttura formale, ma anche dai pallidi colori: il manto azzurrigno della Madre col rovescio d'un rosso pallido, il velo giallastro trasparente sulla fronte e il cuscino d'un giallo rossigno. Malgrado questi colori manieristici già lontani dalla classica determinazione dei toni che conosciamo presso gli immediati seguaci di Leonardo, tutta la figura della Madonna è d'un effetto monumentale al che contribuiscono le grandi e studiate pieghe, l'unita massa del manto che avvolge tutto il contorno della figura dalla testa alle mani e, finalmente, la placata espressione del volto.

È evidente, a prima vista, che siamo nell'ambito della scuola del Luini. In questo ambito non è difficile trovare anche l'autore della nostra Madonna: è il terzo figlio di Bernardino, cioè Aurelio Luini, del quale a suo tempo Adolfo Venturi scriveva che nelle sue opere «le forme del padre appaiono logore, diluito il colore». Il piccolo paesaggio del dipinto zagabrese rivela anche la sua «meticolosa interpretazione grafica dei particolari». ⁶ Con tutto ciò spero che l'opera nel suo complesso giustifichi l'opinione dell'Arslan che nel caso di Aurelio si tratti «di una personalità di tutt'altra

⁴ G. Fogolari, *Artisti lombardi del primo Cinquecento che operarono nel Veneto*, I, Lo Pseudo Boccaccino, «Rassegna d'Arte», 1909, IV, p. 63, 64.

⁵ B. Berenson, *Italians Pictures of the Renaissance*, Oxford, 1932, p. 541. — A. Schneider, *Katalog Strossmayerove galerije*, Zagreb 1939, p. 34, fig. 58.

⁶ A. Venturi, *Storia...* IX/7, p. 485, 486.

che scarsa levatura».⁷ Il dipinto con «S. Tecla» nella sagrestia del Duomo di Milano, riprodotta dall' Arslan, con le sue caratteristiche generali s'accorda alla mia proposta, benchè la Madonna di Zagabria sia evidentemente più classica, più vicina forse ai modelli del padre. La poco chiara cronologia dei noti dipinti negli Uffizi, nella cattedrale di Cortona ecc., non permette, naturalmente, una determinazione più esatta, eppure credo che nella recentemente pubblicata monografia di A. Ottino della Chiesa su San Maurizio sia possibile trovare non solo la conferma assoluta dell' attribuzione proposta, ma anche l'indicazione di una cronologia approssimativa. Sebbene il profilo della nostra Madonna si possa trovare anche sulla Maddalena della «Deposizione» nell'abside di questa chiesa,⁸ il viso del Bambino è talmente conforme a quello della Maddalena sul «Noli me tangere» del 1555 nella cappella Bergamini, che, a mio parere, si dovrebbe datare il nostro dipinto pressappoco proprio in questo periodo giovanile di Aurelio.

Inoltre sembra che sul nostro dipinto sia evidente anche l'apporto della monumentalità michelangeloesca, ed è in questo, mi pare, non solo il suo vero pregio, ma forse anche un' indicazione significativa per lo studio di Aurelio Luini.

III

Con i due piccoli dipinti che appartengono alla collezione dei Domenecani a Cittavecchia (Stari Grad) nell'isola di Lesina (Hvar) passiamo decisamente al periodo barocco della pittura lombarda. Sono due freschi modelletti buttati giù rapidamente con pennellate libere, ideati probabilmente per dipinti più grandi se non già per pale d'altare addirittura. Rappresentano la «Madonna col Bambino e due Santi» e il «Cristo deposto tra S. s. Francesco e Domenico», e sono probabilmente opere di G. B. Crespi. Per il loro energico chiaroscuro, per la sintesi dell'intera visione, come pure per il colpo sicuro del pennello questi modelletti segnano il periodo di maturità barocca d'un «ritardato manierista», e appunto a cagione di tutto questo hanno un certo significato, mi pare, anche nello studio dell'evoluzione di questo grande maestro del Seicento lombardo.

Per me era un'avvenimento singolare quando, alcuni anni or sono, esaminando la piccola collezione nell'antico convento della mia isola nativa, trovai questi piccoli dipinti, a dir vero parecchio trascurati, ma eseguiti con grande maestria. Resti del manierismo visibili particolarmente nell'idea del grande corpo, insieme con marcati distintivi tipologici, indicano come autore il Cerano. Eppure, restava per me enigmatico come queste due piccole tele fossero arrivate dalla lontana Lombardia nella antica greca Pharos? Ma, habent sua fata... Ora credo che sia tempo di far conoscere queste probabili invenzioni del Cerano, anche in vista della imminente Mostra, la quale sicuramente definirà con maggior certezza l'incontestabile significato di questo pittore.

Si dovrebbe forse mobilitare ancora qualche punto d'appoggio comparativo? Ci sono tante concordanze non solo morfologiche, ma anche tipologiche con molte opere del Cerano del suo tempo più tardo. Così all'asta «Finarte» a Milano nel 1963 apparve un abbozzo del Cerano del tutto simile alla nostra Madonna,¹⁰ la quale però dimostra maggior sicurezza nello «impetus» pittorico

⁷ E. Arslan, *Le pitture del Duomo di Milano*, Milano 1960, p. 24, fig. 14.

⁸ A. Ottino della Chiesa, *San Maurizio al Monastero Maggiore*. Milano 1962, tav. 119.

⁹ *Ib.*, tav. 101.

¹⁰ Asta Finarte IV, Catalogo, Milano 12—13 marzo 1963, fig. 6.

con cui l'artista foggia i drappeggi e i visi delle sue piccole figurine. Basta vedere la gesticolazione esatta e l'espressione piena di spirito delle fisionomie. Ma quello che impressiona maggiormente, è il corpo morto di Cristo, grande e con »sproporzioni« michelagiolesche, ma con un volto che non si può immaginare fuori di questo momento della cultura artistica lombarda. Vi si sente ancora una risonanza del manierismo, il che è affatto comprensibile: non si deve dimenticare che la maturazione barocca, in questo tanto fertile e tanto problematico decennio milanese, è tuttora molto relativa; per la qual cosa è anche gravida di problemi e di una »fenomenologia« complicata che interesserà sempre di più la critica di questo periodo.

I nostri piccoli modelletti possono essere datati approssimativamente nella seconda metà del terzo decennio, appunto per questa maturità barocca che vi è tanto evidente. — Se secondo il Pevsner e il Dell'Acqua già la »Crocifissione« nel S. Lorenzo a Mortara (del 1610) segna il primo barocchismo nell'evoluzione del Cerano, ciò che è forse troppo presto anche a cagione del »quadro delle tre mani« a Brera, quella maturazione barocca è sicuramente in pieno sviluppo all'inizio degli anni venti con le pale in S. Fedele a Milano, nella cattedrale di Pavia e nella Sabauda.¹¹ È là che troviamo anche i più stretti legami stilistici con i modelletti di Cittavecchia. Si tratta veramente della condensazione della visione pittorica alla quale il Cerano arrivò proprio in questo periodo seriore della sua vita. Non so se questo forse apre la possibilità di un' altra attribuzione, probabilmente ce lo dirà la prossima mostra a Novara.

IV

Forse non è necessario soffermarsi molto sulla piccola pala che è di proprietà della famiglia Panajotov a Zagabria, non solo per il non troppo grande interesse che il dipinto può suscitare, ma anche per la ragione che porta la chiara firma dell'autore. Nell'angolo sinistro si può leggere: F. Paela F., il che significa che il dipinto è opera sicura di Francesco Paglia, il più importante membro di questa famiglia bresciana che usava trascrivere così il proprio nome.

Si tratta di un »Martirio di S. Caterina« (tela, alt. 177, largh. 135 cm) il quale invero rivela ancora la formazione guercinesca di questo pittore. Il senso barocco più maturo l'indusse ad avvolgere la martire in sontuose vesti, nelle quali è, mi pare, il più grande pregio della nostra paletta. Caratteri simili si possono trovare sugli altri dipinti di Francesco, anche sull' »Assunta« che il Morassi riproduce nel suo catalogo.¹² Naturalmente il cromatismo del dipinto è più chiaro di quanto si possa vedere sulla pessima fotografia; tuttavia vi si possono intravedere, spero, molte cifre convenzionali caratteristiche di questo pittore. Siamo evidentemente su un binario secondario dell'evoluzione del barocco verso la fine del Seicento, che con i figli di Francesco diverrà un vicolo cieco.

¹¹ Dell'Acqua, Per il Cerano, fig. 35; Nicodemi, Pittori lombardi..., 1922, tav. XIII.

¹² E. Calabi, La Pittura del '600—'700 a Brescia. Brescia 1935; Panazza e Boselli, Pitture in Brescia dal '200 al '800. Brescia 1946; A. Morassi, Catalogo delle cose d'Arte di Brescia, p. 294.

DOPRINOS EMILIJANCIMA

REPR. 72—80

I.

Mala slika *Svete obitelji* (drvo, v. 18, š. 17,5) koja se nalazi u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu pod inv. br. 114, a pripisana je pogrešno Simereu Cantariniju,¹ ne pripada tom umjetniku. Došlo je, po svojoj prilici, do te atribucije na osnovu izvjesne sasvim vanjske sličnosti s jednom *Bogorodicom* Cantarinija iz iste galerije (inv. br. 111), po svojoj prilici u vezi s turbanom kojim je njena glava ovita, a taj je motiv Cantarini često upotrebljavao. Kako je isti motiv turbana upotrebljavao često i *Bartolomeo Schedoni*, to je navodilo na pomisao (prvu sugestiju o tome dugujem C. Raghiantiju) da se, bar u samoj invenciji, radi upravo o tom majstoru.² Stilistika zagrebačke sličice odgovara toj ideji i omogućuje njeno približavanje izvjesnom transformiranom correggizmu kakav nalazimo upravo kod tog zanimljivog majstora prelaznog vremena između manirizma i baroka. Listajući studiju V. Moschinija, dosad najpotpuniju studiju o tom nepravilno zapostavljenom slikaru (jer doktorsku tezu G. Della Casa iz 1955/56 u Bologni nisam mogao konzultirati), nije teško otkriti sličnost, zapravo identičnost invencije lika sv. Josipa s naše sličice s likom istog sveca na *Sv. obitelji* iz Dresdena, kao i s likom na *Sv. obitelji* iz Louvrea. Podudarnost je tolika da se svaki drugi dokaz čini suvišan.

Međutim, slučaj je htio da sam naknadno pronašao da naša slika tačno reproducira jedan Schedonijev bakropis, i to jedini za koji je poznato da ga je on sam izradio. Gori-Gandellini, doduše, govore o tri njegova bakropisa,³

¹ *Artur Schneider*, Katalog Strossmayerove galerije, 1939, sl. 113.

² Vidi: *V. Moschini*, B. Schedoni, »L'arte« XXX (1927), str. 119, sl. 16, kao i dvije Svete obitelji estenske galerije u Modeni.

³ *Gori-Gandellini*, Notizie storiche degli intagliatori, III. str. 221 (»Intagliò una Sacra Famiglia in piccolo, oltre a due altre tavole, dalle sue opere«).

ali Bartsch poznaje samo jedan, i to upravo onaj naš.⁴ Primjerak koji se u Uffizijima nalazi pod brojem 2830 objavio je O. Giglioli.⁵ Bakropis je potpisan sa *Barth. Schidono inv. or. et fecit*, a veličine je 17,3 x 13,8 cm. Originalna ploča sačuvana je i nalazi se u »Calcografia nazionale« u Rimu pod brojem 953. Tu se čuvaju još tri ploče izrađene prema Schedonijevim slikama. Od njih su dvije za nas zanimljive jer reproduciraju Bogorodice s turbanom u sličnim situacijama.

Međutim, Giglioli je istom prilikom publicirao i jedan crtež iz Uffizija (broj 1692 E) koji prikazuje *Bogorodicu s Isusom*, a koji nije drugo negoli priprema skica za spomenuti bakropis, odnosno za sliku, i to izrađen u obrnutom smjeru.

Moglo bi se u vezi s time shvatiti da sačuvani crtež dokazuje da je originalna slika također bila okrenuta obratno nego je sam bakropis, to jest s Bogorodicom obraćenom na svoju desnu stranu, te da bi prema toj slici Schedoni kasnije bio izradio bakropis, i to u zrcalu. Što bi u tom slučaju bila zagrebačka slika?

Budući da nije vjerojatno da bi sam majstor izradio repiku svoje vlastite slike u obratnom smislu, moralo bi se prihvatiti mišljenje da je prema Schedonijevu bakrotisku netko drugi kasnije izradio kopiju. No stvar se može shvatiti i drugačije: da je slikar izradio skicu za bakropis, izveo ga u obratnom smjeru, a istovremeno i sliku. Bilo bi sasvim razumljivo da slikar od kojega je sačuvan samo jedan bakropis, što pokazuje da se očito nije time bavio, nije htio svoju invenciju ostaviti neiskorištenu, nego je uz bakropis izradio i sliku. Međutim, fina izvedba s tankim namazima na zagrebačkoj slici ne čini mi se da potječe od samog Schedonija, ili bar meni nije unutar njegove evolucije poznata. To su svijetle i svjetlucave boje (crvena, plava, bijela, a kose su Bogorodice smeđe) nekog dobrog kopiste koji je svoju sličicu po svoj prilici izradio po bakropisu. Pretpostavka da ju je izradio prema izgubljenom Schedonijevu originalu dovodi nužno do zaključka da je i na tom originalu Bogorodica bila okrenuta na istu stranu na koju je okrenuta i zagrebačka, dakle da Schedoni nije svoj bakropis izradio u zrcalu prema prije postojećoj uljenoj slici.

Naša bi invencija svakako pripadala vremenu prije Caravaggiova utjecaja koji je Schedonija zahvatio u vrijeme nastanka napuljske slike *Carità* (1611).

Kako je izgledalo njegovo slikarstvo, doznajemo, naime, veoma kasno, oko g. 1606—1607. Zato G. C. Cavalli razdoblje koje slijedi, sve do *Večere* iz Pinakoteke u Parmi iz g. 1610—1611, i smatra razdobljem dozrijevanja i elaboracije njegova stila.⁶ Što je i kako je radio do 1599, kada je njegova aktivnost prvi put dokumentirana, ostaje nepoznato. Bit će da se radilo o preradi zakašnjelog *correggizma*. U svakom slučaju, naša invencija, tipološki bliska *Sv. obitelji* i *Sv. Josipu* iz Drezdena, još uvijek pokazuje oznake te prerade i može značiti još jedan primjer te neobične sinteze najboljih manirističkih tradicija i baroknog osjećanja koje je iz Bologne već desetak godina zapljuskivalo male centre Modene i Parme.

⁴ *Bartsch*, *Le peintre graveur*, XVIII, str. 112.

⁵ *Odoardo Giglioli*, *Nuove attribuzioni per alcuni disegni degli Uffizi*. »Bollettino d'Arte« XXX, 9. 1937, str. 546.

⁶ *Maestri della pittura del Seicento emiliano*. Catalogo, Bologna 1959, str. 206.

II.

Ali da se vratimo *Bogorodici s djetetom i anđelima* (drvo, v. 66, š. 53 cm), malom remek-djelu *Simeona Cantarinija* koje se nalazi u istoj galeriji i s pravom nosi tu atribuciju.⁷ Na žalost, odviše je malo poznato s obzirom na svoje slikarske i psihološke vrijednosti. U resurekciji emilijanskih škola, koja je doživjela svoj apogej u velikoj izložbi u Bologni 1959. g., čini mi se da bi trebalo da zauzme dolično mjesto. Rekao sam da se radi o malom remek-djelu zato što ta nevelika slika zaista eksponira svoje vrijednosti u koncentriranom obliku i veoma jednostavnom ugođaju bez neke složenije figuralne ili pejzažne aparature; u tome pokazuje mnogo manje pretenzija negoli, recimo, *Počinak na bijegu* iz Galerije Doria, ali koliko je dojam neposredniji i srdačniji! Jedna je prozirna sjena pala na lice mlade žene koja doji svoje dijete, a ima glavu ovitu žučkasto-bijelim turbanom, i ta sjena što je prikrila lijevi dio lica i čelo dala je cijelom prizoru nešto od svoje titravosti i lakoće i ujedno je stvorila ovu intimnu atmosferu koja nas zarobljuje. A zatim je tu malo povijeno dijete s glavicom, koja se često vraća na slikama Pesaresa,⁸ i igra punašnih ruku mlade Bogorodice s onim karakterističnim jamicama koje se također mogu često zapaziti kod tog slikarstva.⁹ Na kraju, tu su i boje: ružičasti ton rasvijetljenog rukava, smeđe jaslje sa žutom slamom i plava boja plašta. Slika je dosta pretrpjela od vremena što se vidi i na fotografiji, ali je dovoljno sačuvana da bi nam mogla demonstrirati svoje formalne i psihološke kvalitete; upravo one nas navode da isključimo pomisao na ponekog učesnika ili sljedbenika koji bi, s obzirom na neke slikarske oznake, možda mogao doći u obzir.

Ali i tipološke i slikarske karakteristike dovoljno čvrsto vežu našu *Bogorodicu* uz opus Simona Cantarinija, a da bi bilo potrebno pomišljati na to. To je njegov tip Bogorodice s turbanom i povijeno dijete koje se u njegovu opusu često javlja na slikama i na bakropisima. Možda se može u tom sentimentalizmu nazrijeti čak i daleki supstrat marchigianskog manirizma, točnije baroccesknog (o tome govori Andrea Emiliani u svom tekstu kataloga spomenute izložbe), ali svaki refleks Guidova načina već je odavna nestao. Nalazimo se s našom slikom po svoj prilici ponovo u Bologni u posljednjem razdoblju u kome je nastala *Sv. obitelj* iz Palazzo Venezia, sa sličnom materijom »gracioznog« ubačenog u »svakidašnju familijarnost«.¹⁰ Samo što je gracioznost na slici iz Strossmayerove galerije još više naglašena i profinjena, i kao prebačena u svijet rokokoja »prije vremena«, s onim delikatnim akcentom egzotike i neke zastrte infantilne erotike. Upravo obrada draperije i materije uopće omogućuje nam da približimo te dvije slike, dok bi topao tonalitet i one zlačane sfumature možda ukazivale na posljednje razdoblje u kome je nastalo i Cantarinijevo veliko remek-djelo: *Poklonstvo kraljeva* iz zbirke Torrigiani-Salina.

⁷ A. Schneider, op. cit., str. 37, sl. 95 (inv. 111).

⁸ Na primjer na bakropisu *Sv. obitelj*, objavljenom od P. Kristellera u Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1922, str. 398.

⁹ Maestri della pittura del Seicento emiliano, Katalog, 1959, sl. 58 i dr.

¹⁰ Maestri della pittura..., str. 127, sl. 57.

III.

Možda me više od shematiziranih nabora na atribuiranje ove *Judite Mastelletti* navodi izvjestan opći utisak: sve je nekako bizarno i napeto, a opet tako zaleđeno u ovoj viziji koja nas čak odbija ne samo tipologijom, nego i hladnom izvedbom. Ta je fantastika očito nastala unutar jedne već manirirane barokne imaginacije, a pomisao na antiakademsku herezu *Giovanni Andree Donduccija* nameće se sama od sebe: čini mi se da je slikar onih malih stiliziranih naracija upravo tako slikao likove velikih razmjera, oblačeći ih u rigidne draperije, i pokušavajući da ih uzdigne iznad realnosti s bizarnim akcesorijama, kao što su to turban i šarena pera na našoj *Juditi*.

Zapravo sam ovu sliku tražio već duže vremena. Nedavno sam je s iznenađenjem našao u depou Narodne galerije u Ljubljani.¹¹ I njena hladna koloristika možda još više pojačava odbojnost tipologije, onog debelog lica žene i uzdignutog, tobože zanesenog pogleda: haljina je blijedozelene boje, bijeli brokat ima žutu postavu, a bijeli turban krijesi žućkastim i plavim bojama.

Nije teško na Mastellettinim malim slikama naći mnoštvo takvih draperija s rigidnim paralelnim naborima i žene s ovitim glavama ili sa sličnim fantastičnim ukrasima.¹² I premda se slične njegove veće kompozicije ne mogu niti približno mjeriti s duhovitim malim naracijama s kojima on u Bologni tvori (poslije Faccinija) posebno heretičko poglavlje, čini mi se da i ova invencija zaslužuje, upravo zbog svoje neobične nastranosti, stanovitu pažnju i mjesto u njegovu opusu.

IV.

Čini mi se da je u svom kasnom razdoblju iza 1680. g. Guercino naslikao ovog *Davidu s Golijatovom glavom* (Narodni muzej, Beograd, depo; v. 98, š. 123 cm), s izvjesnom notom dopadljivosti koja je karakteristična za ovo kasno doba, ali bez sumnje i sa suverenom snagom invencije. Dvije blage paralelne kosine (pružene lijeve ruke i mača) grade kompoziciju slike, a dojam je zasnovan na kontrastu mladenačkog lica Davidova s Golijatovom glavom. David u modroj haljini i crvenom plaštu ima presavijeno smeđe krzno, kao obično na Guercinovim redakcijama te teme, na *Davidu* iz 1650. g. u priv. zbirci u Centu,¹³ na primjer, ili na *Sv. Ivanu Krstitelju* iz 1644. g. u Pinakoteci u Bologni. Mislim da je u tim vremenskim okvirima i nastala ova redakcija, dovoljno uvjerljiva da bude pripisana samom majstoru, ali i konvencionalna u smislu njegovih posljednjih godina.

¹¹ Slika se prije rata nalazila u zbirci beogradskog kolekcionara Joce Novakovića, ali je bila prodana i njen trag izgubljen. Pošto sam je pronašao u času pripremanja izložbe »Stari tuji slikarji« 1960. u Ljubljani, ona je s tom atribucijom bila i izložena (vidi Katalog, sl. 15).

¹² M. Marangoni, *Arte barocca*, 1953, str. 47 i sl. — M. Calvesi u »Maestri della pittura del Seicento emiliano«, sl. 17—23. — Zatim na slici *Blažena Irena vadi strijele iz tijela sv. Sebastijana* kod Celestinca u Bologni, Foto Croci 4700.

¹³ N. Grimaldi, *Il Guercino*, (ed. Tamari, Bologna) sl. IX.

V.

Domenico Maria Viani autor je, po mom mišljenju, *Raspeća s Bogorodi-com, sv. Ivanom i sv. Pavlom* (v. 162, š. 98 cm.) koje se nalazi u depou Narodnog muzeja u Beogradu. Jednostavnom fakturom i u širokim planovima slikar je naslikao žučkastobijelo tijelo Krista, koje plastikom i svijetlosnim vrijednostima dominira na platnu, zatim haljine ostalih likova u konvencionalnim bojama. Kristova perizoma i marama prebačena preko Bogorodičine glave sive su boje, a sv. Pavao je u zelenoj haljini i crvenom plaštu.

Ne može se mnogo toga reći o tom djelu malog bolonjskog slikara kojega je opus Hermann Voss nedavno rekonstruirao u dosad pristupačnoj jezgri.¹⁴ Čini mi se da mnogo venecijanizma na njemu nema, ali ne manje negoli što ga ima i na ostalim njegovim slikama. Snažan drapeggio u zakašnjoj tradiciji carraccijske škole formira arhitekturu figura koje teže konvencionalnoj monumentalnosti, a naivna gestikulacija ruku treba da oživi kompoziciju i uspostavi osjećajne veze između likova. Upravo kao na ostalim Vianijevim slikama na: *Emausu* u Hannoveru, na *Kristu i Samarićanki* iz jedne privatne zbirke u Parizu itd. Nije teško prepoznati te ruke karakteristične modelacije, pa oval lica tako adekvatan onima na već spomenutim slikama, pa i na *Sv. Ivanu koji naviješta Krista*, nekad u zbirci Spiridon u Rimu.¹⁵ A upravo na ovoj slici noga sv. Ivana je tako simptomatično slična nozi Krista s beogradskog *Raspeća*. Ali više od ovih »ikonografskih« i morfoloških detalja treba gledati na stilsku i čak psihološku stranu problema, a čini mi se da je upravo ona kod našeg slikara prilično ujednačena. Možda tek ponegdje on podiže ofenzivnost korpulentnih tijela kao na *Jupitru i Cereri* iz Beča i *Ljekovitoj kupelji* iz jedne privatne zbirke u Piacenzi, koju Voss navodi na str. 286. svoje studije. Kompozicijsko znanje majstorovo dolazi tu također do izražaja kao i na pali iz S. Spirito u Bergamu. To su zaista akademizirani derivati bologneske »Akademije«, kao što je to i naša slika, umorni odjeci one oficijelne reprezentativne strane baroka koju je naša moderna predilekcija za pikturnu slobodu i psihološku fantastiku (od G. M. Crespija do Magnasca) već potisnula u pozadinu; ali da i unutar tog oficijelnog lica baroka još ima kompleksa koji čekaju otkrića i rekuperaciju pokazuje još jednom i slučaj Domenica Marije Vianija.

VI.

Na kraju ovog malog doprinosa emilijanskim slikarima htio bih objaviti i dva crteža koja se nalaze u zbirci prof. M. Lunzera u Zagrebu.

Prvi crtež (tuš i bijela kreda) prikazuje *Dijanu na kupanju*. To je, u stvari, kopija poznate Parmiggianinove invencije. Od izgubljene majstorove slike poznat je autografski crtež u Uffizima i, među ostalim, bakropis Uga da Carpi.

Naš crtež, međutim, rađen je po svoj prilici prema samom Parmiggianinovu crtežu. Uzmemo li u obzir drugačiju tehniku, možemo utvrditi veliku sličnost s predloškom. Maniristička dinamičnost linije na mnogim je mjestima popustila, obris je čvršći i teži, ali kreda je dala nešto jaču plastičnost s potezom koji podsjeća na potez *Nicole dell'Abate*. I odnos crnog i bijelog na cijeloj površini njegov je, kao i način modeliranja oblika. Crteži ovog

¹⁴ H. Voss, Domenico Maria Viani, Arte Veneta, 1954. str. 284.

¹⁵ H. Voss, op. cit., sl. 282.

umjetnika koji se nalaze u Louvreu, *Nalazak Mojsijin*,¹⁶ i crteži za emajl¹⁷ mogu poslužiti kao oslonac našem mišljenju, ali i opće poznat način obrade površine i oblika Niccole dell'Abate ukazuje na mogućnost njegova autorstva.

Drugi crtež očito pripada *Guidu Reniju*. Rađen je ugljenom, a prikazuje glavu nekog *Apostola* u poluprofilu. Potez siguran i snažan odaje sigurnu ruku koja je u stanju bez greške i poteškoće improvizirati invenciju te bez sumnje konvencionalne fizionomije, ali s autentičnom osjećajnošću svojstvenom ovom umjetniku.

Crtež i tipološki i grafološki ukazuje na Guida Renija. Dovoljno je spomenuti glave apostola i svetaca koje se nalaze u Windsor Castleu¹⁸ ili u Fogg Museum of Art,¹⁹ ali možda je još uvjerljivija konfrontacija sa slikom *Sv. Josipa* koja se nalazi u Galleria nazionale d'arte antica u Rimu.²⁰

¹⁶ G. Briganti, *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, sl. 59.

¹⁷ L. Fröhlich—Bum, *Parmigginiano und der Manierismus*, 1921., sl. 147, 148. Za odnose Niccole dell'Abbate sa Parmigginianom vidi naknadno objavljenu studiju *Sylvie Beguin*, *Dessins inédits de la periode italienne de Niccolò dell'Abbate »Arte Antica e Moderna«*, 1961, str. 230, 231, te slike 102c, 103 a, c, d.

¹⁸ D. Kurz, *Bolognese Drawings at Windsor Castle*, sl. 62, 78, 81.

¹⁹ *Drawings in the Fogg Museum of Art*, II, sl. 139.

²⁰ C. Gnudi—G. C. Cavalli, *Guido Reni*, 1958, sl. 192.

CONTRIBUTO AGLI EMILIANI

ILL. 72—80

I.

Il piccolo quadro con la Sacra famiglia (tavola, alt. 18, largh. 17,5 cm) della Galleria Strossmayer di Zagabria, numero d'inventario 114, viene attribuito a Simone Cantarini, ma l'attribuzione è certamente errata¹.

Una simile attribuzione deriva probabilmente da alcune somiglianze esteriori con una Madonna di Cantarini che si trova nella stessa Galleria (inv. n. 311), e specialmente per il turbante che ha in testa, motivo che il Cantarini adopera spesso nelle sue opere. Non consta però che Simone Cantarini, il Pesarese, abbia mai usato un formato così piccolo per i suoi dipinti. D'altro canto, il fatto che il motivo del turbante sia stato usato spesso anche da Bartolomeo Schedoni suggeriva l'idea che il nostro dipinto dovesse essere attribuito, almeno nell'invezione, proprio a lui, e non al Cantarini.² Infatti, lo stile e la composizione della scena del quadretto zagabrese corrispondono all'idea suggeritami e permettono l'accostamento a una certa trasformazione dello stile del Correggio, simile a quello che incontriamo in questo interessante e notevole pittore del periodo di transizione fra il manierismo e il barocco.

Sfogliando lo studio del Moschini, che finora è lo studio più completo su questo pittore così ingiustamente trascurato (la tesi di laurea di G. della Casa, Bologna, 1955—56, purtroppo non ho potuto consultare), non è difficile rilevare le somiglianze, anzi l'identità esistente fra la figura del S. Giuseppe del quadro zagabrese con il S. Giuseppe della Sacra famiglia di Dresda e con quello della Sacra famiglia del Louvre. La corrispondenza fra i tre dipinti è così intima, che ogni necessità di prove sembra superflua.

Un caso però mi ha permesso di constatare che il nostro quadretto è soltanto un'esatta riproduzione di una incisione di Schedoni³, che è invero la riproduzione dell'unico lavoro del genere che il nostro pittore abbia compiuto, almeno a quel che si sappia. Gori-Gandellini parlano, è vero, di tre incisioni in rame, ma il Bartsch ne conosce una sola, cioè proprio questa di cui parliamo⁴. L'esemplare che si trova nella Galleria degli Uffizi porta il n. 2836 ed è stato pubblicato da O. Giglioli⁵. L'incisione in rame è firmata: 'Schidonio, inv. or et fecit', ed ha le dimensioni di centimetri 17,3 x 13,8. Il rame originale si trova nella Calcografia Nazionale a Roma sotto il n. 953. Vi si trovano

¹ Artur Schneider, Katalog Strossmayerove Galerije, Zagreb 1939, fig. 113.

² Vedi V. Moschini, Schedoni, «L'Arte», XXX (1927) pag. 119, fig. 16, anche le due Sacre famiglie della Galleria Estense di Modena.

³ Gori—Gandellini, Notizie storiche degli intagliatori, III. pag. 221 («intagliò una Sacra Famiglia in piccolo, oltre a due altre tavole, dalle sue opere»).

⁴ Bartsch, Le peintre graveur, XVIII, pag. 112.

⁵ Odoardo Giglioli, Nuove attribuzioni per alcuni disegni degli Uffizi. «Bollettino d'Arte», XXX, anno 1937, pag. 546.

anche tre altre tavole incise, riproducenti quadri di Schedoni, ma per noi sono interessanti solo due, perchè riproducono la Madonna col turbante in situazioni analoghe.

Però Giglioli ha pubblicato in quest'occasione anche un disegno della Galleria degli Uffizi (n. 1692 E), che riproduce la Madonna col bambino, e che non è altro che lo schizzo preparatorio per l'incisione in rame ricordata, e rispettivamente per il quadretto, ma voltata dall'altra parte.

A questo proposito si potrebbe pensare che il disegno sia una prova che anche il quadro orriginale era voltato in senso contrario alla scena dell'incisione in rame. La Madonna era dunque rivolta a destra e in seguito Schedoni avrebbe fatto la sua incisione copiandola allo specchio. Che cosa sarebbe, in questo caso, il quadro di Zagabria?

E poco probabile che il maestro abbia riprodotto una seconda volta un proprio dipinto in senso contrario, e perciò bisogna ricorrere all'ipotesi che un altro pittore abbia fatto la copia sulla base dell'incisione in rame. È vero che vi si potrebbe dare anche un'interpretazione diversa, e cioè che il pittore abbia fatto la schizzo per l'incisione in rame, l'abbia eseguita in senso contrario, e nello stesso tempo abbia dipinto anche il quadro. Sarebbe del tutto naturale che Schedoni, di cui abbiamo una sola incisione in rame, abbia voluto sfruttare la sua composizione, e perciò la riproducesse sia nell'incisione sia nel quadro. Ma l'esecuzione molto sottile non mi pare che possa appartenere allo Schedoni. Anche i colori chiari e leggeri (rosso, azzuro, marrone) mi pare che appartengano a un buon copista, che abbia fatto il suo quadretto copiando proprio l'incisione sunnominata. Se poi si vuole supporre che il quadretto di Zagabria sia stato eseguito come copia di un originale di Schedoni andato perduto, allora si giunge alla conclusione che anche l'originale aveva la Madonna rivolta nello stesso senso della Madonna nel quadro di Zagabria, contrario a quella dello schizzo preparatorio.

La data di nascita dell'invenzione di Zagabria va posta certamente prima dell'influenza esercitata sul Nostro dal Caravaggio, influenza che lo Schedoni ha cominciato a sentire al tempo dell'esecuzione del quadro della Carità di Napoli (1611).

Quale fu davvero lo stile dello Schedoni lo apprendiamo per la prima volta molto tardi, circa il 1606—7, e, forse proprio a causa di questo, G. C. Cavalli ritiene che il periodo seguente, fino al 1610—11, sia il periodo della maturazione e dell'elaborazione del suo stile⁶. Ma che cosa lavorava il nostro pittore, e come, dal 1599 quando la sua attività ci è per la prima volta documentata, la critica non ha potuto chiarire. Si tratta verosimilmente della trasformazione d'un correggismo tardivo. In ogni caso la nostra invenzione, tipologicamente vicina alla S. Famiglia e a S. Giuseppe di Dresda, dimostra ancora i segni di questa trasformazione, e può avere qualche importanza quale esempio (uno di più) di questa non comune sintesi delle migliori tradizioni del manierismo emiliano e delle nuove tendenze bolognesi che già da anni inondavano i piccoli centri della regione.

II

Ma ritorniamo alla Madonna col Bambino (legno, alt. 66, largh. 53 cm.), il piccolo capolavoro di Simeone Cantarini della stessa galleria e che con diritto porta quest'attribuzione.⁷ Questo bel dipinto è troppo poco conosciuto in rapporto ai suoi valori pittorici e psicologici, e mi sembra che dovrebbe occupare un posto più degno nella risurrezione della scuola emiliana, che ottenne il suo maggior successo nella grande mostra di Bologna del 1959. Ho detto che si tratta di un piccolo capolavoro, perchè questo quadretto esterna i propri valori in forma concentrata e con un'atmosfera molto semplice, senza alcuna montatura di figure o paesaggio: in ciò dimostra una pretesa molto minore, per esempio della Fuga in Egitto della galleria Doria, ma quanto è più diretta e piacevole l'impressione! Un'ombra trasparente cade sul volto della giovane donna che allatta il bambino, e il suo capo è avvolto da un turbante biancogiallastro, e quell'ombra che copre la parte sinistra del volto e la fronte dà a tutto l'insieme qualcosa della propria leggerezza e della propria vibrazione, creando allo stesso tempo quell'atmosfera intima che ci incanta. Il bambino fasciato con quella testolina⁸, nonchè il giuoco delle mani paffute della giovane Madonna con le caratteristiche fossette, li incontriamo spesso nelle opere del nostro pittore⁹. Ci sono poi anche i colori: il tono rosato della manica illuminata, la mangiatoia marrone con la paglia gialla e il colore azzurro del manto. Il quadro è stato molto danneggiato dal tempo, lo si vede anche dalla fotografia, ma è abbastanza conservato per poterci dimostrare le proprie qualità psicologiche e proprio queste ci portano a escludere certi discepoli o seguaci che potrebbero forse venir presi in considerazione.

Ma le caratteristiche stilistiche e tipologiche legano abbastanza strettamente la nostra Madonna all'opera di Simone Cantarini e mi pare che non occorra pensare agli scolari. È questo il tipo caratteristico della madonna col turbante e il bambino fasciato che si vede molto spesso nei suoi dipinti e nelle sue incisioni. Forse si potrebbe indovinare in tutto questo sentimentalismo persino un lontano fondo del manierismo marchigiano o più esattamente baroccesco (Andrea Emiliani ne parla nel suo testo del catalogo della sunnominata mostra), ma qualsiasi influsso dello stile di Guido è già sparito da lungo tempo. Con questo quadro ci troviamo probabilmente a Bologna, nell'ultimo periodo nel quale è nata la Sacra Famiglia del Palazzo Venezia, e con una materia simile del «grazioso» intercalato nella «familiarità giornaliera»¹⁰. Solo che la graziosità sul quadro della Galleria Strossmayer è ancor più accentuata e più raffinata e sembra trasportata nel mondo del rococò avanti lettera con quell'accento esotico delicato e una velata erotica infantile. Proprio l'esecuzione dei drappaggi e della materia in generale rende possibile l'avvicinamento di questi due quadri, mentre quella calda tonalità e la sfumatura dorata potrebbero forse indicarci l'ultimo periodo nel quale nacque il grande capolavoro di Cantarini, L'adorazione dei Magi della collezione Torrigiani-Salina.

⁷ A. Schneider, op. cit., pag. 37, fig. 95 (Inv. 111).

⁸ Ad es. sull'incisione della Sacra Famiglia, pubblicata da P. Kristeller nel Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1922, pag. 398.

⁹ Maestri della pittura del Seicento emiliano. Catalogo, 1959, fig. 58 e altre.

¹⁰ Maestri della pittura... pag. 127, fig. 57.

III

Più delle pieghe dure e schematizzate era proprio l'impressione generale che m'indusse ad attribuire questa Giuditta a Mastelletta: tutto è bizzarro e teso e, tuttavia, in un certo modo gelato in questa invenzione che persino ci respinge non soltanto con la tipologia ma anche con la sua fredda esecuzione pittorica. La fantasticheria di questa grande figura un po' grossolana è nata nello ambito di una barocca immaginazione già manierata in modo tanto singolare, che il nostro pensiero si volge da sè verso quella antiaccademica eresia di Giovanni Andrea Donducci: mi pare che il curioso pittore di piccole romantiche fiabe immaginasse proprio così le sue figure dalle grandi dimensioni, vestendole nei bizzarri drappaggi e cercando di sollevarle al disopra della realtà con curiosi accessori: nella nostra Giuditta questa funzione l'assumono lo straordinario turbante e le variopinte penne che lo sormontano.

A dire la verità cercavo già da tempo questo dipinto seguendo la traccia di una fotografia: lo trovai l'anno scorso nei depositi della Galleria Nazionale di Ljubljana.¹¹ Devo confessare che il freddo colorito non mi attrasse molto, come neanche il grosso viso della donna con quel suo patetico sguardo sollevato in estasi. Ma nondimeno l'insieme ci offre un' impressione interessante con quel bianco broccato foderato in giallo e il turbante che dal bianco volge verso il giallognolo e celeste.

Non è difficile sui piccoli dipinti di Mastelletta trovare una quantità di simili drappaggi con rigide pieghe e donne con fantastici celli sulle teste,¹² e se le sue grandi composizioni non si possono in nessun modo paragonare con i spiritosi piccoli dipinti con i quali egli (dopo il Faccini) costituisce un curioso capitolo eretico nel mezzo della scuola emiliana, mi pare che ciononostante anche il dipinto di Ljubljana meriti il nostro interesse e un suo posto nell'opera del pittore.

IV

Mi sembra che il Guercino, nel suo tardo periodo, posteriore all'anno 1680, abbia dipinto questo Davide con la testa di Golia (Museo Nazionale, Belgrado, depositi, alt. 98, largh. 123 cm.), dandogli una certa attraenza, caratteristica d'altronde di questo tardo periodo, ma eseguendolo, indubbiamente, con una sovrana forza inventiva. Due linee parallele, leggermente inclinate (quella della mano sinistra e quella della spada), formano la composizione del quadro. L'effetto scaturisce dal contrasto del viso giovanile di Davide con la testa di Golia. Davide, vestito di un abito azzurro e di un rosso manto, porta una pelliccia bruna ripiegata in quel modo come viene abitualmente rappresentato anche in altre redazioni del Guercino, ad esempio nel Davide dell'anno 1650,

¹¹ Prima dell'ultima guerra il dipinto si trovava nella collezione Novaković a Belgrado, da dove passò sul mercato.

¹² M. Calvesi in *Maestri della pittura del Seicento emiliano* figg. 17—23. — M. Marangoni, *Arte barocca*, 1953. — Inoltre sul dipinto *Beata Irene leva le frecce dal corpo di S. Sebastiano* presso i Celestini a Bologna.

in una collezione privata di Cento¹³, oppure nel San Giovanni Battista dell'anno 1644, alla Pinacoteca di Bologna. Penso che la presente redazione sia nata in questo limite di tempo, e che sia sufficientemente convincente da poter essere considerata autografa, ma d'altro canto, abbastanza convenzionale nel senso del periodo tardo del Maestro.

V.

Domenico Maria Viani è, a mio parere, l'autore della Crocifissione con la Madonna, S. Giovanni e S. Paolo (alt. 162, largh. 92 cm) che si conserva nel deposito del Museo nazionale a Belgrado. L'artista, con un'esecuzione semplice e in larghi piani, ha dipinto il corpo giallastro di Cristo, che per la sua plasticità e per i suoi pregi luministici domina l'opera, mentre le vesti delle altre figure sono in colori convenzionali. Il perizoma di Cristo e lo scialle appoggiato sopra il capo della Vergine sono di color grigio, San Paolo invece ha un abito verde ed è ammantato di rosso.

Non ci sarebbe molto da dire riguardo a questo dipinto di Viani, pittore bolognese minore, il cui catalogo è stato ricostruito non fa molto da Hermann Voss con l'aiuto delle poche opere conosciute finora¹⁴. Mi sembra che il quadro contenga ben pochi venezianismi e in ogni caso non più di quanti ne possiamo trovare nei suoi lavori rimanenti. Il vigoroso drappeggio di tarda tradizione caracciana forma l'architettura delle figure che tendono ad una monumentalità convenzionale; mentre l'ingenuo gesto delle mani dovrebbe ravvivare la composizione e stabilire contatti tra le figure. Ed è precisamente quello che vediamo anche negli altri dipinti vianeschi: nell'Emaus a Hannover, nel Cristo e la Samaritana, che si conserva in una collezione privata a Parigi, ecc. Non è difficile riconoscere quelle mani di modellatura caratteristica e l'ovale del volto conforme a quelli dei suddetti dipinti o al San Giovanni che annunzia Cristo facente parte un tempo della collezione Spiridon a Roma¹⁵. Proprio in questo dipinto la gamba di San Giovanni è così sintomaticamente simile a quella di Cristo nella Crocifissione a Belgrado. Ma più che di questi dettagli iconografici e morfologici bisogna tener conto del fattore stilistico e persino di quello psicologico del problema, e mi sembra che quest'ultimo nell'opera del nostro artista sia omogeneo. Forse l'offensività dei corpi massicci viene accentuata dall'autore appena in qualche punto, come ed esempio nel Giove e Cerere a Vienna e nella Piscina probatica in una raccolta privata a Piacenza, opera citata da Voss nel suo studio a pag. 286. L'esperienza di composizione del maestro è manifesta qui come lo è pure nella pala della chiesa di Santo Spirito a Bergamo. Questi derivati accademizzanti propri dell'Accademia bolognese, come lo è il quadro di cui parliamo, son dei deboli echi di quell'aspetto barocco ufficialmente rappresentativo che la nostra predilezione moderna per la libertà pittorica e la fantasia psicologica ha già accantonato. Ma che anche all'interno di quest'aspetto ufficiale del barocco vi siano ancora dei complessi che attendono d'esser scoperti e recuperati lo attesta ancora una volta il caso di Domenico Maria Viani.

¹³ N. Grimaldi, *Il Guercino* (Ed. Tamari, Bologna), fig. 9.

¹⁴ H. Voss, *Domenico Maria Viani*. «Arte Veneta», 1954, pag. 284.

¹⁵ H. Voss, op. cit., fig. 282.

Alla fine di questo piccolo contributo agli artisti emiliani vorrei pubblicare due disegni che si trovano nella collezione del professor M. Lunzer a Zagabria.

Il primo disegno (inchiostro di china e gessetto bianco) che si trova in questa collezione, raffigura Diana al bagno. In realtà si tratta di una copia della nota invenzione parmigianina. Della perduta opera di questo maestro è conosciuto il disegno autografo esposto agli Uffizi e, tra gli altri, l'incisione di Ugo da Carpi.

Il nostro disegno è probabilmente tratto dal disegno dello stesso Parmigianino. Prendendo naturalmente in considerazione la differente tecnica, è possibile constatare una grande somiglianza con il modello. La manieristica dinamicità della linea in molti punti è rilassata, il contorno si fa più duro e pesante, mentre il gesso rinforza la plasticità del tratto, che ci ricorda quello di Niccolò dell'Abate. Il rapporto del bianco e del nero sulla superficie rivela la sua mano, come pure è sua la maniera del modellare le forme. Non soltanto i disegni di questo artista, che si trovano al Louvre, La scoperta di Mosè¹⁶, e alcuni altri¹⁷ sorreggono la nostra opinione, ma pure quella ben conosciuta maniera di elaborazione della superficie e della forma di Niccolò dell'Abate, addita la possibilità che sia proprio lui l'autore.

Il secondo disegno appartiene, mi pare, a Guido Reni. È disegnato a carboncino e rappresenta la testa di un Apostolo a mezzo profilo. Il tratto, sicuro e vigoroso, rivela la sicurezza della mano, capace di improvvisare, senza incorrere in difficoltà. L'invenzione di questa, indubbiamente convenzionale fisionomia, ma pur sempre dotata di genuina sentimentalità, è propria d'altronde a questo artista. Il disegno, morfologicamente e tipologicamente, ci indirizza a Guido Reni. Basti ricordare le teste degli apostoli e dei santi che si trovano a Windsor Castle¹⁸ oppure al Fogg Museum of Art¹⁹, ma forse è ancor più convincente il confronto con il quadro con San Giuseppe, alla Galleria Nazionale d'arte antica a Roma²⁰.

¹⁶ G. Briganti, *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, fig. 59.

¹⁷ L. Fröhlich-Bum, *Parmigianino und der Manierismus*, 1921, fig. 147 e 148. Per i rapporti di Niccolò con il Parmigianino vedi lo studio pubblicato nel frattempo di Sylvie Beguin, *Dessins inédits de la période italienne de Niccolò dell'Abbate*. «Arte Antica e Moderna», 1961, pagg. 230, 231, e le figg. 102c, 103a, c, d.

¹⁸ D. Kurz, *Bolognese Drawings at Windsor Castle*, fig. 62, 78, 81.

¹⁹ *Drawings in the Fogg Museum of Art*, II, fig. 139.

²⁰ C. Gnudi—G. Cavalli, *Guido Reni*, 1958, fig. 192.

NEPOZNATO DJELO DANIELA CRESPIJA

REPR. 81, 82

Jednu sliku nesumnjive vrijednosti želio bih dodati katalogu Daniela Crespija, slikara koji je tako kasno ušao u historiju umjetnosti. A i poslije toga ostao je tako nedovoljno proučen. Imao je za svog kratkog života sve izgleda da hibridni lombardijski manirizam, za koji mi se čini da još uvijek nedovoljno zaokuplja pažnju kritičara, brzim obratom prebaci u određenu i sigurnu stilistiku baroka. Međutim, umro je nakon ciglih 11 godina djelovanja, i to u času kad su nestali i drugi maniristi; a treba samo zamisliti kako bi izgledao, recimo, pedesetgodišnji opus slikara koji je bio u stanju naslikati *Oplakivanje* iz Prada! Teško je reći da se tu već radi o baroku u pravom smislu riječi, a sigurno je da to ne treba žaliti. Maštovito slikarstvo njegovih velikih prethodnika još je tu u biti prisutno ne samo u duhu, nego i u mnogim formalnim elementima. Promatrajući njegova djela, nastala u ovom kratkom razdoblju 3. decenija, imamo dojam da je učinio sve što je mogao. Bez izravnog dodira s Caravagiom, pod stalnim pritiskom presađenog correggizma, on je ipak neodoljivo osjetio i u svojim djelima odrazio najautentičniju oznaku vremena: barokna je vizija u njemu rasla postepeno i nezaustavljivo. Problem relativno simultnog razvoja novog stila, izravno, iz duhovnih temelja vremena, čini mi se da još mora biti predmet najpažljivijeg izučavanja.

Pa i ovaj *Mrtvi Krist*¹ (platno, š. 162, v. 86 cm) iz Narodnog muzeja u Beogradu može poslužiti kao primjer sasvim hibridne i još u biti manirističke vizije. U prvi mah može nam se nametnuti i asocijacija na Španjolsku, kad nas izrazita tipologija, a osobito karakteristično tretiranje draperije ne bi

¹ Slika je nabavljena od sabirača Joce Novakovića, gdje se bez atribucije nalazi od prije rata, kada je bila nabavljena u Budimpešti. To je ujedno posljednje mjesto do kojeg je bilo moguće slijediti unatrag ovu veliku i lijepu sliku lombardskog majstora.

dovelo izravno do Daniela Crespia. Već je Corrado Ricci isticao taj »il pannello rigido in uso presso il Cerano e i suoi coetanei maggiori«, ali ne radi se samo o draperiji: čitava je koncepcija ovog tijela maniristička, uključivši onduliranu liniju koja ga zatvara, a osobito stravična ekspresija smrti na licu. To lice, uostalom, veže se neposredno s licem Krista na *Oplakivanju* Giulia Cesara Proccaccinija, koje je Nicodemi objavio u svojoj knjizi², samo što je ovo Crespijevo mnogo jače: to je jedna od najsnažnijih fizionomija smrti koja mi je uopće poznata.

A znamo je unutar opusa Daniela Crespia već sa scena *Muke Kristove* na stupovima centralnog oktogona crkve S. Maria della Passione u Milanu, i to sa slike *Napajanje sa žuči*, dok je sasvim sličnu invenciju slikar ostvario za crkvu S. Protaso iz Monachos g. 1623. kao neke vrste predelu ispod oltarne pale *Propovijedi sv. Ivana Krstitelja*.³ Nalazimo se svakako u tom razdoblju, ali s višom kvalitetom, koja se približuje madridskom *Oplakivanju*.

Ne znam koje je kvalitete kopija koju Nicodemi navodi i reproducira u svojoj knjizi (iz zbirke Cattaneo), jer je nisam imao prilike vidjeti, ali beogradska redakcija superiorna je već u osnovnoj kompozicionoj zamisli: suvišan lik sv. Tome Akvinskog eliminiran je, ruka koja u Busto Arsizio visi ispod ležišta na našoj je slici pružena uz tijelo, a čitava je linija obrisa na sasvim drugačiji način pokrenuta i zatvorena, bez suviše bijele pojave i ljljana. Samo Kristovo lice s onim poluzatvorenim očima nameće se gledaocu s efektnijom prezentacijom. I boja je izrazito maniristička: žućkasto sivo tijelo, draperija sivobijela, a u tamnoj se pozadini otvara na desnoj strani pejzaž jedva nagoviješten u svojim maksimalno reduciranim elementima.

Ovo veliko djelo milanskog slikara bit će još predmet pažljive restauracije. Odrezana posuda mogla bi indicirati da je platno dolje skraćeno, ali cio smještaj figure u inkvadraturi slike ne govori za to. Kompozicijska shema jednako je tako ekspresivna u svojoj jednostavnosti kao i fizionomija i možda bi problem manirističke strane slikarstva Daniela Crespia trebalo revidirati s obzirom na tu suhu i strogu ekspresivnost manirizma reduciranog na neke osnovne vizuelne podatke.

Duboko sam uvjeren da je taj majstor zaslužio bolju sudbinu i u kritici i značajnije mjesto u historiji umjetnosti negoli što mu ga je nauka dosad davala. Ta cio niz njegovih izvanrednih djela nije ni objavljen — da spomenem samo djela iz S. Maria della Passione. Ali čini mi se da to vrijedi i za mnoge druge slikare lombardijske škole iz tog njena toliko zanimljivog razdoblja.

² G. Nicodemi, Daniele Crespi, Ed. Milani, Busto Arsizio, 1930, Tb VIII.

³ G. Nicodemi, op. cit., Tb XXII i XXIX.

UN' OPERA SCONOSCIUTA DI DANIELE CRESPI

ILL. 81, 82

Vorrei aggiungere un dipinto di indubbio valore al catalogo di Daniele Crespi, pittore preso in considerazione molto tardi dalla critica moderna; fino a oggi è rimasto ciononostante, insufficientemente studiato. Durante il suo breve periodo di vita, sembrava poter condurre l'ibrido manierismo lombardo, che ancor sempre a mio parere desta poco interesse nei critici, a una stilistica barocca sicura e definitiva. Invece purtroppo morì dopo undici anni di lavoro, quando scomparvero anche i grandi manieristi del suo tempo. Basti immaginare quale sarebbe stata l'opera dell'artista settantenne che già in gioventù era capace di dipingere *La Pietà del Prado*! È naturalmente difficile affermare che si tratti di un barocco nel vero senso della parola. La pittura fantastica dei suoi predecessori è ancora presente non solo nello spirito, ma in molti elementi formali. Osservando le opere del Nostro, nate nel breve ciclo del terzo decennio del Seicento, si ha l'impressione che abbia dato tutto ciò che in quel momento era nelle sue possibilità. Senza un contatto diretto con l'arte del Caravaggio, sotto la pressione continua dell'innestato correggismo, egli ha tuttavia sentito ed espresso nelle proprie opere un' autentica e imperiosa nota del suo tempo: la visione barocca cresceva in lui gradatamente ed inevitabilmente. Mi sembra che il problema del nuovo stile e del suo simultaneo e diretto sviluppo dalle condizioni spirituali dell'ambiente, debba essere ancora oggetto di più attenti e profondi studi.

Anche il *Cristo morto*¹ (tela, largh. 162, alt. 86 cm) del Museo Nazionale di Belgrado, può servire di esempio ad una visione del tutto ibrida e ancora in sostanza manieristica. In un primo momento ci potrebbe imporsi un'analogia con il manierismo spagnolo, se l'iconografia e il trattamento caratteristico dei drappaggi non ci portassero direttamente a Daniele Crespi. Già Corrado Ricci aveva sottolineato «il panneggiare rigido in uso presso il Cerano e i suoi coetanei maggiori», ma non si tratta solo dei drappaggi: l'intera concezione di questo corpo è manieristica, compresa la linea ondulata che lo chiude e in ispecial modo l'orrida espressione di morte sul volto. Del resto, questo volto si collega direttamente a quello della *Pietà di Giulio Cesare Procaccini*, che il Nicodemi pubblicò nel suo libro², solo che l'opera del Crespi è molto più significativa: rappresenta una delle più forti fisionomie di morte ch'io abbia mai incontrato.

Quest'espressione di morte la conosciamo nell'opera di Daniele Crespi già dalle scene della *Passione sui pilastri dell'ottagono centrale nella chiesa di*

¹ Il quadro è stato acquistato dal collezionista Joco Novaković, presso il quale si trovava senza attribuzione dal secondo anteguerra, cioè da quando fu comperato a Budapest. Questo è l'ultimo indice fino al quale è possibile seguire all'indietro il magnifico quadro del maestro lombardo.

² G. Nicodemi, *Daniele Crespi*, Ed. Milani, Busto Arsizio, 1930, tb. VIII.

Santa Maria della Passione a Milano, ma il pittore ha realizzato anche un'invenzione del tutto simile per la chiesa di San Protaso in Monachos nel 1623; una specie di predella, sotto la pala d'altare La predica di San Giovanni Battista, oggi a Busto Arsizio³. In ogni caso con la nostra redazione ci troviamo in questo periodo, solo che le qualità dell'opera sono superiori; si avvicinano a quelle della Pietà di Madrid.

Non so di che valore sia la copia della collezione Cattaneo, che il Nicodemi cita e riproduce, perché non ho avuto occasione di vederla, ma mi pare che la redazione di Belgrado sia superiore già nell'invenzione anche a quella di Busto Arsizio: la figura superflua di San Tommaso d'Aquino è eliminata, la mano che in Busto Arsizio pende dal giaciglio, nel nostro quadro è appoggiata lungo il corpo e tutto il contorno è mosso e chiuso in modo diverso, senza il superfluo bianco del lenzuolo e senza i gigli. Anche il volto del Cristo, con quegli occhi semichiusi, si impone all'osservatore con un aspetto ancor più efficace. Il colore è spiccatamente manieristico: il corpo giallo-grigio, i drappaggi grigio-bianchi e nello sfondo scuro sulla destra si apre il paesaggio accennato appena con elementi ridotti al massimo.

Quest'opera di Daniele Crespi sarà ancora oggetto di un attento restauro. La parte del vasellame tagliata fuori potrebbe significare che la tela sia stata accorciata in basso, ma l'intera sistemazione delle figure nel taglio del quadro sembra lo disdica. Se il volto del Cristo è la parte migliore del dipinto, lo schema della composizione anche se semplice, non è meno espressivo. Forse si dovrebbe rivedere il problema della parte manieristica nelle opere del nostro pittore tenendo conto dell'asciutta e severa espressività del manierismo, ridotta alla presentazione di certi dati fondamentali.

Sono profondamente convinto che questo Maestro meriti un miglior destino nella critica e un posto più significativo nella storia dell'arte di quello che la scienza gli abbia dato finora. Infatti tutta una serie di opere straordinarie non è nemmeno pubblicata, da citare ad esempio quelle in Santa Maria della Passione, e mi pare che ciò valga anche per molti altri pittori della scuola lombarda, facenti parte di questo così importante periodo.

»PRANJE RUKU« OD MONSÙ BERNARDA

REPR. 83

Prošle godine sam imao priliku, zahvaljujući dobrohotnosti vlasnika, proučiti ovu sliku s tipičnom žanr temom: *Pranje ruku* (platno, v. 85, š. 75). Međani nabori na haljinama žene, a ujedno široki na muškom liku, crvenkastosmeđa boja inkarnata, a sve slikano slobodnim i širokim načinom jednog kasnog naturaliste, ukazivalo je na utjecaj Domenica Fetti. Naravno, vodeći računa o nesigurnosti crteža, o boji i o samom potezu četkice, bilo mi je odmah jasno da treba potražiti drugog slikara, iz kasnijeg vremena. Naša je slika jasno ukazivala: apogej baroka već je odavno prijeđen.

Radi se po svoj prilici o Monsù Bernardu, umjetniku kojeg je Roberto Longhi svojedobno »uskrsnuo« s klasičnom interpretacijom Baldinuccijsva teksta.¹ Već tada je Longhi konstatirao tipološki dodir ovog doseljenog sjevernjaka s djelima Domenica Fetti, osobito s lunetom *Skupljanja mane* u Mantovi. Taj se dodir naravno odvija u granicama one fuzije kasnog baroka koju je Eberhart Keil bio ostvario na svom prolazu kroz Italiju od Venecije do Rima.

Staricu s naše slike možemo doista objasniti samo ako je dovedemo u vezu sa slikama ovog slikara, u prvom redu sa *Staricama* koje je Longhi objavio u spomenutoj studiji; ali ona je sličnija onoj prvoj, koja je »serrata di fattura«, i za koju Longhi smatra da se nalazi bliže početku slikareva razvitka.² No tako široka lica nalazimo često na slikama Eberharta Keila, na *Školi* iz zbirke Hermanna Vossa, na *Ručku seljaka*, kao što se na njegovim slikama nalaze i slične mrtve prirode, prikazane sumarno i jednostavno, i takvi starci sijedih kosa i naboranih čela.

¹ R. Longhi, Monsù Bernardo, »Critica d'Arte«, 1938, sl. 4—6.

² R. Longhi, op. cit, sl. 9 i 10.

»LA LAVANDA DELLE MANI« DI MONSÙ BERNARDO

ILL. 83

L'anno scorso ebbi occasione di esaminare questo quadro dal pretto tema del genere *La lavanda delle mani* (alt. 85, largh. 75 cm), grazie alla benevolenza del suo proprietario. Morbide pieghe sulle vesti delle donne, larghe e rigide falde sulla figura maschile, e una sfumatura bruno-rossastra della carnagione, tutto dipinto al modo largo e libero di un tardo naturalista, indicavano l'influenza di Domenico Fetti. Tenendo conto dell'incertezza del disegno, del colorito e del modo stesso di condurre il pennello, era evidente che bisognava trovare un altro pittore, molto più recente. Il nostro quadro parlava chiaramente: l'apice del barocco era passato da un pezzo.

Si tratta probabilmente di Monsù Bernardo, artista portato alla luce da Roberto Longhi, con un'interpretazione, per noi già classica, del testo di Baldinucci.¹ Già Longhi nel suo trattato aveva constatato il contatto tipologico e stilistico di questo settentrionale immigrato con l'arte di Domenico Fetti e specialmente con la lunetta *La raccolta della manna*. È un contatto che si tiene, naturalmente, entro i limiti di quella fusione del tardo barocco, che Eberhart Keil ha portato ad effetto nel suo viaggio da Venezia a Roma.

La vecchia del nostro quadro, la si può spiegare in realtà, solo mettendola in rapporto con le opere di questo pittore, in special modo con *Le vecchiette*, che Longhi pubblicò nel suddetto studio; ma è più simile a quella prima, «serrata di fattura», che Longhi supponeva più vicina all'inizio dell'evoluzione.² Facce così larghe le troviamo spesso nell'opera di Keil: nella *Scuola della collezione di H. Voss*, e nella *Collazione dei contadini*, come pure si incontrano nei suoi dipinti quelle grandi nature morte, rappresentate così sommariamente, e quelle figure di vecchi dai capelli grigi e dalle fronti increspate.

¹ R. Longhi, Monsù Bernardo. «Critica d'arte», 1938, figg. 4—6.

² R. Longhi, op. cit., figg. 9 e 10.

DOPRINOS MLETAČKOM SEICENTU

REPR. 84—89

I.

U poznatoj Zanettijevoj vijesti o G. B. Langettiju ne radi se, naravno, o dva stila, nego o dvije različite kvalitete kojima je ovaj slikar slikao svoje slike već prema cijeni i namjeni.

»...quando tuttavia dovea far opere d'impegno tenea un'ordine di studio maggiore; e molto bene solea condurle; conservando sempre brio di penello, buon, maneggio di colore, forza e vivacita«.¹

Mislim da ne ću pogriješiti ako ovu *Katonovu smrt* (vis. 120, šir. 98 cm), koja se nalazi u privatnom vlasništvu u Jugoslaviji, smjestim u ovu drugu grupu slika, koje je, naravno, Langetti prema Zanettiju radio pažljivo i s mnogo zalaganja. Radi se, doduše, o polufiguri sličnoj obim *Arhimedima* koje je Fiocco objavio već u *Dedalu* 1922. i kakvih ima priličan broj u različitim zbirkama, ali vanredna slikarska materija, ponešto suha i čvrsta, i uravnoteženost kompozicije bez one pretjerane teatralnosti u traženju ekspresije mislim da ovog Langettijeva *Katona* čine jednim od njegovih remekdjela.

Sve je, naravno, na granici podnošljivog i puno jeze, što i priliči tom osnivaču venecijanskog naturalizma — kako ga je svojedobno Fiocco nazvao. Upaljena boja naborane puti s crvenom draperijom dolje i onaj prst u otvorenoj rani pridonose tom jezivom dojmu, ali izraz lica je suzdržan i ono nije unakaženo od boli. Da se ustanovi velika razlika dovoljno je usporediti naš primjerak s *Katonovom smrću* iz Ca'Rezzonico, koju Fiocco u Thieme-Beckeru smatra kopijom, ili bilo s kojom drugom redakcijom iste teme: dvije fotografije tih redakcija, nekad na tržištu, nalaze se u Fototeci Instituta za historiju umjetnosti u Fondazione Cini u Veneciji. Ali karakteristična je ne samo tematika nego i »ikonografska« koincidencija s *Katonovom smrću* od

¹ *Zanetti, Della Pittura Veneziana, 1771, str. 519.*

G. Asseretta, koja se nalazi u Palazzo Bianco u Genovi²; kao i na našoj slici nalazi se dolje knjiga s mačem, isti je položaj desne ruke, dok s lijevom rukom umirući Katon još drži ovoj koji je sam rastrgao.

Možda veza s ovim Asserettovim djelom još više potvrđuje Baumgartovu tezu prema kojoj Langettijevo umjetničko porijeklo treba potražiti u Genovi kod velikog protagoniste genoveškog naturalizma Asseretta, s kojim ga vežu žive kretnje, veliki aktovi i one »tendenze bozzettistiche«, koje je u Genovi zastupao upravo Asseretto.³ A jasno je da je preko ovog i Riberin utjecaj mogao da se najefikasnije očituje, što naravno ne isključuje onaj kasniji preko Luke Giordana u samoj Veneciji.⁴ Tako se jedino i može objasniti i Langettijeva »upaljena« boja, koje nema ni kod Ribere ni na Lagunama.

To je prvi prodor genoveške škole u Veneciju: Strozzi, Cassana, Langetti. Ono što nisu mogli učiniti ni Fetti ni Stroiffi ni Orbetto učinili su Genovežani, a najefikasnije upravo Langetti sa svojim »tocco sfrangiato« u tehnici i »emfatičnim realizmom« u invenciji,⁵ koje je on uveo u venecijansku slikarsku kulturu na početku druge polovine seicenta.

Samo, u tom konspektu veoma se teško mogu nazrijeti tragovi školovanja kod Pietra da Cortone o kojima govore izvori. Ukoliko oni zaista postoje u *Martiriju Makabejaca* iz Vatikana, koje je Ivanoff s pravom pripisao Langettiju⁶, radi se očito samo o jednom intermezzu između dvije genoveške komponente: prve i početne u Genovi i one druge kod Cassane u Veneciji o kojoj govori Soprani. Kortonizam, u koji me reprodukcija *Martirija Makabejaca* ne može osobito uvjeriti, ostaje u svakom slučaju sasvim akcidentalna komponenta u Langettijevu umjetničkom formiranju.

II.

Sve što sam o Domenicu Ubertiju, mletačkom slikaru Seicenta, mogao naći u literaturi jest vijest da je bio otac portretiste Pietra Ubertija, koji se rodio 1671. g.⁷ O njegovim djelima ničeg poznatog, samo jedna neodređena vijest u Lorenzettijevoj »Guidi«: da je s nekim ostalim slikarima radio slike iznad oltara u crkvi S. Moisè.⁸

Zato bi ovo Domenikovo prvo dokumentirano djelo moglo imati stanovito značenje za početak rekonstrukcije njegova opusa. Radi se o oltarnoj pali oltara Ivaneo—Boglić u katedrali u Hvaru. Pala prikazuje *Bogorodicu s djetetom, sv. Josipom i sv. Nikolom*. To osrednje djelo, očito iz kraja 17. stoljeća, dokumentirano je računom u arhivu obitelji Machiedo u istom gradu pre-

² Catalogo del Museo di Palazzo Bianco, Genova, 1909.

³ F. Baumgart, u »Bollettino d'arte«, 1931, str. 102, — Vidi još R. Longhi, Asseretto. »Dedalo« VII, 1926—1927, str. 355.

⁴ Da ova tema *Katonove smrti* ima svoje porijeklo kod Ribere, dokazuje među ostalim i slika *Katon Utički*, za koju Mayer u svojoj monografiji piše da se nalazila u palači vojvode od Montpensiera, a zatim u Sanlucaru. Nisam mogao provjeriti o kakvoj se redakciji radi.

⁵ G. Fiocco, G. B. Langetti e il naturalismo a Venezia, »Dedalo«, 1922—1923, vol. II.

⁶ N. Ivanoff, u »Bollettino d'arte«, br. 53, sl. 1.

⁷ C. Donzelli, I Pittori veneti del Settecento, str. 244 — Zanotto, Storia della pittura veneziana, 1837.

⁸ Lorenzetti, Venezia e il suo estuario.

ma kojem je nastalo 1692.⁹ Bogorodica, u plavom, sjedi na oblacima, sv. Josip je u zelenoj haljini s plavim plaštem, dok plašt sv. Nikole i njegova mitra sjaje zlatnožutim vezom. Osjeća se prisutnost kasnih odjeka Tizianove tradicije, možda preko Padovanina, a Bogorodičino lice podsjeća i na neke Bogorodice Palme Mlađega. Cjelina je svakako prevladana stilom zrelog baroka.

U S. Moisé teško je na onoj visini uočiti neke momente pogodne za bilo koje zaključke, ali kad bi za to postojale tehničke mogućnosti, trebalo bi u prvom redu proučiti lik Sv. *Nikole* iznad vratiju sakristije.

III.

Pišući o Antoniju Zanchiju još 1922. godine, A. Riccoboni je konstatirao kako je ovaj slikar pored mnogih alegorijskih slika slikao i mitološke prizore, ali da oni nisu poznati.¹⁰ Ne znam tačno koliko je nakon te prve temeljitije studije o Zanchiju pronađeno njegovih mitoloških slika, pored onih u Ca'Oddo (Monselice), ali *Krunjenje Arijadne*, koje se nalazi u depou Narodnog muzeja u Beogradu, svakako pripada ovom slikaru. To je lijepo, ponešto ruinirano djelo (v. 120, š. 111 cm), na kome je Arijadna predstavljena u poluaktu velikog bijelog tijela s blijedocrvenom draperijom na koljenima. Nezgodno skraćanje njena lica ne pruža naročito lijep dojam, ali čitava je kompozicija inače besprijekorna: Bachus, okićen vijencem na glavi, tamne puti, nimfa s plavom vrpcom u zlatnosmeđim kosama i zelenoplavim plaštem. Ta se već klasična faza »tenebrozne struje« mletačkog Seicenta u punoj mjeri očituje u jednom kritičnom času. Nema tu nikakve fantastike visokog baroka, sve je smireno u prosjeku koji nas ne može oduševiti, ali osjeća se izvjesna temeljitost, oslonjena na tradiciju, i neka sigurnost, koja će se pokazati tako potrebnom Settecentu što će uskoro početi. Pa ipak, ona posljednja stvaralačka suverenost zakazala je upravo u glomaznom liku Arijadne, čak u izvjesnoj crtačkoj nekorektnosti koja klasičnoj koncepciji invencije smeta mnogo više negoli bi to smetala nekoj drugoj.

Arijadnino lice u sličnom okretu javlja se na Bogorodici u *Svadbi u Kani Galilejskoj* iz 1619. u katedrali u Koprju, kao što i lice mladića koji uzima vrč na lijevoj strani pokazuje izvjesnu sličnost s našim Bachusom.¹¹ Ali tipološke dodire možemo naći i na *Pričesti sv. Nikole* u Oratorio del Rosario u Vicenzi (1677) i na drugim djelima tog razvojnog momenta kome naša slika pripada i po svojim stilskim oznakama. U tom je momentu Zanchi već prešao svoj apogej označen *Posljednjim sudom* iz Athenea i slikom *Abraham dijeli svijet* iz S. Maria del Giglio, a *Prijenos svetih tijela* u S. Zaccaria pokazuje nam do kakvih se visokih dometa on još može dovinuti.

U tom velikom opusu, još tako slabo istraženom, možda će i ova naša mitološka scena imati stanovito značenje.

⁹ Arhiv G. Machiedo, X, 37. — Vidi i *Ārga Novak*, Hvar, Beograd 1924, str. 204.

¹⁰ A. Riccoboni, u »Rassegna d'Arte«, april 1922, str. 109.

¹¹ *Caprin*, Istria nobilissima II, 196.

IV.

S namjerom da pružim doprinos poznavanju slikarskog opusa Antonija Belluccija u Dalmaciji objavljujem ove dvije slike iz jedne serije pronađene u Boki Kotorskoj koje su nedavno ušle u zbirku Kneževa dvora u Dubrovniku.

To su u stvari četiri slike (š. 180, v. 113 cm) dekorativnog karaktera, koje su očito sačinjavale cjelinu nekog salona. Tri slike našao sam 1958. g. u kući Balaban u Perastu, a četvrtu u obitelji Dabinović u nedalekoj Dobroti. Kako su i kada stigle u taj začarani ambijent starog Perasta, nije bilo moguće doznati.

Frapirale su me upravo plamenim žarom svog kolorita i dekorativnim efektom koji iz toga rezultira. Kako se vidi iz dviju reprodukcija, koje sam jedino u stanju objaviti, to su oblici maniriranog baroka s kraja mletačkog seicenta. *Alegorija slave* (nekad vlasnik Ana Balaban), iznenađuje crvenom bojom puti čovjeka što leži (Herakla), slikanog eksplozivnom anatomijom. Genij velikog krila, koji precioznom gestom stavlja vijenac na glavu čovjeka, prikazan je u obliku žene žute puti i zlatnih kosa s crvenkastim refleksima na licu. Otraga je oblačno nebo zelenkastih i smeđo-žutih tonaliteta.

Alegorija mora (?), nekad u istom posjedu, u stvari je žena koja polunaga plovi po moru s razvatom draperijom žućkastozielene boje, a u ruci drži intenzivno crven koralj. Ta preciozna gesta ruke, žuta put i zlaćane kose djeluju neobično efektno u okviru tamnozelenog mora i olujnog žutosmeđeg neba s tamnozelenim oblacima. Treća, veoma ruinirana slika je *Alegorija sa sunco-kretom* sa ženom koja drži suncokret (još u posjedu A. Balaban u Perastu), dok se četvrta, možda, *Alegorija plodnosti*, nalazi kod gđe Marije Dabinović u Dobroti.

Gospodin Nikola Ivanoff upozorio me na freske u Villi Minelli u Ponzano Veneto (Treviso): radio ih je očito isti slikar.¹² Pošto su te freske bile od G. M. Pila i od Murara s razlogom pripisane Bellucciju, vjerujem da u tome nalazimo još jedan dokaz za predloženu atribuciju.

¹² Istituto di storia dell'arte, Fondazione Cini, Venezia, zbirka negativa br. 5742, 5754, 5755. G. Ivanoffu najljepše zahvaljujem na fotografijama.

CONTRIBUTO AL SEICENTO VENEZIANO

ILL. 84—89

I

La nota recensione dello Zanetti su G. B. Langetti, non tratta naturalmente soltanto sulle due maniere, ma anche sulle qualità diverse con le quali il nostro artista dipinse le sue opere, tenendo conto del prezzo e a chi venivano dedicate:

«... quando tuttavia dovea far opere d'impegno tenea un ordine di studio maggiore; e molto bene solea condurle conservando sempre brio di pennello, buon maneggio di colore, forza e vivacità.»¹

Credo che non sbaglierò collocando questa Morte di Catone (alt. 120, largh. 98 cm), facente parte di una collezione privata in Jugoslavia, nel secondo gruppo di opere, che Langetti, a quanto afferma lo Zanetti, dipingeva attentamente e con molto impegno. È questa una mezza figura simile ai due Archimedi, pubblicati già nel 1922 dal Fiocco in «Dedalo» e ad altri simili soggetti che si usano trovare in numero abbastanza rilevante nelle diverse collezioni. La straordinaria materia pittorica, un po' asciutta e dura, e l'equilibrio della composizione, senza eccessiva teatralità nella ricerca dell'espressione, mi portano a pensare che il nostro Catone sia uno dei capolavori di Langetti.

L'insieme si trova sul confine fra il sopportabile e il raccapricciante, modo del resto proprio a questo fondatore del naturalismo veneziano, come lo definì a suo tempo Giuseppe Fiocco. Il colore acceso della pelle increspata, i drappeggi rossi e quel dito nella ferita aperta contribuiscono a dare un senso di orrore, mentre l'espressione del volto è sostenuta e il viso stesso non è deformato dal dolore. Basti confrontare il nostro esempio con la Morte di Catone a Ca'Rezzonico che Fiocco nel Thime—Becker considera copia, o una qualsiasi redazione dello stesso tema per constatare un'enorme differenza: con i due quadri, per esempio, un tempo in vendita, dei quali si possono vedere le fotografie nella Fototeca dell'Istituto per la storia dell'arte, presso la Fondazione Cini a Venezia. Tuttavia caratteristica è la coincidenza non solo del soggetto ma pure dell'intera «iconografia» con la Morte di Catone di G. Asseretto che si trova nel Palazzo Bianco a Genova;² come nel nostro dipinto anche qui in basso si trovano il libro e la spada, la posizione della mano destra è la stessa, mentre con la sinistra Catone morente tiene ancora la benda che aveva strappato.

Il rapporto con questa opera di Asseretto riconferma ancor più la tesi di Baumgart che dice di ricercare l'origine artistica del Langetti a Genova e proprio in Asseretto, il grande protagonista del naturalismo al quale il Nostro è legato da quei movimenti vivi, dagli imponenti nudi e da quelle «tendenze bozzettistiche» che sono state propugnate a Genova dallo stesso Asse-

¹ Zanetti, *Della Pittura Veneziana*, 1771, pag. 519.

² Catalogo del Museo di Palazzo Bianco, Genova, 1909.

retto.³ Ed è naturale che per mezzo di Asseretto anche l'influenza del Ribera si è potuta ravvisare chiaramente, non escludendo l'ascendente più tardo portato in Venezia da Luca Giordano. Così solamente si può spiegare il colore acceso del Langetti che non lo troviamo ne presso il Ribera ne sulle lagune.⁴

È questa una vera irruzione della scuola genovese a Venezia: Strozzi, Cassana, Langetti. Quello che non avevano potuto fare nè il Fetti, nè lo Stroiffi, ne l'Orbetto, l'hanno fatto i genovesi e con più efficacia lo portò a termine proprio il Langetti, con il suo »tocco sfrangiato«, e coll'»enfatico realismo«,⁵ che introdusse nella cultura pittorica veneziana della seconda metà del Seicento.

Solo che in questo caso è molto difficile vedere le tracce di una educazione cortoniana della quale ci danno notizia diverse fonti storiche. Se queste tracce veramente esistono nel Martirio dei Macabei del Vaticano che Ivanoff con ragione ascrisse a Langetti,⁶ è questo evidentemente solo un intermezzo fra i due componenti puramente genovesi: il primo e iniziale a Genova, e il secondo a Venezia col Cassana, di cui ci parla il Soprani. Il cortonismo rimane in ogni modo un componente del tutto accidentale nella formazione artistica del Langetti.

II

Tutto ciò che ho potuto trovare su Domenico Uberti è che fu padre del ritrattista Pietro Uberti, nato nell'anno 1671.⁷ Delle sue opere non si sa nulla di certo, ma sembra che, secondo una vaga notizia nella Guida del Lorenzetti, abbia assieme ad altri pittori preso parte ai lavori dei dipinti situati sopra gli altari, nella chiesa di San Moisè.⁸

Perciò questo primo dipinto documentato di Domenico potrebbe avere un rilevante significato per dare inizio alla ricostruzione della sua opera. Si tratta della pala sull'altare Ivanec—Boglić, nella Cattedrale di Lesina (Hvar). La pala rappresenta La Madonna col Bambino, S. Giovanni e S. Nicola. Quest'opera mediocre è documentata nel 1692 dal conto e dalle lettere nell'archivio della famiglia Machiedo nella stessa città.⁹ La Madonna in azzurro è seduta sulle nuvole, S. Giuseppe ha la veste verde e il manto azzurro, mentre il manto di S. Nicola e la sua mitra risplendono per il loro ricamo giallo-oro. Si sente nell'opera la presenza dei tardi echi della tradizione tizianesca, forse

³ F. Baumgart, nel »Bollettino d'arte, 1931, pag. 102. — Vedi ancora R. Longhi, Asseretto, »Dedalo« VII, 1926/27, pag. 355.

⁴ Che questo tema della morte di Catone, trovi le sue origini presso Ribera, lo dimostra anche il dipinto *Catone da Utica*, che Mayer nella sua monografia dice esser stato nel palazzo del duca di Montpensier prima, e a Sanlucar poi. Non ho potuto controllare di che redazione si tratti.

⁵ G. Fiocco, G. B. Langetti e il naturalismo a Venezia, »Dedalo«, 1922/23, vol. II.

⁶ N. Ivanoff, nel »Bollettino d'arte«, n. 53, fig. 1.

⁷ C. Donzelli, I pittori del Settecento, pag. 244. — Zanotto, Storia della pittura veneziana, 1873.

⁸ Lorenzetti, Venezia e il suo estuario.

⁹ Archivio G. Machiedo, X 37. — Il dipinto fu finito nel 1692 e pagato con 75 ducati. Vedi anche Grga Novak, Hvar, Beograd, 1924, pag. 204.

attraverso il Padovanino mentre il gruppo della Madonna con il Bambino palesa la chiara impronta di Andrea Celesti. L'insieme è senz'altro predominato dallo stile convenzionale del barocco alla fine del secolo.

Nella Chiesa di Moisè è difficile, a causa dell'altezza, ravvisare elementi favorevoli a una qualsiasi conclusione.

III

Scrivendo su Antonio Zanchi, A. Riccoboni constatò ancora nel 1922 che, oltre alle numerose opere allegoriche, questo pittore dipinse pure delle scene mitologiche, rimaste però poco note.¹⁰ Non so precisamente quanti siano stati i dipinti mitologici trovati dopo questo primo studio sullo Zanchi, ma L'Incoronazione d'Arianna, che si trova nel deposito del Museo Nazionale di Belgrado, appartiene senz'altro a questo artista. È un'opera bella, leggermente danneggiata (alt. 120, largh. 111 cm), che rappresenta il nudo di Arianna, un grande corpo bianco con drappeggio rosso pallido sulle ginocchia. La non molto felice scorciatoia del volto non fa una bella impressione mentre il resto della composizione è irreprensibile: Bacco adorno di una corona sul capo è di carnato scuro, la ninfa col nastro azzurro nei capelli bruno - oro ha un manto verdazzurro. La classica fase della «corrente tenebrosa» del Seicento veneziano si manifesta in quest'opera nel suo momento critico. Non vi si trova estro fantastico del tardo barocco, tutto è calmo a tal modo che non ci può entusiasmare, ma ci fa sentire una certa stabilità, basata sulla tradizione e una sicurezza di cui il Settecento ne avrà grande bisogno. Ciononostante, quell'ultimo equilibrio creativo difetta nell'enorme figura di Arianna, ancora molto ruschiana, quasi con una certa imperfezione nel disegno, che disturba molto proprio a causa della concezione classica dell'invenzione.

Il volto di Arianna ci appare nella stessa posa sulla Madonna delle Nozze di Cana del 1699, che si trova nella cattedrale di Capodistria, e così pure il viso del giovane che prende il boccale, sulla parte sinistra, ha una certa somiglianza col nostro Bacco¹¹. Ma contatti tipologici li possiamo trovare pure sulla Comunione di S. Nicola nell'Oratorio del Rosario a Vicenza, 1677, e in altre opere di quel momento di sviluppo.

Forse anche la scena mitologica che riporto, evidentemente del primo tempo, ancora sotto l'influsso del Ruschi, avrà un certo significato per la grande attività artistica dello Zanchi, così poco studiata finora.

IV

Forse proprio per dare un contributo al problema dei dipinti di Bellucci in Dalmazia mi pare opportuno pubblicare almeno tre dipinti di un complesso che qualche anno fa trovai nelle Bocche di Cattaro. Due dipinti di questo complesso in frattempo sono entrati nel Palazzo ducale a Ragusa.

Si tratta di quattro dipinti (largh. 180, alt. 113 cm) di carattere decorativo, appartenenti ovviamente all'insieme di un salone; tre ne trovai nel 1958 a

¹⁰ A. Riccoboni, nella «Rassegna d'Arte», aprile 1922, pag. 109.

¹¹ Caprin, Istria nobilissima II, 196.

Perasto in casa Balaban, e il quarto presso la famiglia Dabinović nella vicina Dobrota. Come e quando siano arrivati in quell'attraente e incantevole ambiente delle Bocche di Cattaro, mi è stato impossibile scoprirlo.

Mi hanno impressionato specialmente l'acceso colore e l'effetto decorativo che ne risulta. Come si vede dalle tre riproduzioni, le sole che mi sia stato possibile pubblicare, le forme appartengono al barocco manieristico della fine del Seicento. L'Allegoria della gloria già di proprietà Balaban, ma adesso nel Palazzo ducale a Ragusa, è sorprendente per il colore rosso dell'uomo supino (Eracle?), ritratto con un'anatomia «esplosiva». L'impronta della maniera di A. Zanchi è qui ancora palese. Il genio dalle grandi ali che con un gesto prezioso posa una corona sulla testa dell'uomo ha le sembianze di una donna dalla carnagione gialla e dai capelli dorati con riflessi rossastri sul volto. Sullo sfondo il cielo è nuvoloso con tonalità brune e verdastre.

L'Allegoria col corallo (?), già dello stesso proprietario ma adesso a Ragusa, è composta da una donna seminuda che naviga nelle acque del mare con una piccola vela di colore verde giallastro, e tiene poi in mano un corallo rosso intenso. Questo gesto prezioso, il movimento delle mani, l'epiderme di colore giallo e la chioma dorata producono un effetto particolare sullo sfondo del mare di colore verdecupo e del cielo burrascoso di colore giallobruno con le nubi verdescuro.

Il terzo dipinto, molto danneggiato, è l'Allegoria col girasole (?). Rappresenta una donna che tiene un girasole; mentre il quarto, forse l'Allegoria della fecondità, si trova presso la famiglia Dabinović a Dobrota.

Il signor Nicola Ivanoff mi ha fatto osservare gli affreschi della Villa Minelli a Ponzano Veneto (Treviso): è chiaro che sono stati fatti dallo stesso pittore. Dopo che questi affreschi sono stati da Muraro e Pilo con buona ragione ascritti al Bellucci, mi pare trovare in ciò ancora una prova per l'attribuzione proposta; se, conosciute le riproduzioni illustrate, di simili prove c'è bisogno.¹²

¹² Istituto di storia d'arte, Fondazione Cini, Venezia, Fototeca, negative num. 5742, 5754, 5755. Ringrazio caldamente il sig. N. Ivanoff per le fotografie degli affreschi della Villa Minelli.

JEDAN NEPOZNATI TEMPESTA

REPR. 90

Ovaj veliki i uznemireni *Pejzaž sa stigmatizacijom sv. Franje* (v. 98, š. 145 cm) našao sam prije nekoliko godina u jednoj privatnoj zbirci. Odviše je barokan i »tempestozan« a da bi mogao pripadati Paulu Brillu ili bilo kojem od protobaroknih pejzažista flamanske škole; upravo njegova tempestoznost učinila je da prihvatim atribuciju Tempesti. To uostalom potvrđuje i apsolutni stilski dodir s cijelim nizom pejzaža u galerijama Italije kao i izvan nje. Diferenciranje planova koji su redovno raznoliki i po svom karakteru (drveće, zavitlana debla, suhi panjevi, jezera, rijeke, stijene i bregovi s tvrđavama) i apsolutno subordiniranje figura pejzažu njegove su bitne značajke.

Tipični su za taj način pejzaži u Staroj pinakoteci u Münchenu (br. 922 i 923), *Zalaz sunca* u Breri (br. 631) i *Stijena s utvrdom* iz iste galerije (br. 626). Nešto konvencionalniji prosjek invencije nalazimo u freskama u Capraoli (poslije 1580) i ostalim sličnim kompleksima.¹

Imam dojam da naš pejzaž pripada relativno kasnom razdoblju, a njegova je kvaliteta neobično visoka upravo zbog jedinstvene kompozicije koju očituje. Dok su mnogi Tempestini pejzaži »obogaćeni« klasičnim ritmom i monumentalnošću claudelorrainova tipa te romantičnim rekvizitima pećina i tvrđava, naš je pejzaž monumentalan na sasvim drugi način. Osovinu kompozicije čini veliko stablo u sredini, desno se otvara prostor ispod pećina i iznad njih, a lijevo se iz vode dižu kulise bregova. Iznad njih je plavo nebo s oblacima. Prilikom jedne restauracije prekrit je lik Krista. Prizor stigmatizacije ispričan je jednostavno i potpuno podređen doživljaju pejzaža. U boji preteže relativno sirovo zelenilo šume, no poznato je da već Pascoli i Lanzi nisu bili odu-

¹ *Brugnoli* u »La villa Lante a Bagnaia«. Milano 1961. — *S. Bottari*, *Tre quadri manieristici*. »Bollettino d'arte« 1962, I, str. 61.

ševljeni Tempestinim koloritom. A ipak, Pieter Mulier, nizozemski slikar koji je svoju slikarsku i ljudsku historiju proživio u Italiji, nije možda zaslužio tako slabo zanimanje koje su i starija i novija kritika za nj pokazale.

Poslije osvrta T. H. Fokkera iz 1909, može se naći tek nekoliko natuknica u enciklopedijama, odnosno »scheda« u katalozima. A dovoljno je baciti pogled na našu sliku da se utvrdi mogućnost gradiranja ritma i sinteze čitave vizije za koju je taj slikar bio sposoban.

UN TEMPESTA INCONNU

ILL. 90

J'ai trouvé il y a quelques années ce grand et mouvementé Paysage avec la stigmatisation de St François (grandeur 98 cm, largeur 145 cm) dans une collection privée. Trop baroque et «tempestique» pour pouvoir être attribué à Paul Brill ou à un des paysagistes protobarocques de l'école flamande, c'est justement à cause de cette manière «tempestique» que j'ai accepté son attribution à Tempesta. Ceci est confirmé d'ailleurs par la ressemblance absolue du style avec toute une suite de paysages dans les galeries italiennes et hors d'Italie. La différenciation des plans qui sont ordinairement divers par leur caractère (arbres, troncs courbés, souches sèches, lacs, rivières, rochers et monts garnis de forts) et la totale subordination des figures aux paysages, sont les traits caractéristiques essentiels.

Les paysages de l'Alte Pinacotek de Munich (No 922 et 923), le Coucher de soleil (Tramonto) de Brera (No 631), ainsi que le Rocher avec le fort (Rupe con rocca) de la même galerie (No 626) sont typiques pour ce genre. Nous trouvons une création quelque peu plus conventionnelle dans les fresques de Caprarola (après 1580) et dans d'autres ensembles semblables.¹

J'ai l'impression que notre paysage appartienne à une période relativement tardive. Sa valeur est très grande justement à cause de la composition unique qu'elle représente. Tandis que maints paysages de Tempesta sont «enrichis» du rythme classique et du grandiose du type de Claude Lorrain, ainsi que d'accessoires romantiques tels que grottes et forts, notre paysage est grandiose d'une tout autre façon. L'axe de la composition est formé par un grand arbre placé au milieu, à droite un espace s'ouvre au-dessous des grottes et au-dessus d'elles, à gauche, s'élève un fond de montagnes. Au-dessus d'elles flotte un ciel bleu nuageux. Au cours d'une restauration l'image du Christ a été recouverte. Le spectacle de la stigmatisation est exprimé simplement et il est tout à fait subordonné à l'impression du paysage. Parmi les couleurs, la verdure crue de la forêt domine relativement, mais il est connu que déjà Pascoli et Lanzi n'étaient pas très enthousiasmés du coloris de Tempesta.

Toutefois Pieter Mulier, peintre hollandais qui vécut et travailla en Italie, a peut-être mérité plus d'intérêt que ne lui en ont montré les critiques anciennes et modernes. Depuis l'aperçu de T. H. Fokker de 1909, on peut à peine trouver quelques notes dans les encyclopédies ou dans les «scheda» des catalogues. Or, il est suffisant de jeter un coup d'œil sur notre tableau pour établir la possibilité de la gradation du rythme et de la synthèse de toute la vision dont était capable Tempesta.

¹ Brugnoli dans «La villa Lante a Bagnaia Milano, 1961; S. Bottari, Tre quadri manieristici. »Bollettino d'Arte», 1962, I, p. 61.

MORSKA FAUNA OD GIUSEPPE RECCA

REPR. 91

Ovaj tanjur riba i školjaka koje je Giuseppe Recco jednog dana donio s napuljske ribarnice u svoj atelijer i naslikao ih u jednom dahu želim dati kao mali prilog poznavanju ovog lijepog poglavlja talijanskog baroka: poglavlja o slikarstvu mrtve prirode, ali ne one grandilokventne, kako bi rekao Charles Sterling, »barokne« i dekorativne, nego male i skromne, koja je danas nama tako lijepa i velika upravo zato što je prirodu s ljubavlju slikala u njenoj jednostavnosti. Ta mrtva priroda barokna je, naravno, u pravom smislu te riječi, i ne bih se složio s onim pejorativnim prizvukom koji joj mnogi pridaju. Mimo dekorativnog egzibicionizma rimskih »fioranata«, prava je i najbolja barokna mrtva priroda uvijek nasljednik Caravaggiove: reducirana u izboru i slikana uvijek kao dio jedne velike cjeline prirode, makar često demonstrira i barokno obilje, ali uvijek s virtuoznom slikarskom reprodukcijom materije koja živi s bojom i sa svjetlom; no možda je tačnije reći preko boje u svjetlu.

Na žalost ovo lijepo poglavlje barokne mrtve prirode tek je u posljednje vrijeme privuklo veću pažnju istraživača; to su zaista još uvijek samo fragmenti, pojedine atribucije i izdvojene pojave unutar cjeline u kojoj jedva tek naziremo osnovne obrise. Pa tako se i lik našeg slikara tek ocrtava i još smo daleko od iole preciznijeg poznavanja njegova razvitka, a možda i stvarne vrijednosti. I upravo zato mi se čini da svaki doprinos tom poznavanju može imati neko značenje.

Radi se o *Morskoj fauni* u vlasništvu slikara B. Kovačevića u Dubrovniku, na kojoj su ribe i oštrige nabacane na tanjur i naslikane senzualnošću i slikarskom kulturom koja se nalazi na apsolutnoj visini vremena. Meka i sjajna materija disponirana je u prostor tamnomaslinaste boje s gradacijama koje se u nekim partijama gube u tami, a na trakama morske trave svjetlo ponegdje bljesne i stvara oko ove hrpe još žive materije živ prostor ispunjen

svježim mirisom mora. To su one situacije koje su bile oduševile i De Rinaldisa kada je nakon djela objavljenih od Hoogenwerffa reproducirao 1929. Reccovu *Morsku faunu* iz Pinacoteke u Napulju.¹ Upravo ova slika ima u drugom planu partije koje veoma naliče našoj slici, ali još ih više ima *Mrtva priroda* koju smo mogli vidjeti u posjedu Galerije Heim u Parizu na izložbi »Tableaux de Maitres anciens«:² gotovo isti tanjur pun riba nosi na desno inicijale slikarove (G. R.), koje na našem vidimo na lijevoj strani; no možda je u kompozicionom pogledu naša slika još cjelovitija, te se po ideji i izvedbi najviše približava Reccovoj *Mrtvoj prirodi* iz Napulja. Ona ima i stanovite dodirne tačke s poznatom stockholmskom *Mrtvom prirodom* (bar u motivu oštriga), koja se nekada pripisivala Reccu, ali je na osnovu inicijala G. B. R. bila pripisana Ruoppolu.³

Nedavno je u jednoj značajnoj studiji Nolfo di Carpegna predložio kao autora stockholmske slike Giovanni Battistu Recca, vjerojatno starijeg Giuseppeova brata,⁴ te ujedno dao i značajan doprinos poznavanju samog Giuseppea.

Premda je otkriće Giuseppeove *Mrtve prirode* u zbirci Nicolson⁵ potvrdilo staru vijest o boravku u Lombardiji, prema našem dosadašnjem poznavanju njegova opusa čini se da je to zaista ostala epizoda u njegovu stvaranju, kako to Nolfo di Carpegna tačno ističe, a umjesto neprovjerene vijesti o naukovanju kod Porpore linija od oca Giacoma i brata Giovan Battiste dovoljna je zasad da nam objasni i porijeklo žanra *Morske faune*. Problem uloge Franciska Herrere oko polovine stoljeća ostaje svakako još da se istraži.

Na osnovi kronološke sistematizacije slikareva opusa, predložene od Nolfa di Carpegne, *Morska fauna* iz zbirke Kovačević pripadala bi devetom deceniju. Premda još čeka čišćenje koje će tek omogućiti jasno sagledavanje njenih vrijednosti, naša slika zaista pokazuje sve oznake Reccova zrelog razdoblja.⁶

¹ *De Rinaldis*, La pittura del Seicento in Italia Meridionale, 1929, 1952, str. 55.

² »Burlington Magazin«, juni, 1957, str. XXIX, i katalog izložbe »Tableaux des Maitres anciens«, Pariz 1956, br. 24.

³ Za problem napuljske mrtve prirode, pored već citiranih studija, značajna su istraživanja, zacijelo još nedovršena, *Raffaella Cause*: Paolo Porpora e il primo tempo della natura morta napoletana, »Paragone«, br. 15, 1951.

⁴ *Nolfo di Carpegna*, I Recco: note e contributi. »Bollettino d'Arte«, br. I—II, 1961, str. 123.

⁵ *F. Zeri*, Giuseppe Recco. Una natura morta giovanile. »Paragone«, br. 33, 1952, sl. 20.

⁶ Pošto sam ovaj svoj mali doprinos objavio svojedobno u »Čovjek i prostor«, 1958, dobio sam »Arte antica e moderna« za 1961. god. sa značajnom studijom *Stefana Bottarija* o ovom umjetniku. Tu je, među ostalim, objavljena i ova dubrovačka *Mrtva priroda* pod nazivom *Pesci*, sl. 169. d., vjerojatno prema podacima i fotografiji ranijeg vlasnika g. Gina Calligarisa.

UNA FAUNA MARINA DI GIUSEPPE RECCO

ILL. 91

Questo vassoio di pesci e ostriche che in un lontano mattino Giuseppe Recco portò dalla pescheria nel suo studio e dipinse tutto d'un fiato, desidero accluderlo, come una piccola aggiunta, alla miglior conoscenza di questo bel capitolo del barocco italiano: capitolo della pittura di nature morte; non di quelle magniloquenti che Charles Sterling direbbe «barocche» e decorative, ma di quelle semplici e piccole, che sono oggi considerate belle e grandi proprio perchè la natura vi è stata tradotta sulla tela con amore e delicatezza nella sua semplicità. Questa natura morta è barocca nel vero senso della parola e non mi troverei d'accordo con quell'accento peggiorativo che spesso vi si aggiunge. Accanto all'esibizionismo narrativo dei «fioranti» romani, la vera natura morta è sempre un'eredità del Caravaggio, ridotta nella scelta ed eseguita sempre come piccola parte della immensa natura; anche se dimostra spesso l'abbondanza barocca, lo fa sempre con una riproduzione pittorica virtuosa della materia che vive coi colori e la luce; ma è forse più esatto dire: attraverso i colori nella luce.

Purtroppo questo bel capitolo della natura morta ha attirato una maggior attenzione dei critici appena in questi ultimi anni; si tratta invero ancor sempre solo di frammenti, di singole attribuzioni e di alcuni gruppi dove si possono scorgere appena le linee fondamentali. Così anche la figura del nostro pittore si delinea appena, e ci troviamo ancor lontani da una conoscenza più esatta del suo sviluppo e forse anche del suo valore reale. E proprio per questo mi sembra che qualsiasi contributo alla sua miglior conoscenza possa avere un qualche significato.

Si tratta della «Fauna marina» in proprietà del pittore B. Kovačević (Ragusa), dipinto nel quale i pesci e le ostriche sono buttati neglentemente su un vassoio e dipinti con sensualità e una cultura pittorica che si trova all'apice del tempo. La tenera e lucente materia è disposta in uno spazio verde-oliva cupo a gradazioni, che in certe parti si perdono nell'oscurità e sui nastri dell'erba marina la luce scintilla qua e là creando intorno a questo mucchio di materia ancor pulsante di vita uno spazio vivo, impregnato dal fresco profumo del mare. Sono questi gli elementi che avevano entusiasmato pure De Rinaldis quando, dopo le opere pubblicate da Hoogenwerff, riprodusse nel 1929 la «Fauna marina» di Recco della Pinacoteca a Napoli.¹ Proprio questo dipinto ha, in secondo piano, parti molto simili a quelle del nostro, ma ancor più ne ha la «Natura morta» che abbiamo potuto ammirare in proprietà della Galleria Heim a Parigi durante la mostra «Tableaux de Maî-

¹ De Rinaldis, La Pittura del Seicento in Italia Meridionale, 1939, pag. 36. — G. I. Hoogenwerff, Nature morte italiane del Seicento e del Settecento, II, «Dedalo», 1924, vol. III, pag. 710.

tres anciens»;² quasi lo stesso vassoio, pieno di pesci, porta sulla destra le iniziali del pittore (G. R.) che sul nostro vediamo dalla parte sinistra. Ma forse dal punto di vista della composizione il nostro dipinto è ancor più unito e si avvicina molto di più, per idea ed esecuzione, alla «Natura morta» di Napoli. Esso ha pure determinati punti di contatto con la famosa «Natura morta» di Stoccolma (almeno nelle ostriche) che, non è molto, si ascriveva a Recco, e che, in base alle iniziali G. B. R., veniva più tardi attribuita al Ruopolo.³

Ma proprio questo problema fu ripreso con l'ultimo studio da Nolfo di Carpegna che propose come autore del dipinto di Stoccolma Giovanni Battista Recco, probabilmente fratello maggiore di Giuseppe e contribuì notevolmente alla miglior conoscenza dello stesso Giuseppe.⁴ Anche se la scoperta della Natura morta di Giuseppe della coll. Nicolson⁵ confermò una vecchia notizia sul soggiorno lombardo, sembra che questo soggiorno sia rimasto davvero solo un episodio nella sua creazione, come giustamente lo sottolinea Nolfo di Carpegna, e al posto della non sondata notizia del tirocinio presso il Porpora la linea che parte dal padre Giacomo e dal fratello Giovan Battista basta per adesso a spiegarci pure l'origine del genere «fauna marina». Il problema che si riferisce alla parte avuta da Francesco Herrera verso la metà del secolo rimane in ogni caso ancora sospeso.

In base alla sistematizzazione cronologica dell'opera del pittore, proposta da Nolfo di Carpegna, la Fauna marina della coll. Kovačević sarebbe del nono decennio. Anche se si debba aspettare che venga ripulita per una più esatta lettura dei suoi valori, il nostro dipinto dimostra realmente tutti i segni del periodo maturo di Recco.⁶

² «Burlington Magazin», giugno 1957, pag. XXIX, e il catalogo della mostra «Tableaux des Maîtres anciens», 1956, no. 24.

³ Per il problema della natura morta napoletana, accanto ai già nominati studi, hanno una notevole importanza quelli iniziati di R. Causa, per es.: Paolo Porpora e il primo tempo della Natura morta napoletana, «Paragone», n. 15, 1951.

⁴ N. di Carpegna, I Recco: note e contributi, «Bollettino d'Arte», no. I—II, 1961, pag. 123.

⁵ F. Zeri, Giuseppe Recco, Una natura morta giovanile, «Paragone», no. 33, 1952, fig. 20.

⁶ Dopo aver pubblicato nel «Čovjek i prostor», anno 1958, questo piccolo studio ho ricevuto «l'Arte Antica e Moderna» del 1961 con il notevole studio di S. Bottari sui Recco. In questo lo studioso italiano pubblicò anche la Fauna marina di Ragusa, fig. 169d, verosimilmente da una fotografia fatta quando il dipinto si trovava ancora nella collezione del signor G. Calligrais.

DODATAK BALESTRI

REPR. 92, 93

Antonio Balestra naslikao je očito veliku i lijepu sliku *Navještenje Manoaahu* u župnoj crkvi u Prčanju, koja je nosila pogrešan naziv: *Žrtva Abelova*; ona ima sve one oznake sretne simbioze marattizma i venecijanskog kolorizma koje označuju ulogu ovog slikara. Kompozicija je jednostavna, a boja suzdržana: samo u puti krilatog glasnika što se pojavio u dimu žrtvenika ružičasta je boja poprimila lakoću i prozračnost majstorstva koje je nastalo u krilu venecijanskog baroka. Taj nas lik vodi izravno do anđela što se u glasovitom *Poklonstvu pastira* u S. Zaccaria javio usred onog začaranog noćturna koji izgleda kao neko barokizirano correggiovsko *Porodenje*.

U našoj slici nema te dinamike svjetla, a dinamika masa uravnotežena je s nekoliko jednostavnih dijagonalnih silnica. Sve se odvija u jednostavnoj scenariji između kuće, stabala i pejzaža otvorenog na desnoj strani, gdje nad brdima u daljini plavetnilo neba prelazi u žutu boju smiraja. Odjeća Manoaaha i žene mu zadržana je u jednostavnoj gami i bez osobitih finesa u preljevima: žutozeleno i crveno na muškom, plavkasto, modro i žuto na ženskom liku. Ali ono što čini pravu vrijednost slike to su klasični oblici postavljeni u prostor vještinom velikog crtača, školovanog na rimskim uzorima, koji mu začudo nisu smetali, kako to Battisti primjećuje, da potraži novi sklad s umjetničkim svijetom Settecenta koji je upravo nastajao.¹

Tipološki i morfološki osloni naše slike na opus Antonija Balestre veoma su mnogobrojni, ali nakon konfrontacije lica našeg anđela s onim iz S. Zaccaria čini mi se suvišnim navoditi ih. Pa ipak, postoji jedan momenat koji još izrazitije govori o autorstvu, pa i o razdoblju, kojemu prčanjsko *Navještenje Manoaahu* pripada: to je slika s istom ikonografskom temom koja se nalazi u Münchenskoj Pinakoteci.²

¹ E. Battisti, Antonio Balestra, »Commentari«, 1954, br. 1.

² C. Donzelli, I pittori veneti del Settecento, 1957, tb. I, str. 10.

Time smo se očito približili i aproksimativnom datiranju prčanjske slike: njene podudarnosti s redakcijom iz Münchena zaista su velike, i to ne samo u tipološkom pogledu nego i u načinu kojim je slikar naslikao žrtvenik, oganj, dim i ostale detalje. Samo prostor je na našoj slici mnogo više došao do izražaja: on se lijevo pruža prema zidu kuće, a desno se otvara u dubinu pejzaža. I sama kompozicija lakša je, s onom suzdržanom kretnjom anđela koji se zaustavio u lijetu; na münchenskoj slici on se upravo ruši prema paru koji kraj žrtvenika pokazuje veće zaprepaštenje. Možda bi ta suzdržanost naše kompozicije i nešto veća blagost i mekoće lica i kretnja ukazivali na nešto prisniji dodir s umjetnošću settecenta, a to znači i na kasnije doba nastanka; uostalom A. Balestra naslikao je i poslao u Rim Akademiji sv. Luke g. 1725/26 također jednu sliku s tom temom, što pokazuje njegovu zaokupljenost njome i u trećem deceniju.³ Pa ipak, ne mislim da je zbog toga potrebno prenositi je u 3. decenij: tu istu artikulaciju kompozicije kao i blagost kretnja možemo naći i ranije, na *Bogorodici sa svecima* iz S. Maria dei Gesuiti u Veneciji, koja je nastala 1703/4, a na kojoj i detalji pejzaža podsjećaju na one na prčanjskoj slici.

Lice Bogorodice također je blisko našoj ženi Manoahovoj, no možda je još bliže licu s druge slike na koju me je blagonaklono upozorio Don Niko Luković, a koju mislim da treba također pripisati ovom majstoru, tim više što se radi o istoj provenijenciji: iz velikog salona kuće Mattei u istom gradu.⁴

Radi se o *Hagari u pustinji* (v. 160, š. 137), djelu velike ljepote i neke settecentirane finoće, koja bi govorila za kasnije datiranje, usprkos vezi koja postoji s palom iz S. Maria dei Gesuiti (lice Bogorodice, poneki anđeo u tipu i u stavu). Hagara je postavljena u prostor dijagonalno pod stablom na kome je nekoliko uvoja naslikano brzim i sumarnim udarcima. Lice malog Tobije, koji spava, nagnuto je na stranu, što je proizvelo lijep dojam mira i blagosti. I sve je na toj slici smekšano nekom gracijom zaista settecentesknom, čemu pridonosi i svijetla skala boja: Hagara je obučena u bijelu haljinu slikanu lakoćom vidljivom i na fotografiji, dok dva plašta u žutoj i plavoj boji čine osnovni kromatski akcent kompozicije. Na žalost, gornji su slojevi namaza očito nestali zbog vremena i ispiranja, ali draž Balestrine umjetnosti još je prisutna u punoj mjeri. I kompoziciona shema ima neku posebnu ljepotu u onim blago suprotstavljenim dijagonalama. Velika krila anđela zatvaraju je u gornjem dijelu.

Po svoj prilici obje su slike nastale u isto vrijeme. Balestra je već u prvom deceniju stoljeća slikao takve prizore za ukras interijera. Ne možemo ništa reći kada i kojim su putem stigle u kuću Mattei, no budući da se radilo o skupu koji su sačinjavale četiri slike od dva majstora, možemo pretpostaviti da je cio ansambl stigao u Prčanj odjednom i da je već u Veneciji sačinjavao dekorativnu cjelinu za koju je Balestra izradio svoje dvije biblijske teme. Premda su u njegovoj »apsurdnoj kronologiji«, kako to veli Battisti, sve mogućnosti otvorene, ne vjerujem da se to dogodilo kasnije od 2. decenija.

³ E. Battisti, op. cit., str. 38.

⁴ U toj kući postojao je velik salon, na žalost odavno već uništen. Pored tih dviju slika u njem se nalazilo i lijepo *Poklonstvo kraljeva* mletačke škole istog doba, koje se sada također nalazi u koru župne crkve u Prčnju, dok je četvrta slika prešla u Grac. Gdje se sada nalazi, nije mi poznato.

AGGIUNTE AL BALESTRA

ILL. 92, 93

Antonio Balestra ha evidentemente dipinto la grande e bella Annunciazione a Manua nella Parrocchiale di Perzagno (Bocche di Cattaro), la quale dimostra tutti i caratteri di un felice incontro del classicismo marattiano col cromatismo veneziano. La composizione è semplice, il colore discreto; soltanto nella carnagione dell'annunciatore alato, apparso nel fumo sopra l'ara ardente, il colore roseo ha acquistato la trasparenza che ricorda la più alta maestria del pittore. Questa figura si ricollega direttamente coll'angelo che nell'Adorazione dei Magi di S. Zaccaria appare entro quel notturno incantato. Naturalmente, nel nostro dipinto non troviamo il solito luminismo dinamico. L'invenzione è equilibrata con alcune diagonali e tutta la scena si svolge entro una sceneggiatura molto semplice, ottenuta a mezzo di una casa, un albero e un paesaggio sulla parte destra dove, sopra le montagne, l'azzurro del cielo si muta nel giallo del tramonto. Le vesti di Manue e di sua moglie sono dipinte senza grande finezza: gialloverdastro e rosso sulla figura maschile, azzurro, blu e giallo sulle vesti della donna. Ma i veri valori del dipinto si manifestano nell'armonia delle classiche forme disegnate con la maestria di un pittore istruito sugli esempi romani che curiosamente non gli impedirono, come accenna Battisti, di trovare un nuovo contatto con il sorgente mondo settecentesco.¹

Dopo il confronto dell'angelo del nostro dipinto con quello dell'Adorazione dei pastori di S. Zaccaria mi pare superfluo cercare altri punti d'appoggio. Eppure, l'Annunciazione a Manua nella Pinacoteca di Monaco di Baviera ci aiuta non soltanto a stabilire l'indubbia appartenenza del nostro dipinto ad Balestra, ma forse anche il tempo della sua nascita.² La congruenza con il quadro di Monaco è davvero grande non soltanto nella tipologia, ma anche nella maniera come sono dipinti l'ara, il fuoco, il fumo ed altri particolari. Ma nel dipinto di Perzagno lo spazio è più sviluppato: esso si protende a sinistra verso il muro della casa, a destra nella profondità del paesaggio. Anche la composizione è alquanto più leggera, con quell'equilibrato gesto dell'angelo sospeso nell'aria. Nel dipinto di Monaco l'angelo si precipita verso la copia spaventata, e forse proprio questo equilibrio della composizione di Perzagno e la sua più grande dolcezza dell'espressione e della gesticolazione potrebbero indicare un più grande legame coll'arte del Settecento. Inoltre, nel 1725/26 Antonio Balestra aveva dipinto e mandato all'Accademia di S. Luca a Roma un altro dipinto con lo stesso soggetto, cosa che potrebbe indicarci il suo interesse per questo soggetto proprio in questo periodo.³ Ma ciononostante non mi pare di dover spostare la nascita del nostro dipinto nel terzo decennio; que-

¹ E. Battisti, Antonio Balestra. »Commentari«, 1954, n. 1.

² C. Donzelli, I pittori veneti del Settecento, 1957, tav. I, pag. 10.

³ E. Battisti, op. cit., pag. 38.

sta articolazione compositiva e questa discreta gesticolazione possiamo incontrare anche prima: nella Madonna con Santi di S. Maria dei Gesuiti a Venezia, per esempio, dipinta nel 1703/4, dove anche alcuni particolari del paesaggio ricordano il nostro. Qui anche il viso della Madonna rassomiglia a quello della moglie di Manua a Perzagno, ma forse ancora più al viso di Agar di un altro quadro segnalatomi gentilmente da Don Niko Luković, e che appartiene alla stessa mano. Anche la provenienza, pare, sia la medesima: dal grande salone della casa Mattei a Perzagno.⁴

Si tratta di Agar nel deserto (alt. 160, largh. 137 cm) ancora di proprietà Mattei. È una bella opera dal Settecento, ma nell'evoluzione del Balestra forse proprio una certa finezza parlerebbe per una datazione più tarda: non molto lontano dalla nominata pala dei Gesuiti. Agar è situata in diagonale sotto l'albero alcuni rami del quale sono dipinti sommariamente con veloci colpi di pennello. Il viso del piccolo Tobiolo che dorme è un po' inchinato, e tutta la scena è pervasa da una dolce e tranquilla atmosfera settecentesca. Forse a questo contribuisce anche una chiara scala cromatica: Agar è vestita in veste bianca dipinta con leggerezza, ma i due manti in giallo e in blu formano il principale accordo della composizione. Purtroppo, gli strati superiori del colore sono evidentemente spariti a causa delle molte puliture, ma l'attraente grazia dell'arte di Balestra è ancora presente. Anche l'intera composizione ha una bellezza particolare con quelle diagonali che s'incontrano senza urtarsi. Le ali dell'angelo la chiudono dolcemente verso in giù.

I due dipinti nacquero evidentemente nello stesso momento. Sappiamo che nella prima decade del nuovo secolo Balestra dipingeva simili soggetti per adornare gli interni. Non possiamo dire nulla sulla provenienza, né come e quando questo complesso arrivò in casa Mattei. È vero che nell' «assurda cronologia del Balestra», come dice Battisti, tutto è possibile, ma non mi pare che il termine della loro nascita possa oltrepassare il secondo decennio del Settecento.

⁴ Nella casa Mattei esisteva, secondo la tradizione, un grande salone. Accanto a questi due dipinti lì si trovava anche la bella Adorazione dei Magi, adesso nella Parrocchiale di Perzagno, dipinta da un pittore ancora non identificato. Il quarto dipinto, secondo la informazione di don Niko Luković, emigrò a suo tempo a Graz. Dove sia andato a finire non è stato possibile stabilire.

ZA ALESSANDRA MAGNASCA

REPR. 94—97

Pasionantni problem »Magnasca velikih figura« (Magnasco delle grandi figure), otvoren od časa kad je i sam slikar otkriven, a naglašen 1929. g. osobito od R. Giollija, rezimirao je Beno Geiger u svojoj velikoj poslijeratnoj monografiji.¹

Za razliku od Marije Pospisil, koja smatra da Magnascova djela s velikim figurama treba pripisati trećem ili četvrtom periodu, Beno Geiger drži taj problem važnim u prvom redu za prvi period, u času kad se slikar s oslonom na milansku tradiciju tek upustio na svoj dugi put dezagregacije oblika i slobodnog poteza kičice. Metodski mi se to stanovište čini ispravnim, pri čemu ni sam Geiger ne isključuje mogućnost velikih figura i u kasnijim razdobljima, osobito u slučaju oltarnog slikarstva. U tom je smislu sretni otkrivač Alessandra Magnasca zaokružio već relativno opsežan nukleus djela: od *Jasala* nekad u zbirci Vico Viganò u Milanu, do *Večere u Emausu* u S. Francesco d'Albaro u Genovi s čitavim nizom sugestija u vezi sa serijom *Smrti sv. Franje, Raspeća* itd.²

Doprinos koji bih s ovim *Mrtvim Kristom* (v. 74, š. 96 cm., priv. zbirka, Jugoslavija) želio dati ovom problemu razlikuje se u stanovitom smislu od citiranih djela: to su kompaktni oblici jedne velike figure osvjetljene snažnim mlazom svjetla. Kako je žučkastosivo tijelo postavljeno na sasvim tamnu foliju (tek desno se naziru sumarni oblici pejzaža s tamnomodrim nebom), dobija se oštar kontrast, sličan onome koji se opaža na bezbroj malih figura na

¹ B. Geiger, Alessandro Magnasco, Bergamo 1949, str. 16. Među ostalim još o tom problemu: R. Giolli, *Il Magnasco delle grandi figure*, »Poligono«, nov. 1929; Roberto Papini, *Il mondo di A. Magnasco*, 1938. (Ed. R. Istituto d'Arte del libro, Urbino); M. Pospisil, Magnasco, 1944, str. 44.

² B. Geiger, op. cit., 217 i 245. zatim 218, 249—254, 290, 293 itd.

Magnascovim pejzažima i žanr-scenama.³ Čak opća morfologija je slična, osim što, naravno, nema malih nervoznih udaraca četkicom. Već je Orlando Grosso tačno primijetio: »non è possibile tradurre, nelle grandi dimensioni, con uguale intensità la tecnica dei piccoli quadri«. A na našoj slici jedno tijelo pokriva gotovo cijelu površinu platna širokog 96 cm. Unatoč tome draperija se lomi na isti način kao na tolikim slikama malih figura,⁴ anatomske karakteristike ruke i nogu su adekvatne, a lice je tipološki i morfološki sasvim blisko onome s male slike *Redentore sulle nubi* u venecijanskoj Accademiji. To osvjetljivanje lica odozdo tipično je za Magnasca. Nalazimo ga na nekim slikama »velikih figura«: na *Smrti sv. Franje* iz zbirke Modiano u Bologni, na licu sveca kao i malog anđela.⁵

Ali upravo usporedba s tom slikom ističe ono u čemu se naš *Mrtvi Krist* odvaja od nekih dosad poznatih Magnascovih velikih figura. Premda su ruke i ispružena noga na našoj slici veoma bliske onima sa *Smrti sv. Franje* iz zbirke Modiano, ova je posljednja slika ipak rađena s više nerveze u rasvjeti i potezu, tako da svjetlo rastvara oblike, koji se kompaktniji javljaju tek u licima malih anđela. Sigurno je da je i sama tema, tragična i sveta u najužem smislu riječi, tražila suzdržaniju fakturu, blisku onoj kojom je modelirano tijelo Spasitelja na slici u venecijanskoj Accademiji, ali čini mi se da se ova na našem *Mrtvom Kristu* ipak očituje zrelija i više magnaskovska. To isto vrijedi za *Jaslice* nekad u zbirci Viganò, za *Bogorodicu s djetetom Mendelsohn*⁶ i sl. Ne mislim ipak da je potrebno »ostati« u prvom periodu. Magnascov način je na našoj slici već tako savršeno određen da treba pomišljati na kraj firentinskog, a možda na početak trećeg razdoblja, nakon povratka u Milan. I psihološka i emotivna materija na ovoj je slici sigurna i moćna. Susret s ovim velikim mrtvim tijelom koje isijava neki topao zlaćanosivi sjaj nezaboravan je. Taj položaj s duboko zabačenom glavom oko koje treperi sada jedva primjetni sjaj nimbusa sam po sebi pokazuje na genijalnu imaginaciju. Veliko, tipično magnascovsko koljeno još više naglašava okrutnu dramu, ali inače je sve suviše eliminirano. U boji, kompoziciji i u obradi tema je koncentrirana i u najvećoj mjeri sažeta, tako da doživljaj primamo kao emotivni udarac koji se ne doživljuje često.

II

Ostale Magnascove slike koje se također nalaze u Jugoslaviji nemaju, naravno, ni izdaleka takvo značenje. Unutar žanra kojemu pripadaju to su svakako djela koja zaslužuju pažnju.

Među njima najveći domet predstavlja slika koja se nalazi u privatnom posjedu, a prikazuje *Vojnike na odmoru* (v. 75, š. 100 cm). To je kompozicija klasična u svojoj vrsti, s arhitekturom koja stvara zatvoreni ambijent u dva plana.⁷ Usporedimo li je s toliko citiranim primjerom koji u sličnom ambijentu ilustrira sličnu temu, *Vojnici što se kockaju u ruševinama* iz Praga (s upravo istim obraslim zidom i profilom vjenca) vidjet ćemo da je

³ Na primjer: B. Geiger, op. cit., sl. 382, 384, 388 itd.

⁴ B. Geiger, op. cit., sl. 281, 284, 285, 321 itd.

⁵ B. Geiger, op. cit., sl. 255, 290.

⁶ B. Geiger, op. cit., sl. 217 i 218.

⁷ B. Geiger, op. cit., sl. 97, 98, 100, 108. — M. Pospisil, op. cit., sl. 53, 55, 110, 114, 115 itd.

njena kompozicija mnogo bogatije razvedena u širinu i u dubinu. Šta više, mislim da se to može reći i za pandane u zbirci Vittorio Cerutti u Rimu, od kojih je slika *Vojnički logor u ruševinama* po invenciji i detaljima najbliža ovoj našoj; pa i naprama njoj čini mi se da je slika koju objavljujem prostorno bolje komponirana.⁸ Magnascov saradnik Clemente Spera ovdje je izradio složenu situaciju, a kroz otvorene lukove ruševine otvorio je pogled na svjetlo nebo. I upravo tu sada nalazimo najljepšu vrijednost slike: ona se sastoji u rasvjeti. Jer kad je saradnik predao Lissandrinu gotovu »arhitekturu« (»acciochè le figure v'introducesse«, kako je jednom napisao Ratti), ovaj se naravno nije zadovoljio mehaničkim ubacivanjem nekoliko malih likova, nego je nužno morao prijeći (»rittocare«) svojom četkicom cijelu sliku; i to je ono što se u tumačenju kolaboracije nije još dovoljno uočilo. Pravi slikar kao što je bio Magnasco, pun verva i sposoban za momentalnu improvizaciju, morao je slikarski sagledati cjelinu i provesti ono bez čega slika ne bi ni mogla umjetnički postojati, tj. luminističku integraciju. Tragovi njegove intervencije opažaju se na kamenju, ali bitno je da je cijela atmosfera prožeta i transformirana njegovom luminističkom čarolijom: ružičasto svjetlo oblaka u pozadini prodrlo je, naime, u prostor ruševine i povezalo sve elemente u jedinstven doživljaj. Odatle oni crvenkastosmeđi odsjaji na stijenama. Iznad njih i iznad ružičastih oblaka razastrto je svijetlo plavetnilo neba.

Tema, naravno, predstavlja nastavak pučke tematike drugog (firentinskog) razdoblja, ali na višem stupnju, koji pokazuje na prvu polovinu trećeg perioda, tj. od povratka u Milan do slika u Seitenstettenu, izrađenih za Colloreda.⁹ Stil utvrđen ovim aproksimativno datiranim slikama može nam možda pomoći da se upravo u vrijeme koje im prethodi fiksira onaj način formiranja »macchietta«, koji je apsolutno dominantan od *Propovijedi Kvekerima*, nekad u vlasništvu Bene Geigera, i slične redakcije u zbirci Mowinckel u Genovi,¹⁰ do pandana Drey u Münchenu.¹¹ S već citiranim slikama iz zbirke Cerutti i s onom u Pragu ta djela tvore okosnicu jedne stilski i tematski čvrsto određene grupe, koja se aproksimativno može smjestiti u ovo milansko doba poslije povratka iz Firenze. Unatoč veoma difuzne kronologije, karakteristične za golemi Magnascov opus, čini mi se da dosadašnja istraživanja Geigera, Delogua i Pospisilove ne proturječe u određivanju ovog kronološkog razdoblja; a upravo unutar njega naša se slika može po svojim oznakama savršeno smjestiti.

Druga slika, veoma bliska ovoj premda nešto slabija u kvaliteti, nalazi se u Narodnom muzeju u Beogradu: to su *Vojnici u ruševini*. Dimenzije usprkos neznatnoj razlici (v. 72 š. 97 cm) pokazuju da se vjerojatno radi o pandanima, tim više što je i njihovo porijeklo isto.¹² Upravo zato mislim da nije na odmet ponovo objaviti ovu sliku, koja svoj pandan u privatnoj zbirci do-

⁸ M. Pospisil, op. cit., sl. 114 i 115. — B. Geiger, op. cit., str. 132.

⁹ B. Geiger, op. cit., sl. 197, 198.

¹⁰ B. Geiger, op. cit., str. 26, sl. 192.

¹¹ B. Geiger, op. cit. 94, 95.

¹² Slika *Vojnici u ruševini* samo je deponirana u Narodnom muzeju u Beogradu, a pripada zapravo galeriji Matice srpske u Novom Sadu, kamo je došla iz zbirke dr Branka Ilića. U toj su se zbirci svojedobno nalazili i *Vojnici na odmoru*. Pandan koji se nalazi u Muzeju objavila je i popratila lijepom studijom Radmila Mihajlović u »Zborniku Narodnog muzeja u Beogradu« br. 2, str. 279, a bio je i izložen na »Exhibition of paintings from public collection« u Coventry 1960, kat. br. 23.

duše ne dosiže upravo zbog slabije luminističke integracije, ali je zato Sperrina arhitektonska partitura impozantna upravo zbog eliminacije suvišnih pojedinosti. Tu ponovno svjetlo prodire odozgo i iz otvora drugog plana, a svi akcesoriji i figure potpuno odgovaraju već spomenutoj grupi Magnascovich slika. Radi se svakako o načinu drugog decenija, koji se definitivno oblikovao u Milanu na početku trećeg Magnascova razdoblja. Ipak, arhitektura mjestimično pokazuje suhoću i površnost karakterističnu za masovnu proizvodnju Clementa Spere. Da se uistinu radi o ovom saradniku, a ne o »Peruginu«, mislim da je poslije otkrića prof. Arslana nesumnjivo,¹³ premda još uvijek ostaje otvoren problem dviju slika iz zbirke Pospisil, koje su dosada služile kao osnova za identifikaciju Peruginova prisustva.¹⁴

Traduzione

PER ALESSANDRO MAGNASCO

ILL. 94—97

I

L'appassionante problema di »Magnasco delle grandi figure«, creatosi già al momento della scoperta dell'autore stesso e fattosi più profondo nell'anno 1929 con gli studi di R. Giolli, venne riassunto nel dopoguerra da Beno Gei-

¹³ Prof. Edoardo Arslan pronašao je, naime, u Rovello Porro sliku *Napastovanje sv. Antuna*, dokumentiranu u inventaru kao djelo »del Perugino e Rizzo« (*E. Arslan, Contributo a Sebastiano Ricci e ad Antonio Francesco Peruzzini. Studies in the History of Art dedicated to William Suida, 1959, str. 304*). Radi se zaista o pejzažu u pravom smislu riječi, i to visoke kvalitete. Ne samo što zbog toga pada hipoteza Mary Pospisil o Peruginu »ruinisti«, što je već i Geiger u svojoj monografiji iz 1949. negirao, nego se, kako Arslan s pravom primjećuje, aktualizira ponovo problem dviju slika iz zbirke Pospisil s natpisom na poleđini »Peruggini—Alessandrino«, koje je svojedobno objavio Delogu. Razlika u stilu i kvaliteti zaista je velika (*B. Geiger, op. cit. sl. 37, 38*).

¹⁴ U Narodnom muzeju u Beogradu, inv. br. 462, nalazi se još jedna Magnascova slika *Sv. Ivan Krstitelj u pejzažu* (v. 126, š. 109,5 cm) koja je 1892 ušla u muzej iz Lippayeve zbirke u Beču. Pripada prvom milanskom razdoblju (*R. Mihajlović, op. cit., sl. 1*). Osim toga zapazio sam prije nekoliko godina u depou jedno *Raspeće* veoma blisko poznatim Magnascovim redakcijama, ali prije restauracije ne vjerujem da je moguće nešto o tome decidirano reći.

ger, nella sua grande monografia.¹ A differenza di Maria Pospisil, la quale considera che le opere di Magnasco con le grandi figure siano da ascrivere al terzo o al quarto periodo, Benno Geiger risolverebbe questo problema mettendole principalmente nel primo periodo, cioè nel momento in cui il pittore con l'appoggio della tradizione milanese s'era appena avventurato nel suo lungo cammino della disgregazione delle forme e del libero tratto del pennello. Questa presa di posizione mi sembra metodicamente esatta, anche se lo stesso Geiger non escluda una «possibilità» delle grandi figure anche nei periodi più tardi, specialmente nelle pitture d'altare. In tal modo il fortunato scopritore di A. Magnasco delimitò ancor più il già relativamente non molto esteso nucleo di dipinti con le grandi figure nell'opera dell'autore: dal Presepio, un tempo nella collezione Vico Viganò a Milano fino alla Cena a Emaus in S. Francesco d'Albaro a Genova, aggiungendo molte suggestioni in rapporto alle serie: Morte di S. Francesco, Crocifissione, ecc.²

Il contributo che desidererei dare a questo problema col Cristo Morto (alt. 74, largh. 96 cm.) di una collezione privata in Jugoslavia, si differenzia in un certo senso dalle opere citate: si tratta delle forme compatte di una grande figura, rischiarata da un forte getto di luce. Siccome il corpo grigio-giallastro è su un fondo del tutto scuro (appena sulla destra si indovinano le forme sommarie di un paesaggio con il cielo blu scuro), si ottiene un forte contrasto simile a quello che si osserva in un'infinità di piccole figure nei paesaggi di Magnasco e in scene del genere.³ Vi si accosta persino la morfologia generale, eccetto che, naturalmente, mancano quei piccoli colpi nervosi di pennello. Già Orlando Grosso aveva giustamente osservato: «non è possibile tradurre nelle grandi dimensioni, con uguale intensità, la tecnica dei piccoli quadri». E sul nostro dipinto un grande corpo copre quasi tutta la superficie della tela larga 96 cm. Nonostante ciò il drappeggio è spezzato allo stesso modo di tanti dipinti con piccole figure,⁴ le caratteristiche anatomiche delle mani e dei piedi sono adeguate e il viso è tipologicamente e morfologicamente molto vicino a quello del piccolo dipinto Redentore sulle nubi nell'Accademia veneziana. Questa luce che arriva sul volto dal basso è del tutto tipica per Magnasco. Un modo simile di illuminare il volto lo troviamo in certi dipinti «delle grandi figure»: sulla Morte di S. Francesco della collezione Modiano a Bologna, per esempio, nel volto del santo e del piccolo angelo.⁵

Ma proprio la comparazione con questa opera mette in evidenza le caratteristiche per cui il nostro Cristo Morto si allontana da alcune finora note «grandi figure» di Magnasco. Anche se le mani e la gamba protesa sul nostro dipinto, sono molto vicine a quelle della «Morte di S. Francesco» della collezione Modiano, quest'ultima è tuttavia eseguita più nervosamente nella luce e nel tratto, così che la luce decompone le forme che appaiono più compatte appena sui volti dei piccoli angeli. È certo che già il nostro soggetto, tra-

¹ B. Geiger, Alessandro Magnasco, Bergamo, 1949, pag. 16. — Fra gli altri studi su questo problema: R. Giolli, Il Magnasco delle grandi figure, «Poligono», nov. 1929; Roberto Papini Il mondo di A. Magnasco, 1938, (Ed. R. Istituto d'Arte del libro, Urbino); M. Pospisil, Magnasco, 1944, pag. 44.

² B. Geiger, op. cit., figg. 217 e 245 poi 218, 249—254, 290 ecc.

³ Ad es: B. Geiger, op. cit., figg. 382, 384, 388, ecc.

⁴ B. Geiger, op. cit. figg. 281, 284, 285, 321, ecc.

⁵ B. Geiger, op. cit. figg. 255, 290.

gico e santo nel senso più stretto della parola, esigea un fattura più contenuta, vicina a quella con la quale è modellato il corpo del Salvatore nel dipinto dell'Accademia veneziana, ma mi sembra che la fattura del nostro Cristo morto si riveli più matura e più «magnaschesca». Ciò vale anche per il Presepio un tempo nella collezione Viganò, per la Madonna col Bambino della collezione Mendelssohn⁶ e simili. Non penso però sia necessario «rimanere» nel primo periodo. Il modo di Magnasco è sul nostro dipinto già così perfettamente definito che si deve pensare alla fine del secondo periodo, cioè fiorentino o forse all'inizio del terzo, dopo il ritorno a Milano. La materia psicologica e quella emotiva sono sul nostro dipinto sicure e potenti. L'incontro con questo grande corpo morto che espande un caldo luciore grigio-dorato, è indimenticabile. Questa posizione col capo profondamente rigettato all'indietro, intorno al quale tremola ora appena visibile splendore dell'aureola, denuncia già da sola un'immaginazione geniale. Il grande, tipicamente magnaschesco ginocchio accentua ancor più l'atroce dramma, mentre tutto il superfluo è eliminato. Nel colore, nella composizione e nell'elaborazione del soggetto l'opera è concentrata e condensata al massimo, così che accettiamo la sensazione come un colpo emotivo che non si prova spesso.

II

Le altre opere di Magnasco che si trovano in Jugoslavia, non hanno, ed è naturale, un tal significato. Nel genere al quale appartengono, sono in ogni modo delle opere che meritano attenzione.

Tra loro il più alto valore manifesta un bellissimo dipinto di proprietà privata, che rappresenta I soldati in riposo (alt. 75, largh. 100 cm.). È una composizione classica nel suo genere con un'architettura che crea un ambiente chiuso in due piani.⁷ Se la compariamo col tanto citato esempio, che in un ambiente simile illustra un simile tema: I soldati che giocano a carte tra le rovine, nella Galleria Nazionale di Praga (con un muro coperto di erbe e un freggio del tutto somiglianti) vedremo che la nostra composizione è molto più riccamente sviluppata in larghezza e profondità. A maggior ragione penso che lo si possa dire anche comparando il nostro dipinto con i pendants della collezione Vittorio Cerutti a Roma, tra i quali il dipinto «Accampamento militare fra le rovine» è per invezione e dettagli il più vicino a questo nostro; ma anche in confronto a esso mi sembra che il dipinto che pubblico sia meglio composto.⁸ Il collaboratore di Magnasco «Clemente Spera», elaborò qui una situazione complessa, e attraverso gli archi aperti delle rovine, schiuse la vista sul cielo chiaro. Ed è proprio qui che troveremo il più bel valore del dipinto: la luce. Perché quando il collaboratore consegnò a Lissandrino «l'architettura» pronta («accioché le figure v'introducesse» — come scrisse il Ratti), questi naturalmente non si accontentò di abbozzare in fretta alcuni piccoli personaggi, ma dovette ritoccare col suo pennello tutto il dipinto; e mi pare che questo momento sfugge sempre quando si parla della loro collaborazione. Un

⁶ B. Geiger, op. cit., figg. 217, 218.

⁷ B. Geiger, op. cit., figg. 97, 98, 100, 108, — M. Pospisil, op. cit., figg. 53, 55, 110, 114, 115, ecc.

⁸ M. Pospisil, op. cit. figg. 114, 115. — B. Geiger, op. cit. pag. 132.

vero pittore come lo era Magnasco, dotato di estro, di spirito sempre pronto all'improvvisazione momentanea, dovette considerare pittoricamente l'insieme e far quello senza cui l'opera non avrebbe potuto esistere nel campo dell'arte, cioè l'integrazione luministica. Le tracce del suo intervento si osservano specialmente sulle rocce ma ciò che importa è che tutta l'atmosfera è piena e trasformata dal suo incanto luministico: la luce rosata delle nuvole sullo sfondo è penetrata dentro lo spazio delle rovine e ha legato tutti gli elementi in una scena unica. Da qui quei riflessi bruno-rosastri sulle rocce. Sopra di loro si estende l'azzurro del cielo.

Il nostro soggetto com'è naturale, rappresenta la continuazione di un tema popolare del secondo periodo (fiorentino), ma mi pare che il suo valore alquanto più alto denunci la prima metà del terzo periodo, cioè dal ritorno a Milano ai dipinti di Seitenstetten, eseguiti per Colloredo.⁹ Lo stile fissato con questi dipinti approssimativamente datati, ci costringe di porre nel periodo anteriore quel modo di formare le macchiette che troviamo assolutamente dominante dalla Predica ai quequeri, un tempo proprietà di Beno Geiger, e la redazione simile nella collezione Mowinckel a Genova,¹⁰ fino al pendant Drey a Monaco.¹¹ Con le opere già citate della collezione Cerutti e con quella a Praga, queste formano il nucleo di un gruppo ben definito sia stilisticamente che tematicamente, che si può datare con approssimazione in questo periodo milanese posteriore al ritorno da Firenze. Nonostante la cronologia così incerta, caratteristica per l'immensa opera magnaschesca, mi sembra che le attuali ricerche di Geiger, di Delogu e della Pospisil, non si contraddicano nella determinazione di questo periodo cronologico, ed è proprio nei suoi limiti che si può, per tutte le sue caratteristiche, porre il nostro dipinto.

L'altro dipinto *I soldati fra le rovine*, molto vicino a questo anche se come qualità ha un valore minore, si trova nel Museo nazionale di Belgrado. Sepur le misure sono leggermente diverse (alt. 72, largh. 97 cm.), esse dimostrano che si tratta probabilmente di un pendant, tanto più che l'origine dei due dipinti sia la stessa.¹² Proprio perciò mi pare che non sia di troppo pubblicare di nuovo questa opera che non raggiunge il suo pendant nella collezione privata, per la più debole interpretazione della luce, ma forse è qui più importante la partitura architettonica di Clemente Spera. Questa architettura è imponente proprio perchè sono eliminati molti particolari superflui. La luce scende qui nuovamente dall'alto, dall'apertura in secondo piano e tutti gli accessori e le figure corrispondono esattamente al sunnominato gruppo delle opere di Magnasco. Si tratta certamente del modo del secondo decennio, che si formò definitivamente a Milano all'inizio del terzo periodo. Però l'architettura denuncia qua e là crudezza e superficialità caratteristiche per la produzione in massa di Clemente Spera. Che in realtà si tratti di questo col-

⁹ B. Geiger, op. cit., figg. 197, 198.

¹⁰ B. Geiger, op. cit., pag. 26, figg. 192.

¹¹ B. Geiger, op. cit., 94, 95.

¹² Il dipinto *I soldati fra le rovine*, è depositato nel Museo Nazionale di Belgrado, dove pervenne dalla collezione del dott. Branko Ilić. In questa collezione si trovano anche *I soldati in riposo*. Il pendant che si trova nel Museo è stato pubblicato con un bello studio de Radmila Mihajlović nel »Zbornik Narodnog muzeja« a Belgrado, no. 2, pag. 297, ed è stato pure esposto all' Exhibition of paintings from public collection a Coventry, 1960, cat. no. 23.

laboratore e non del »Perugino«, penso che sia, dopo la scoperta del prof. Arslan, indubbio;¹³ anche se rimane sempre aperto il problema dei due dipinti della collezione Pospisil, che hanno servito finora come identificazione della presenza del Perugino.¹⁴

¹³ Il prof. Edoardo Arslan trovò a Rovello Porro il dipinto *La tentazione di S. Antonio*, documentato nell' inventario come opera del Perugino e del Rizzo (E. Arslan, Contributo a Sebastiano Ricci e ad Antonio Francesco Peruzzini, »Studies in the History of Art dedicated to William Suida«, 1959, pag. 304). Si tratta davvero di un paesaggio nel vero senso della parola e di qualità molto elevata. Non è solo che in rapporto a ciò cade l'ipotesi di Mary Pospisil del Perugino »ruinista«, e che pure il Geiger nella sua monografia del 1949 negò, ma, come Arslan giustamente osserva, diventa nuovamente attuale il problema dei due dipinti con la scritta sul retro »Peruggini-Alessandrino« che a suo tempo pubblicò Delogu. La diversione di stile e di qualità è davvero grande. (B. Geiger, op. cit., figg. 37, 38).

¹⁴ Nel Museo Nazionale di Belgrado, numero d'inv. 462, si trova un dipinto del Magnasco: *S. Giovanni Battista col paesaggio* (alt. 126, largh. 109,5 cm.) che è entrato a far parte delle opere del Museo nel 1829, dalla collezione Lippay di Vienna. Fa parte del primo periodo milanese (R. Mihajlović, op. cit., fig. 1). Oltre a ciò, ho osservato alcuni anni fa in deposito una »Crocifissione«, molto vicina alle redazioni magnaschesche, ma prima del restauro non credo sia possibile dirne qualcosa di decisivo. Essa si avvicina anche a Francesco Guardi.

PRIJEDLOG ZA FEDERIKA BENKOVIĆA

REPR. 98

Posljednjem velikom Schiavonu, koji je s naših obala pošao u Veneciju i postao u njoj zastupnik jedne dramatske struje kasnog baroka, želio bih dodati ovog *Sv. Andriju* (v. 120, š. 90 cm); djelo veliko po svojoj napetoj ekspresivnosti, unatoč nezavidnom stanju u kojem se nalazi.

Vidio sam ga prošle godine u depou »Narodne galerije« u Ljubljani. Atribucija je tu još oscilirala prema Piazzetti. Neke otvorene mogućnosti u tom pravcu jedva da postoje. Upravo zbog ekspresivnih i morfoloških oznaka nisam se ustručavao da se izjasnim za Benkovića.¹ S tom je atribucijom bio i izložen na izložbi »Stari tuji slikarji« u Ljubljani 1960.²

Revalorizaciji umjetnosti tog »heretičkog« slikara koja je, čini se, u toku ova će novopronađena invencija dobro doći. Malo je njegovih djela stiglo do naših dana, a s ovim se odmah nalazimo na najvišem dometu. Ako nas *Abrahamova žrtva* u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu može zanimati blještavilom boja i poletom kompozicije, ovdje doživljujemo udarac smišljen na posljednjim granicama doživljaja koje su bile moguće u Veneciji 18. stoljeća. Oštrom je kretnjom svetac prislonio glavu uz hrapavu koru svog križa, njegovo tijelo zahvaćeno je u kontorziji, a centar slikovitog efekta je na otkritom toraksu i bizarnoj glavi. Teško je objasniti kako je ovo veliko djelo mletačke škole moglo do sada ostati nepoznato.

¹ *G. Gamulin*, Još jedno djelo Federika Benkovića, »Telegram«, br. 19, Zagreb 1960.

² Stari tuji slikarji. Katalog, Ljubljana 1960, br. 123, sl. 52. U stvari, tražio sam tu sliku već i prije jer mi je bila poznata po fotografiji snimljenoj dok se, pripisivana Riberi, nalazila u zbirci Joce Novakovića u Beogradu. Otuđena iz te zbirke, ona je poslije rata došla u posjed Narodne galerije u Ljubljani. Tražeći unatrag historijat i porijeklo moglo se preko Istambula, gdje ju je g. Novaković nabavio, doći do Berlina i na kraju do Rusije.

Pripada li zaista Federiku Benkoviću? Neki momenti profila i čvorugastog ramena sjećaju na Piazzettinu invenciju *Sv. Simuna*, poznatu po Pitterijevu bakropisu i po nizu kopija od kojih se jedna, s hipotetičnom atribucijom Benkoviću, nalazi u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu (nekad u Muzeju Correr, a prije u zbirci Campana de Serano u Veneciji).³ Ali nikad G. B. Piazzetta ne bi smogao odlučnosti da naslika ovo skraćeno ušne školjke, kao što je to učinio slikar našeg *Sv. Andrije*: u prvi mah čak se čini kao da nije dobro ni crtana, dok se ne sjetimo da se nalazimo pred djelom najslobodnijeg i najekspresivnijeg slikara mletačkog settecenta. Zatim je tu sijeda kosa i brada koja prelazi u zeleno i ona čvorugava ruka dugih prstiju koja je obujmila deblo, ona ista koju je bl. Petar Gambacorti digao u vis na pali u S. Sebastianu u Veneciji. Naš pogled, koji je primoran da klizne preko mišićava toraksa žućkaste i crvenkaste puti do zasjenjena lica, zaustavit će se u nedoumici upravo na toj tako izražajnoj ruci. Desna je utonula u tamu pozadine, ali je ipak još vidljiva na drugom kraku križa. Sve je u protukretnjama na toj kompiziciji, po svoj prilici iz slikareva klasična razdoblja s kraja drugog ili trećeg decenija. Usprkos relativno smirenom stavu, dinamika lika je napeta do kraja; ona dolazi iznutra i svijeta u neobičnoj kontorziji, pošto je zatalasala površinu tijela od uleknuta trbuha do naglašenih sjena ključne kosti i zglobova na ramenu.

To je drama usred settecenta, bez gvardijevskog artizma ili Piazzettine egzaktnosti, pomalo akademske, i bez virtuoznosti Tiepola, odviše blještave, a da bi nas mogla potresti do nekih dubljih slojeva. Po svojoj emotivnoj materiji ta se konvulzivna ekspresivnost nalazi iznad spomenutih i mnogih drugih vrijednosti mletačkog settecenta, a ipak se savršeno uklapa u njegovo slikarsko podneblje.

Nakon Palluccchinijevih fundamentalnih studija kritička obrada Federika Benkovića nije napredovala tempom, koji bi njegovo značenje zahtijevalo. Sam opus ostao je krnj i neistražen. Upravo zato mi se čini da je svaki doprinos dragocjen. Tek je nedavno jedna studija E. Arslana objasnila neke momente iz veronskog i milanskog perioda, no još smo daleko od iole kontinuirane slike Benkovićevih evolucija, ali da će njegova imaginativna umjetnost sve više rasti u svojoj valorizaciji upravo zbog neke unutrašnje podudarnosti sa silovitom ekspresivnošću umjetnosti našeg vremena, čini mi se da je očito i iz ovog ljubljanskog *Sv. Andrije*. Egzaltirana imaginacija slikara pommersfeldenskih i würzburških kompozicija ovdje se nalazi na vrhuncu stoljeća.

³ *Ivy Kugli*, Benkovićev »*Sv. Bartolomej*«. »Čovjek i prostor«, br. 64. Zagreb 1957. — Još jedna redakcija te teme dobro je poznata jer je bila izložena poslije rata u Veneciji na izložbi »*Pittura veneta*« 1947. (Vidi *Alberto Riccoboni*, »*Pittura veneta*«, Venezia 1947, sl. 90).

PER FEDERICO BENKOVICH

ILL. 98

Desidererei aggiungere al Cattalogo dell'ultimo grande Schiavone che dalle nostre coste arrivò a Venezia, dove divenne il propugnatore di una drammatica corrente del barocco, questo Sant'Andrea (alt. 120, largh. 90 cm.), opera notevole per la emozionante espressività, malgrado il non invidiabile stato di conservazione in cui si trova.

Vidi quest' opera l'altr'anno, nel deposito della «Galleria nazionale» a Lubiana. L'attribuzione oscillava allora in favore di Piazzetta. In verità esistono in questo senso poche «aperte possibilità». Ma proprio a causa dei tratti morfologici e dell'espressività non ho per niente esitato a dichiararmi in favore di Benkovich,¹ e l'opera venne con questa attribuzione esposta anche alla mostra «Stari tuji slikarji» a Lubiana nel 1960.²

Questa nuova invenzione servirà alquanto alla rivalorizzazione in corso dell'arte di questo pittore «eretico». Poche sue opere sono arrivate fino ai nostri giorni e con questa ci troviamo subito nel periodo della sua arte migliore. Se il nostro Sacrificio d'Abramo della Galleria Strossmayer a Zagabria ci può affascinare per la luminosità dei colori e lo slancio della composizione, qui veniamo colpiti invece da questo suo modo, cupo ed estroso posto agli estremi confini possibili a Venezia nel XVIII secolo. Con un movimento marcato il santo ha appoggiato il capo sulla ruvida superficie della croce, il suo corpo è preso in un mometo di contorsione e il centro dell'effetto pittorico sta nel torace scoperto e nella testa bizzarra. È difficile spiegare perchè questa bella opera della scuola veneziana sia potuta rimanere sconosciuta fino ad oggi.

Ma appartiene veramente a Federico Bencovich? Certi momenti del profilo e della spalla nodosa ricordano l'invenzione di San S'mone di Piazzetta, nota dall'acquaforte di Pitteri e da una serie di copie, una delle quali si trova nella Galleria Strossmayer a Zagabria (un tempo nel Museo Correr e ancor prima nella collezione Campana de Serano),³ con l'ipotetica attribuzione a Bencovich.

¹ G. Gamulin, Još jedno djelo Federika Benkovića. «Telegram», n. 19, Zagabria 1960.

² Stari tuji slikarji. Katalog, Ljubljana 1960, N. 123, fot. 52. In verità cercai già prima questo quadro, perchè mi era noto da una fotografia quando ancora, attribuito a Ribera, si trovava nella collezione di Joco Novaković a Belgrado. Venduto da questa collezione esso passò dopo la guerra in proprietà della Galleria nazionale di Lubiana. Ritornando indietro nella sua storia e alle sue origini si potrebbe arrivare, attraverso Istanbul, dove il signor Novaković se lo procurò, fino a Berlino e poi fino in Russia.

³ Ivy Kugli, Benkovičev »Sv. Bartolomej«, »Čovjek i prostor«, br. 64, Zagreb 1957. — Ancora una redazione di questo soggetto è ben nota. Nel dopoguerra era esposta alla Mostra »Pittura veneta« nel 1947. (Vedi A. Riccoboni, Pittura veneta, catalogo, fig. 90).

Ma mai G. B. Piazzetta avrebbe dipinto questo scorcio dell'orecchio come lo fece invece l'autore del nostro Sant'Andrea: in un primo momento ci sembra persino che non sia nemmeno ben disegnato, fino a che non ci rendiamo conto di trovarci davanti ad un'opera del più libero ed espressivo pittore del Settecento veneziano. Sono poi da notare i capelli grigi e la barba che sembra quasi verde, e quella mano nodosa dalle lunghe dita che stringe l'albero è la stessa che il beato Pietro Gambacorti tiene alzata sulla pala di San Sebastiano a Venezia. Il nostro sguardo che è costretto a scivolare lungo i muscoli del torace dal colore giallastro e rossiccio, fino al volto velato d'ombra, si fermerà indeciso proprio su questa mano così eloquente. La mano destra invece è immersa nell'oscurità dello sfondo, ma è ancora visibile sull'altro braccio della croce. Questa sua composizione imperniata sui movimenti contrari appartiene presumibilmente all'apice dell'artista, cioè al terzo decennio del secolo. Ma nonostante la posa relativamente quieta, la dinamica affettiva del personaggio è tesa in modo eccessivo; essa viene dall'interno e provoca una contorsione insolita del corpo dopo aver lambito la superficie del corpo dal ventre infossato fino alle ombre accentuate della clavicola e delle giunture sulla spalla.

È questo un dramma che si svolge in pieno Settecento senza l'artismo del Guardi o l'esattezza un po' troppo accentuata di Piazzetta; manca pure della virtuosità di Tiepolo troppo brillante per poterci scuotere più profondamente. Per la propria materia emotiva questa espressività convulsa è superiore ai sunnominati e a molti altri pregi del Settecento veneziano e ciononostante corrisponde perfettamente al suo clima artistico.

Dopo gli studi fondamentali di Pallucchini la «storia critica» di Federico Bencovich non ha progredito col ritmo richiesto dalla sua importanza. Il catalogo stesso rimane frammentario e non analizzato a fondo, e proprio perciò mi sembra che ogni contributo sia maggiormente prezioso. L'ultimo studio del prof. Arslan ha chiarito alquanto il periodo veronese e lombardo, ma ci troviamo ancora lontani da una visione almeno parzialmente continuata dell'evoluzione di Bencovich. Mi sembra già chiaro, anche solo da questo Sant'Andrea lubianese, che la sua arte immaginativa aumenterà sempre più nell'attuale valorizzazione proprio per certi «contatti» della sua espressività irruente con l'arte del nostro tempo. L'immaginazione dell'autore delle composizioni di Pommersfelden e di Würzburg si trova qui all'apice del secolo.

ZA G. A. PETRINIJA

REPR. 99

Ovog *Sv. Jerolima*, slikanog u velikim planovima s kosama u zraku i s ogromnom knjižurinom, vidio sam u depou Ljubljanske narodne galerije dok se pripremala izložba »Stari tuji slikarji« 1960 g.,¹ ali njegov atributivni problem mogao sam riješiti tek kad mi je dopala u ruke nova Arslanova monografija o Giuseppe Antoniju Petriniju.²

To je zaista djelo slikara iz ticinskog kantona, sa svim oznakama njegove neobične stilizacije oblika i ofezivne kromatike već napredovalog settecenta. Kako nam je danas razumljivo da su ga klasicistička stoljeća morala zaboraviti! Njegov se način zaista nalazi na jednoj od posljednjih granica stoljeća i otuda dolazi svježina koja danas zrači iz njegova načina. I možda upravo zato što se nalazi na toj posljednjoj granici taj nam opus izgleda stilski potpuno ujednačen. Prof. Arslan je doduše tačno zapazio izvjesnu evoluciju od seicenteskne težine, prema pomenutoj lakoći settecenta, ali velikih morfoloških raspona tu ipak nema, a i vrhunci Petrinijeva stvaranja mogu se naći u razmaku od nekoliko decenija: od djela kao što su *Smrt Josipova* u Morsio Inferiore i *sv. Magdalena* u Luganu do prekrasne kompozicije *Bogorodice sa sv. Andrijom i anđelom* u zbirci Züst u Rancate.³ Unutar tog raspona nalaze se remek djela kao onaj fantastično bizarni, a opet jednostavni *Jakobov san* u Muzeju Caccia u Luganu, *sv. Dominik* u Museo civico u Luganu, dva *Davida* (Züst i Ferrazzini) i onaj *sv. Ivan Evanđelista*, koji nas frapira u svom trozvuku crvenog, zelenog i plavog.⁴ Otraga samo nekoliko krpa oblaka, kao i na našoj slici uostalom.

¹ *Anica Cevc*, Stari tuji slikarji. Katalog izložbe u Ljubljani, Narodna galerija 1960, br. 29, sl. 17.

² *E. Arslan*, Giuseppe Antonio Petrini, Lugano, 1960 g.

³ *E. Arslan*, op. cit. sl. 9, 13, 62.

⁴ *E. Arslan*, op. cit. 36, 39, 40, 45, 42.

Međutim, naš *Sv. Jerolim* ne dosiže zacijelo tu najvišu razinu ticinskog slikara. To je ipak lijepo djelo G. A. Petrinija, a nalazi se u privatnom posjedu u Ljubljani (platno, v. 90, š. 118 cm.). Osnovni ton draperije je svijetlosmeđ na pozadini plavog neba. Njegov način u analizi lica ima dodira s polufigurama iz ranijeg doba, recimo *Filozofom* iz zbirke Riva u Luganu, *Glavom škrca* iz Cà d'Oro kao i *sv. Matijom*, zbirka Züst u Rancate, iz 1751 g., a to bi možda moglo omogućiti kronološko situiranje između 4. i 5. decenija. Izvjesna izvanjska razbarušenost je ono što nas danas odbija, ali prikaz pustinjaka je sasvim u stilu Petrinija: u dijagonalama koje su naglašene velikim potezima (knjige, lica i debla otraga), u širokim planovima ili sferama koje smjelo grade arhitekturu slike, premda bez onog »ikonografskog antikonformizma« (Arslan) koji karakterizira umjetnikova najbolja djela — *Jakobov san* u zbirci Caccia, na primjer ili *Davidu* u posjedu banke Ferrazzini u Luganu.

Traduzione

PER G. A. PETRINI

ILL. 99

Questo S. Gerolamo dipinto in grandi piani con le chiome scompigliate e con un enorme libro, ebbi occasione di vederlo quando si trovava in deposito della Galleria Nazionale di Lubiana, in attesa della mostra »Stari tuji slikarji« (Pittori stranieri antichi) nel 1960;¹ ma ho potuto risolvere il suo problema attributivo solo quando mi è pervenuta la nuova monografia su Giuseppe Antonio Petrini, stesa da Edoardo Arslan.

È questa l'opera del pittore del Canton Ticino con tutti i segni della sua strana stilizzazione delle forme e della violenta cromatica del già avanzato Settecento. Come ci è oggi chiaro che il secolo del classicismo dovette dimenticarlo! Il suo modo si trova in verità su uno degli ultimi »limiti« del barocco, e da qui deriva una certa freschezza che troviamo oggi nelle sue pitture. E forse proprio perchè si trova sull'estremo limite, la sua opera ci sembra quanto allo stile perfettamente unita. Il prof. Arslan ha con esattezza osservato una certa evoluzione dalla gravità secentesca verso la leggerezza del Sette-

¹ *Anica Cevc*, *Stari tuji slikarji*, Catalogo della Mostra di Lubiana, 1960, Galleria nazionale, n° 29, fig. 17.

² *E. Arslan*, *Giuseppe Antonio Petrini*, Lugano 1960.

cento, però grandi divergenze morfologiche qui non ne troviamo. Alcune vette della creazione di Petrini si possono trovare nel lasso di alcuni decenni: dalle opere come la *Morte di Giuseppe a Morsio Inferiore* e la *Santa Maddalena a Lugano*, fino alla bellissima composizione della *Madonna con sant'Andrea e l'angelo* della collezione Züst a Rancate.³

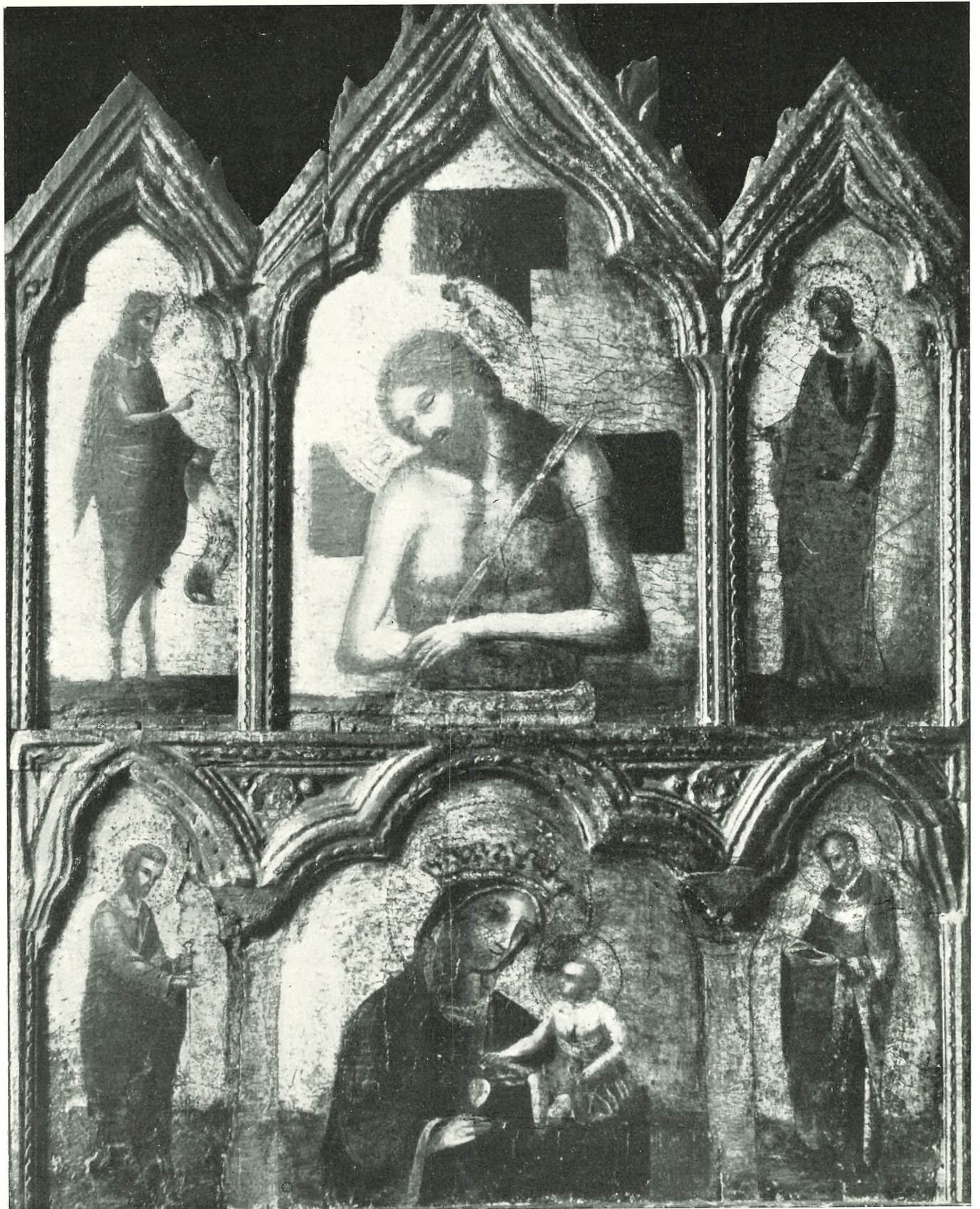
In questo lasso di tempo eccellono i capolavori come quel fantastico, bizarro e allo stesso tempo semplice *Sogno di Giacobbe* nel Museo Civico a Lugano, i due *Davidi* (Züst e Ferrazzini) e quel *S. Giovanni Evangelista* che ci colpisce col suo accordo dei tre toni: rosso, verde e azzurro.⁴ Sul retro solo alcuni pezzi di nuvole, come del resto anche sul nostro dipinto.

Ma il nostro *S. Gerolamo* non raggiunge evidentemente questo alto livello del pittore ticinese; è però ugualmente una fra le belle opere di G. A. Petrini (alt. 90, largh. 118 cm., su tela). Il tono del drappeggio è bruno chiaro sullo sfondo del cielo azzurro. L'analisi pittorica del volto ha punti di contatto con le mezze figure del periodo anteriore, diciamo con il *Filosofo* della collezione Riva a Lugano, con la *Testa d'avaro della Cà d'oro* come pure col *S. Matteo* della collezione Züst a Rancate del 1751, e questo potrebbe forse rendere possibile una situazione cronologica fra il IV e V decennio. Un certo scompiglio esteriore è quello che forse oggi ci respinge, ma tutta la rappresentazione dell'eremita entra perfettamente nello stile del Petrini: sono le sue diagonali accentuate da grandi tratti (del libro, del viso e dell'albero di dietro), i suoi larghi piani o sfere che arditamente creano l'architettura del dipinto anche se mancano di quell'«anticonformismo iconografico» (Arslan) che caratterizza le migliori opere dell'artista come il *Sogno di Giacobbe* della collezione Caccia, ad esempio, o il *Davide* di proprietà della Banca Ferrazzini a Lugano.

³ E. Arslan, op. cit., figg. 9, 13, 62.

⁴ E. Arslan, op. cit., 36, 39, 40, 45, 42.

REPRODUKCIJE



1 PAOLO VENEZIANO — POLIPTIH — GALERIJA UMJETNINA, SPLIT



2 PAOLO VENEZIANO — POLIPTIH (detalj) — GALERIJA UMJETNINA, SPLIT

3 PAOLO VENEZIANO — POLIPTIH
(DETALJ) — GALERIJA UMJET-
NINA, SPLIT



4 PAOLO VENEZIANO — TRIPTIH
(DETALJ) GALERIA NAZIONA-
LE, PARMA





5 PO NACRTU NICOLE DI PIETRA — PRANJE NOGU — SAMOSTAN SIKURATE, DUBROVNIK



6 JACOBELLO DEL FIORE — ZARUKE SV. KATARINE — GALERIJA UMIETNINA, SPLIT



7 JACOBELLO DEL FIORE — BOGORODICA SA DVA SVECA — VODNJAN, ŽUPNA CRKVA





9 VENECIJANSKI MAJSTOR — BOGORODICA S DJETETOM — GALERIJA UMJETNINA, SPLIT



10 MICHELE GIAMBONO — BOGORODICA S DJETETOM — HISTORIJSKI INSTITUT, DUBROVNIK



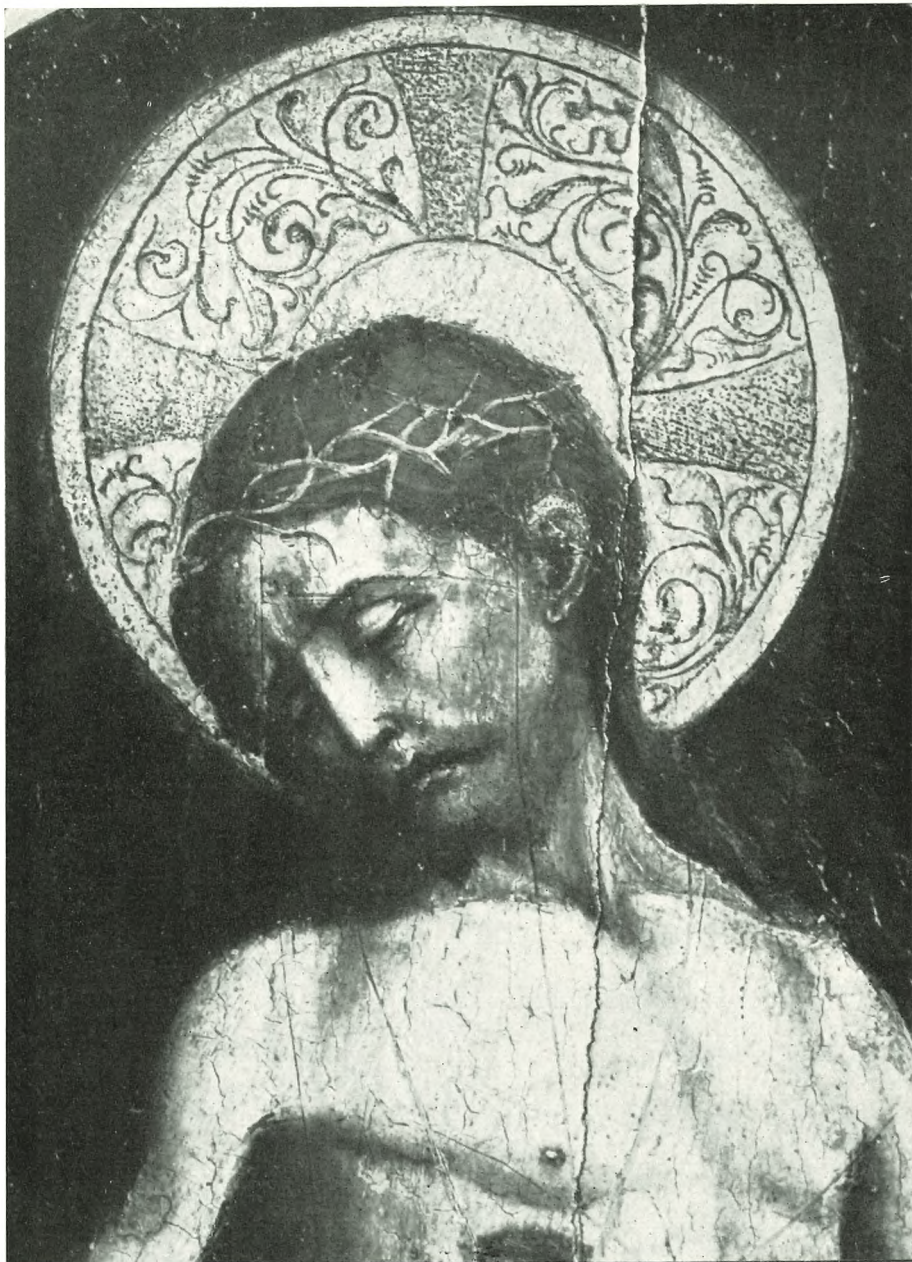
11 GIOVANNI DI FRANCA BOGORODICA S DJETETOM (PRIJE RESTAURACIJE) — ZADAR, SAMOSTAN SV. MARIJE



12 GIOVANNI DI FRANCA — BOGORODICA S DJETETOM — ZADAR, SAMOSTAN SV. MARIJE

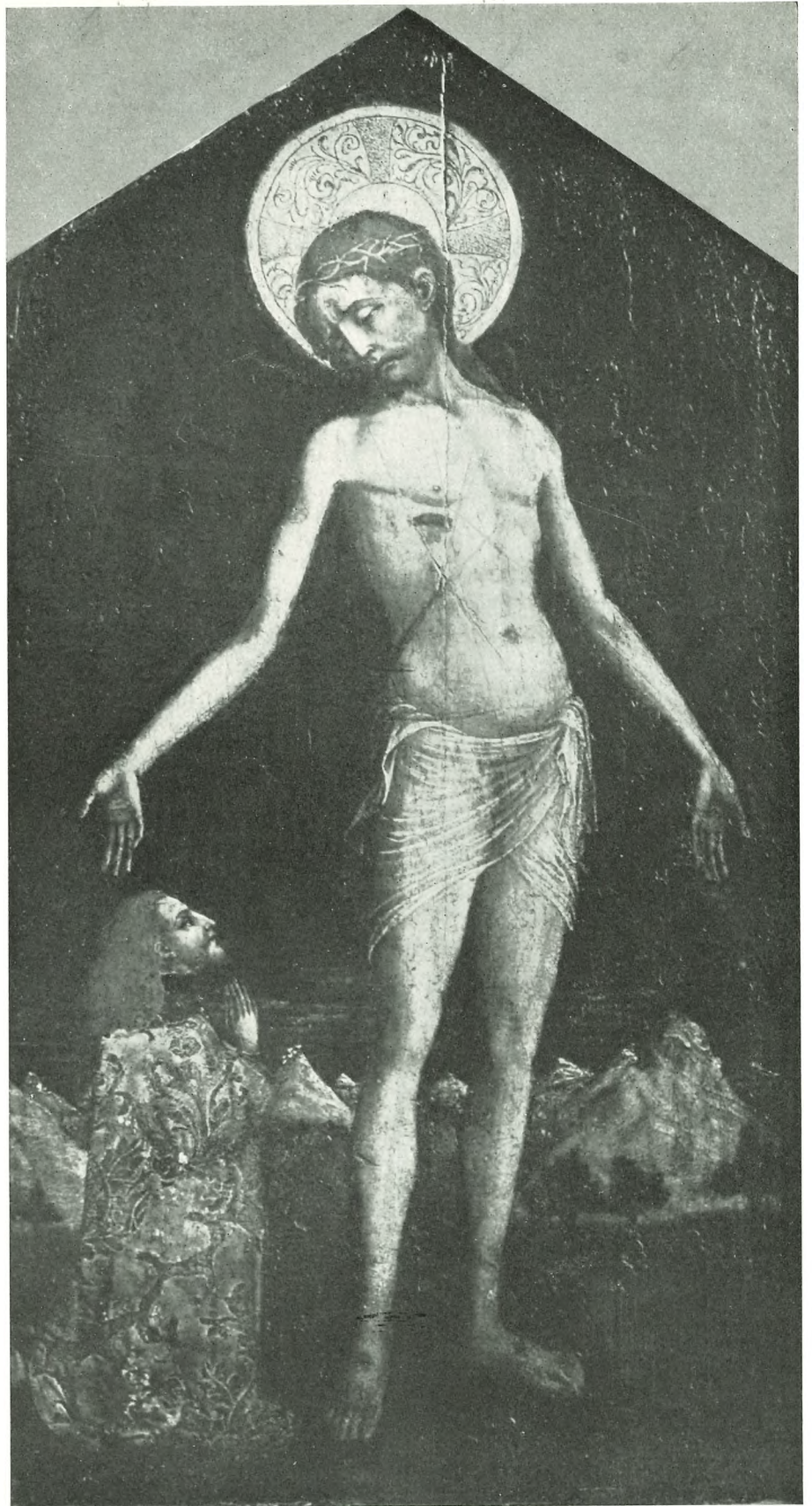
13 GIOVANNI DI FRANCA — BOGORODICA S DJETETOM (DETALJ) — ZADAR, SAMOSTAN SV. MARIJE ►





14 JACOPO BELLINI — KRIST SA DONATOROM (DETALJ) — STROSSMAYEROVA GALERIJA, ZAGREB

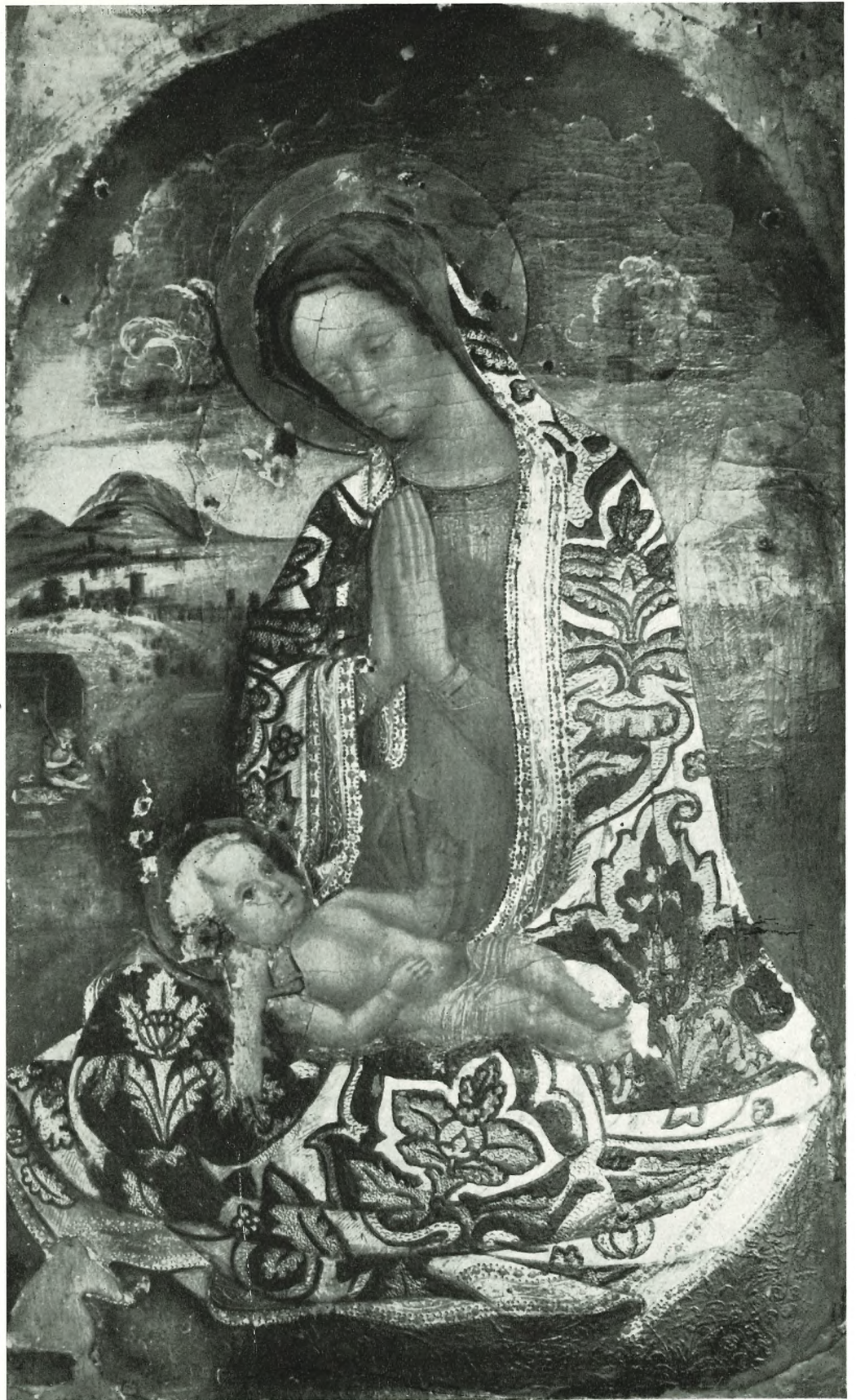






16 MAESTRO PANTALEONE — BOGORODICA S DJETETOM — ZBIRKA BRAJČIN, KOMIZA

17 QUIRIZIO DA MURANO — BOGORODICA S DJETETOM — KATEDRALA, TROGIR ▶





18 GIOVANNI BELLINI — OBREZANJE ISUSA —
NATIONAL GALLERY, LONDON



19 FRANCESCO BISSOLO — PRIKAZANJE ISUSA
U HRAMU — GALLERIE DELL' ACADEMIA,
VENECIJA



20 SLJEDBENIK GIOVANNIJA — OBREZANJE
ISUSA — METROPOLITAN MUSEUM, NEW
YORK



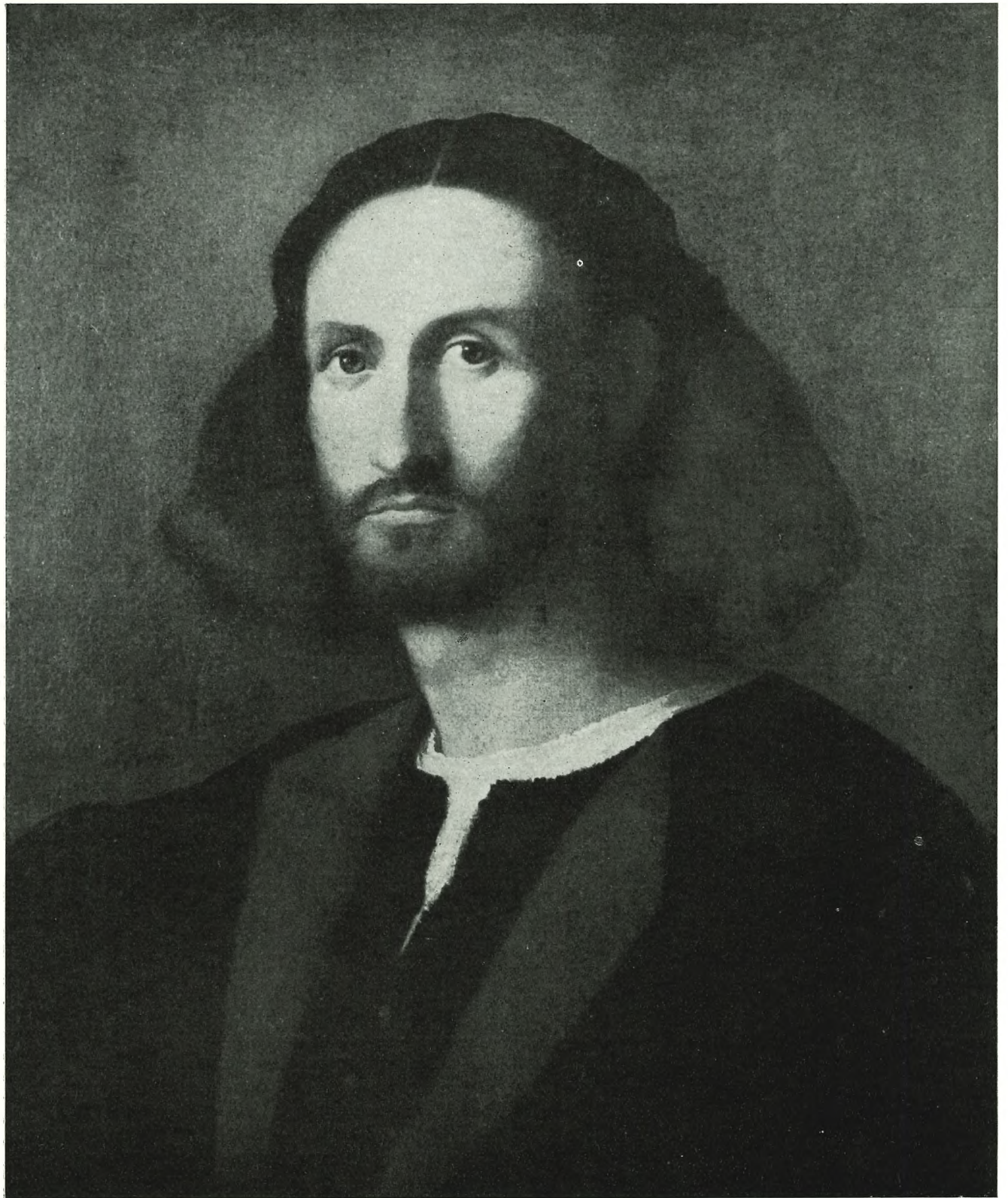




23 PALMA VECCHIO — SV. KONVERZACIJA — PRIVATNA ZBIRKA, BEOGRAD



24 PALMA VECCHIO — SV. KATARINA — KATEDRALA, DUBROVNIK



25 PALMA VECCHIO — PORTRET ČOVJEKA — PRIVATNA ZBIRKA, BEOGRAD



26 PARIS BORDONE — BOGORODICA S ISUSOM — PRIVATNA ZBIRKA, JUGOSLAVIJA



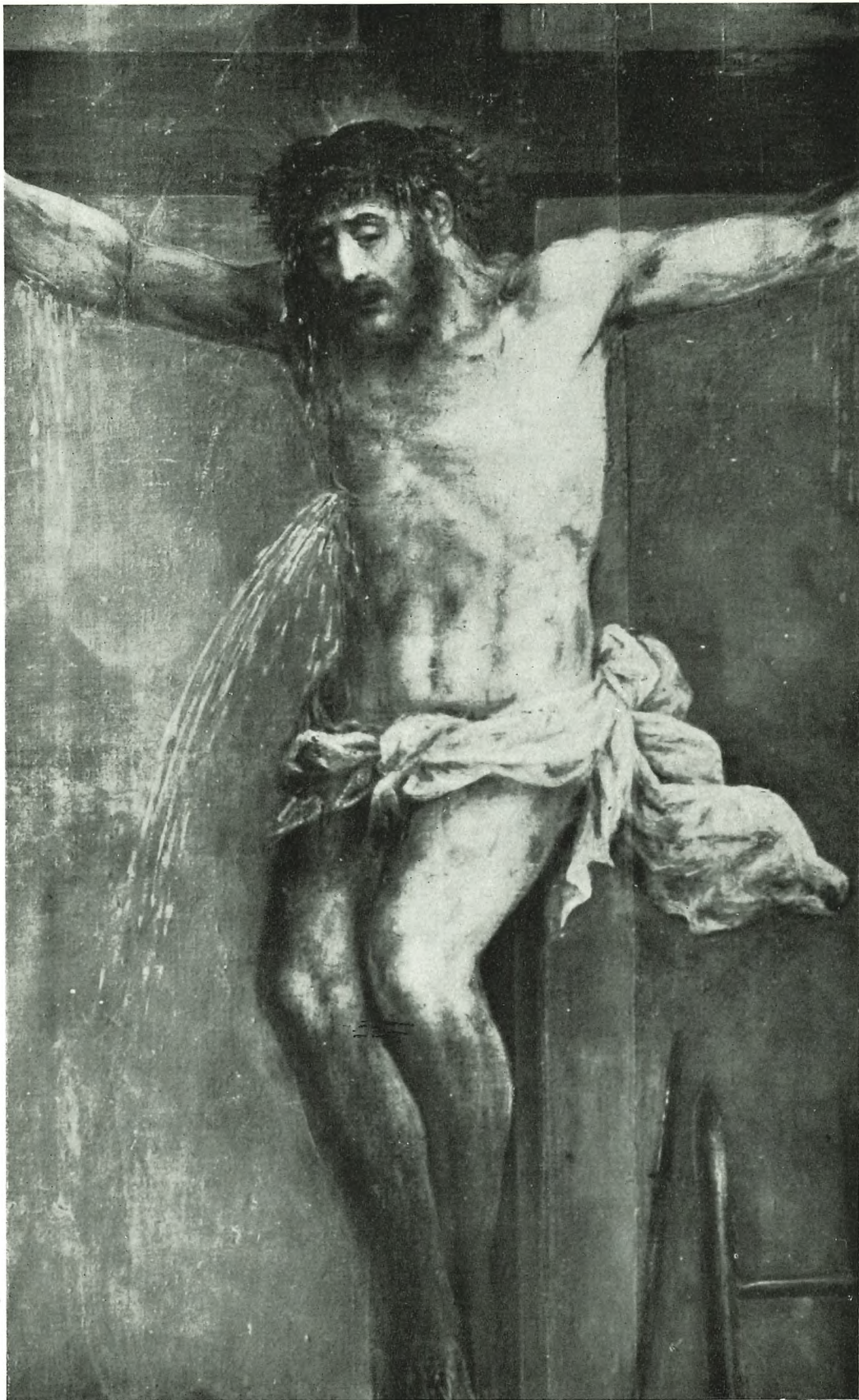






28 G. B. ZELOTTI — OLTARNA SLIKA —
ZUPNA CRKVA, BRUSJE

29 FRANCESCO DA PONTE — GOLGOTA
— KATEDRALA, KOTOR





31 PADOVANINO — SOFONIZBA — NARODNI MUZEJ, BEOGRAD



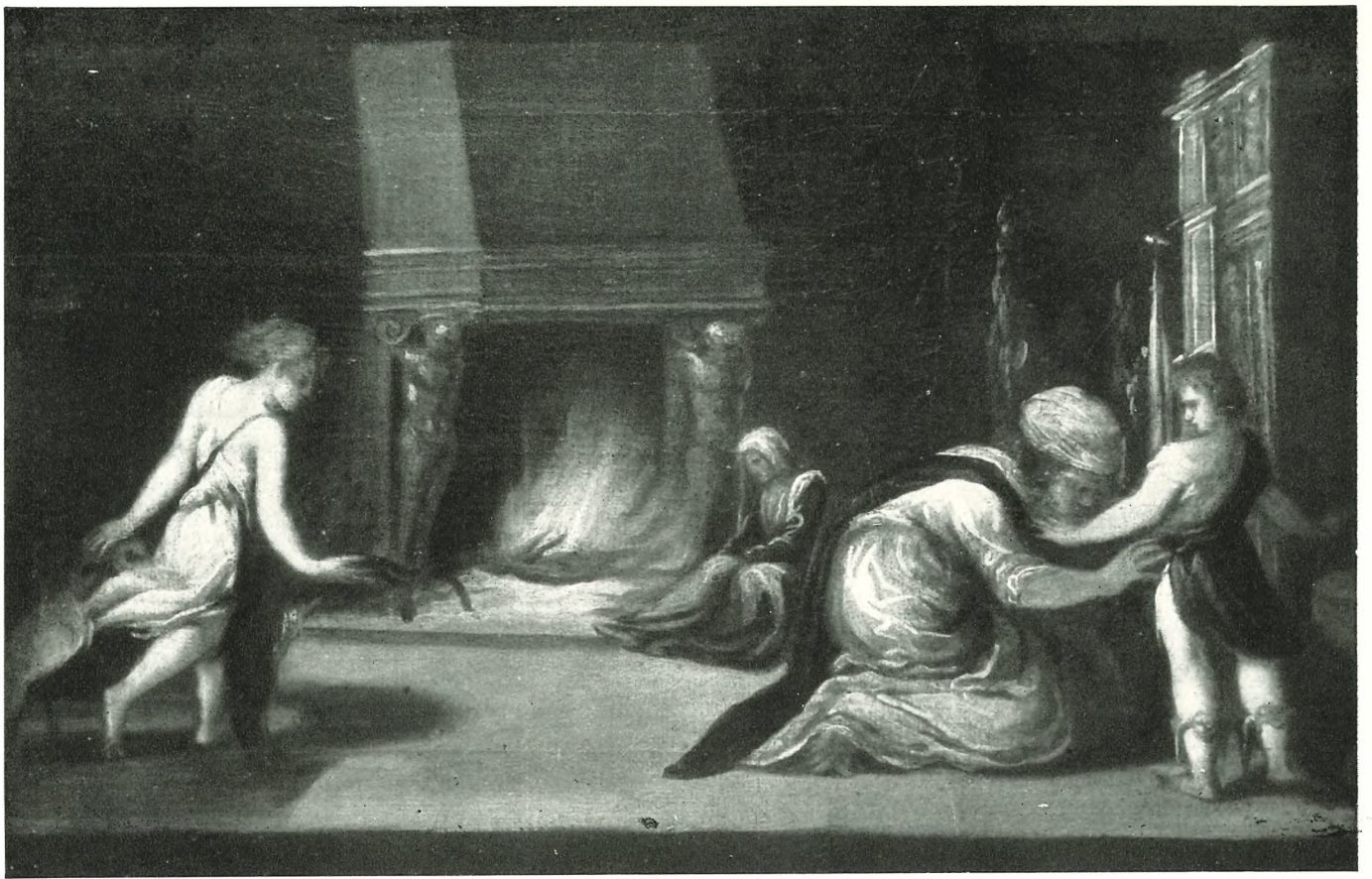
32 JACOPO TINTORETTO — VIZIJA SV. NIKOLE
— ZUPNA CRKVA, NOVO MESTO



33 ANDRIJA MELDOLLA — LEGENDE O TOBIJI — STROSSMAYEROVA GALERIJA, ZAGREB

34 ANDRIJA MELDOLLA — JAKOB BLAGOSLIVLJA IZAKA — ZBIRKA LOCKER LAMPSON, LONDON



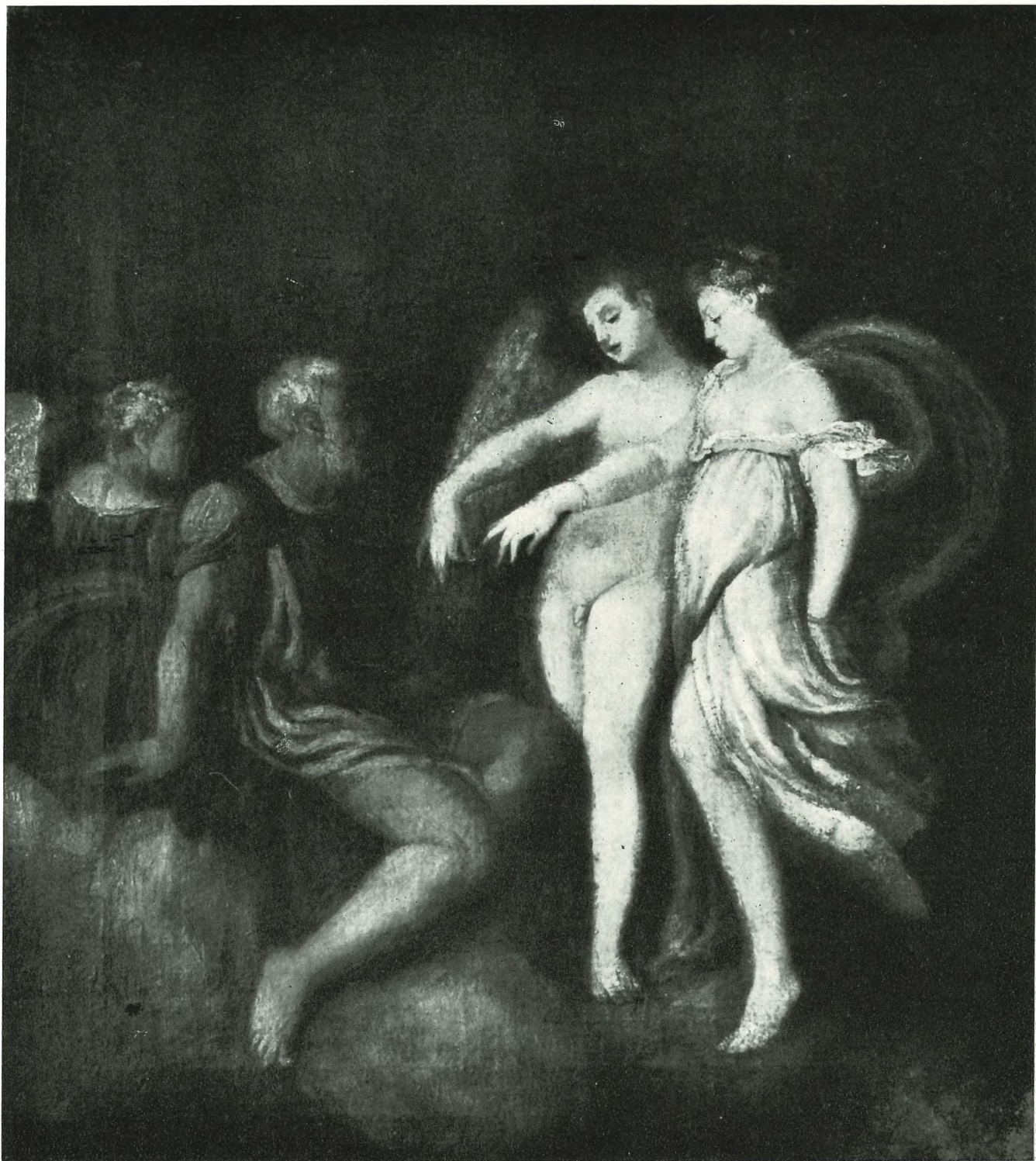


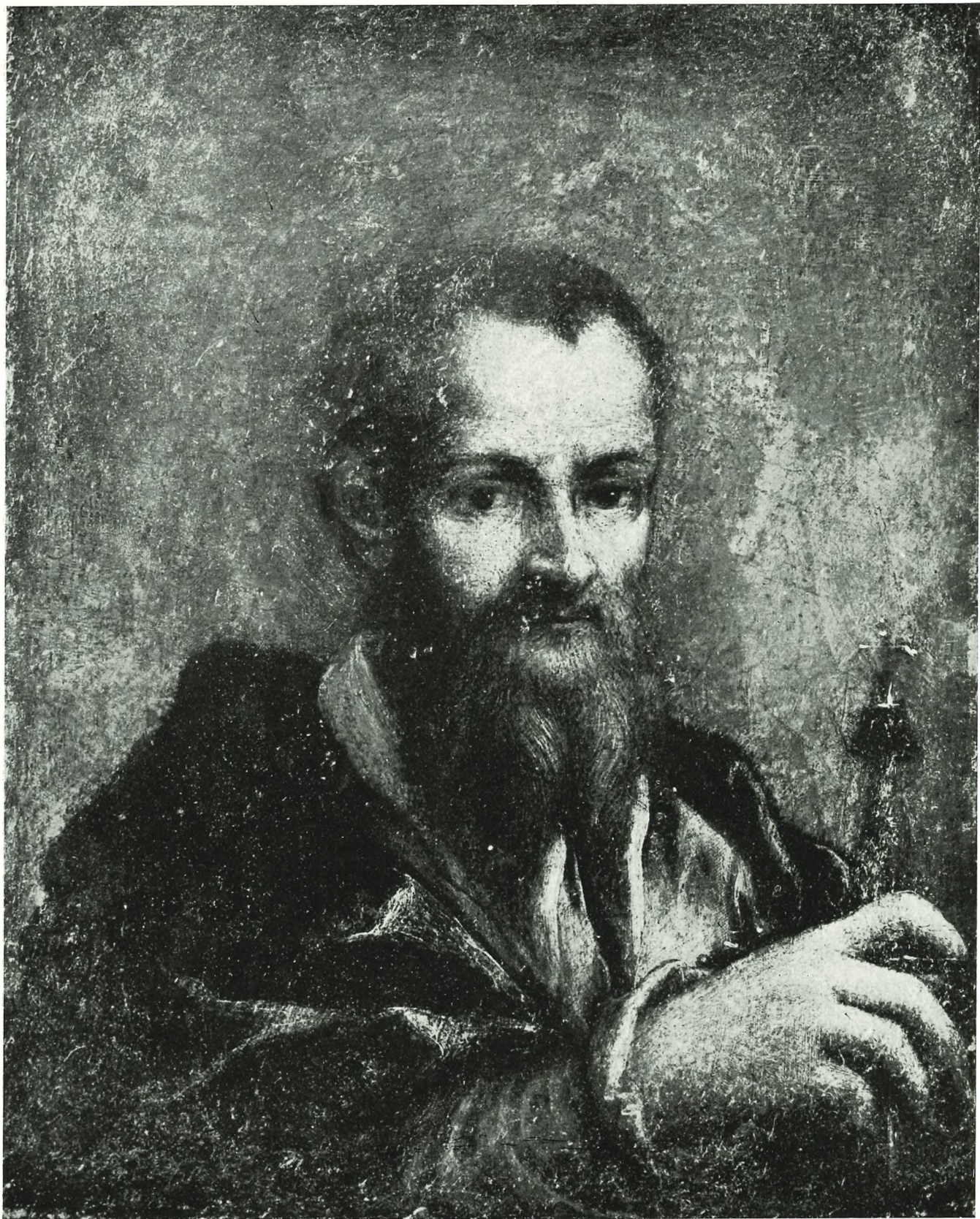


36 ANDRIJA MELDOLLA — VENERA I ADONIS — OBITELJ GUČIĆ, MALI STON

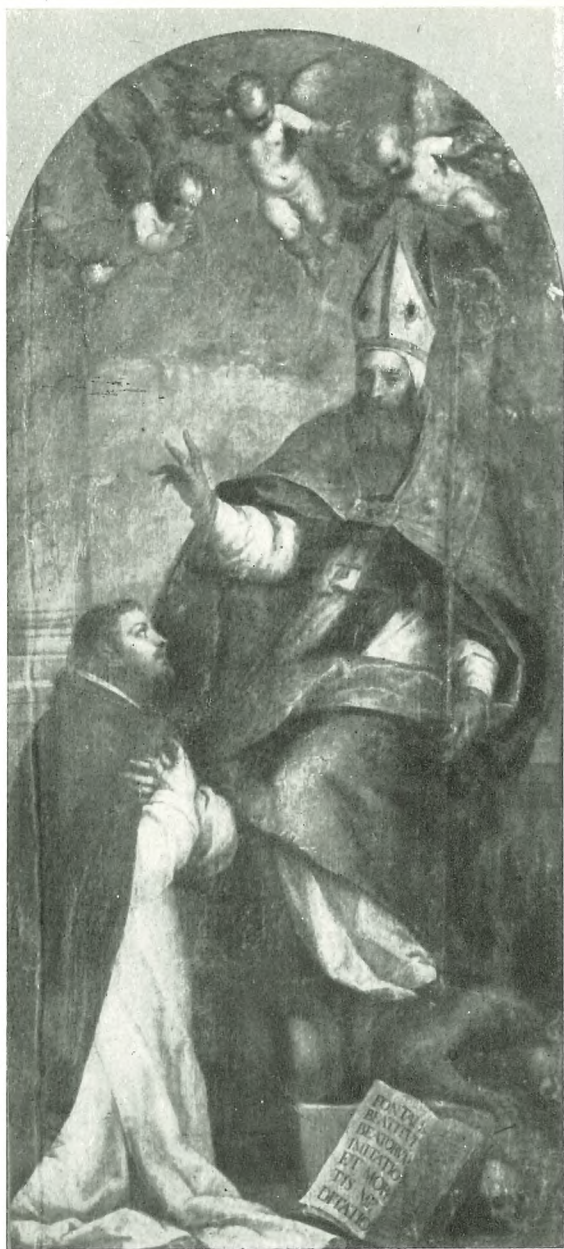
37 ANDRIJA MENDOLLA — VENERA NAD MRTVIM ADONISOM — OBITELJ GUČIĆ, MALI STON







39 PALMA IL GIOVANE (?) — PORTRET ČOVJEKA S MAČEM — PRIVATNA ZBIRKA, JUGOSLAVIJA



40 PALMA IL GIOVANE — SV. AUGUSTIN I SV. AUGUSTIN KAZOTIC — KATEDRALA, TROGIR



41 PALMA IL GIOVANE — SILAZAK SV. DUHA — SV. DUH, OMIS





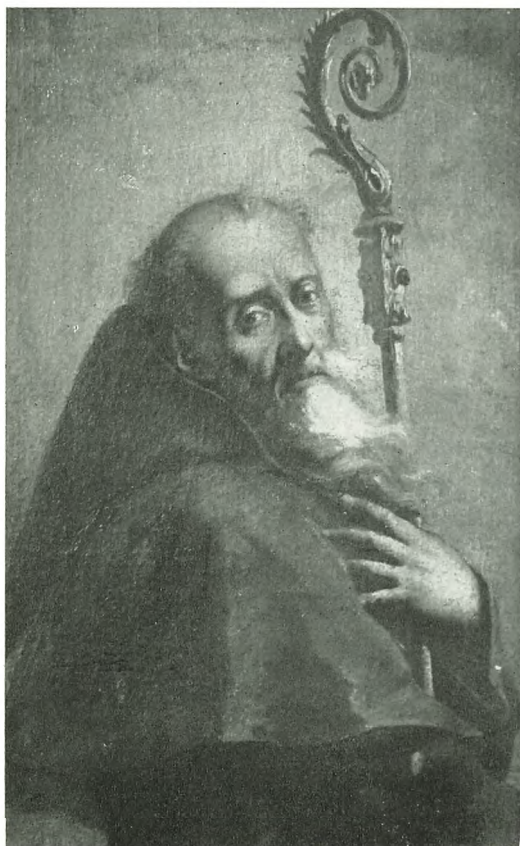
43 PALMA IL GIOVANE — BOGORODICA
SA SVECIMA (DETALJ) —
CRKVA URSULINKI, LJUBLJANA

44 PALMA IL GIOVANE — BOGORODICA
SA SVECIMA
— CRKVA URSULINKI, LJUBLJANA ▶



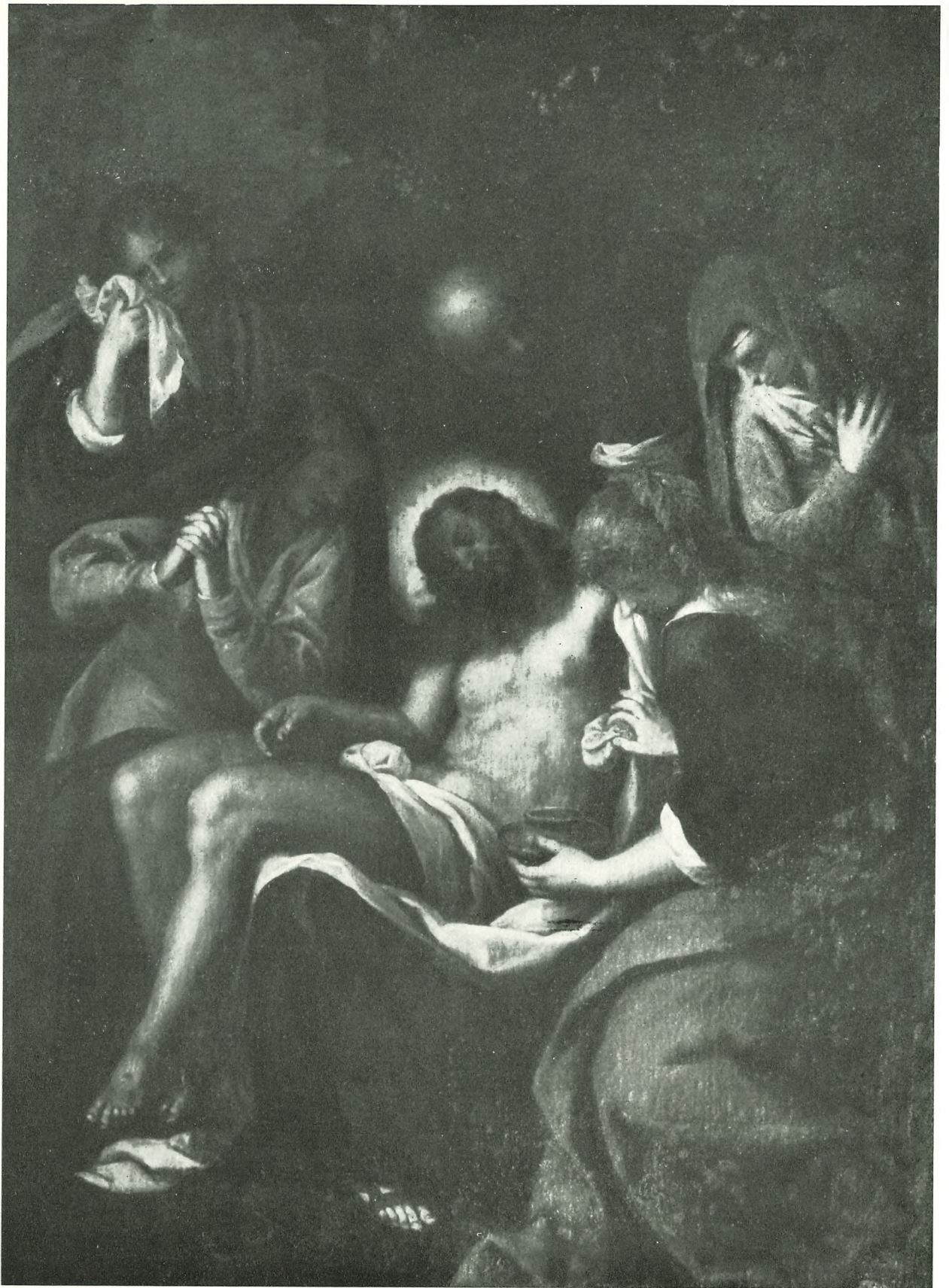


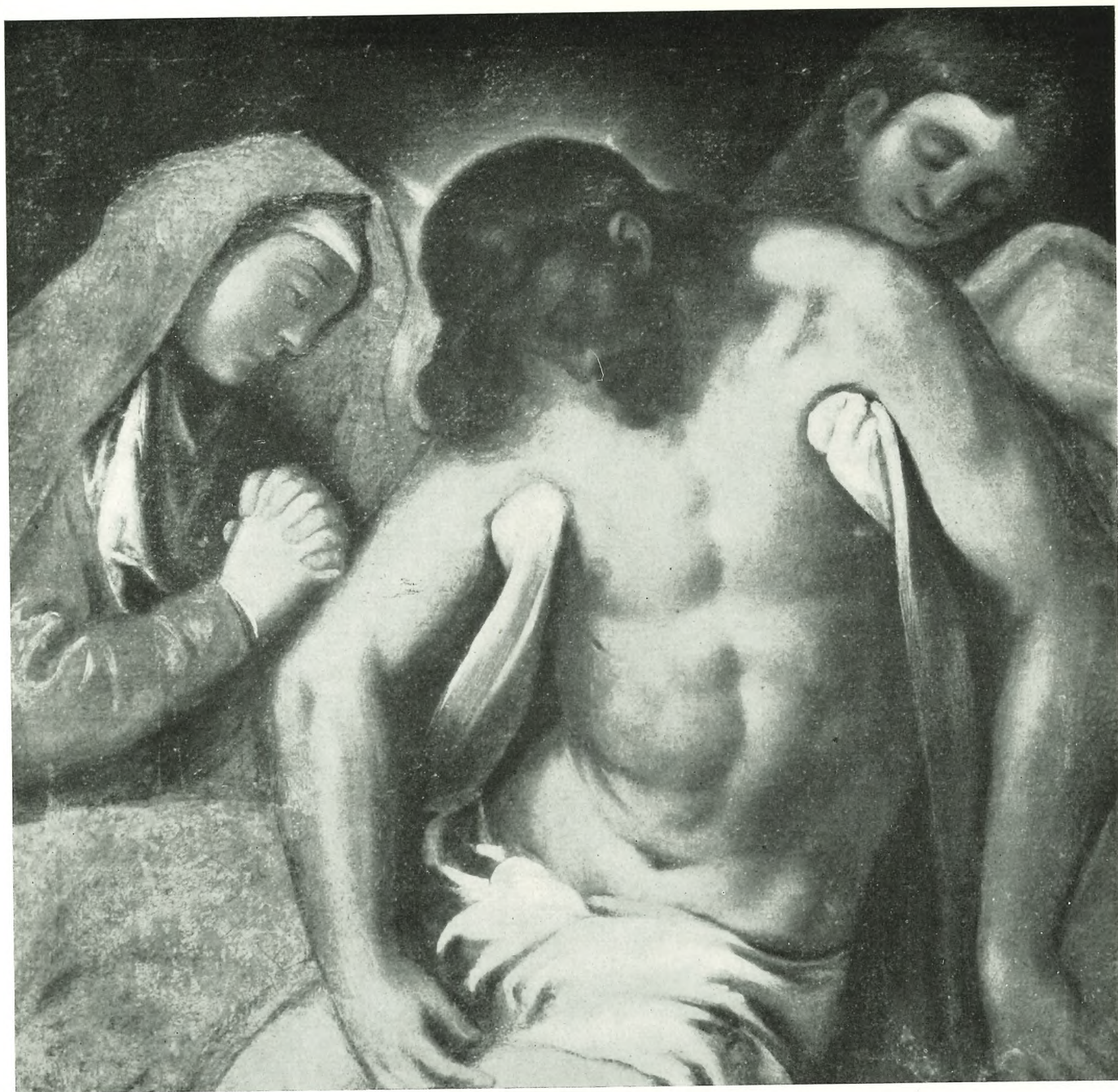
45 PALMA IL GIOVANE — SV. LJUDEVIT TOULOUSKI (DETALJ) —
CRKVA URSULINKI, LJUBLJANA



46 PALMA IL GIOVANE — SV. BONAVENTURA (DETALJ) — CRKVA
URSULINKI, LJUBLJANA

47 PALMA IL GIOVANE — OPLAKIVANJE — NADBISKUPSKA PALAČA,
LJUBLJANA ▶





48 PALMA GIOVANE — OPLAKIVANJE — SAMOSTAN FRANJEVACA, HVAR





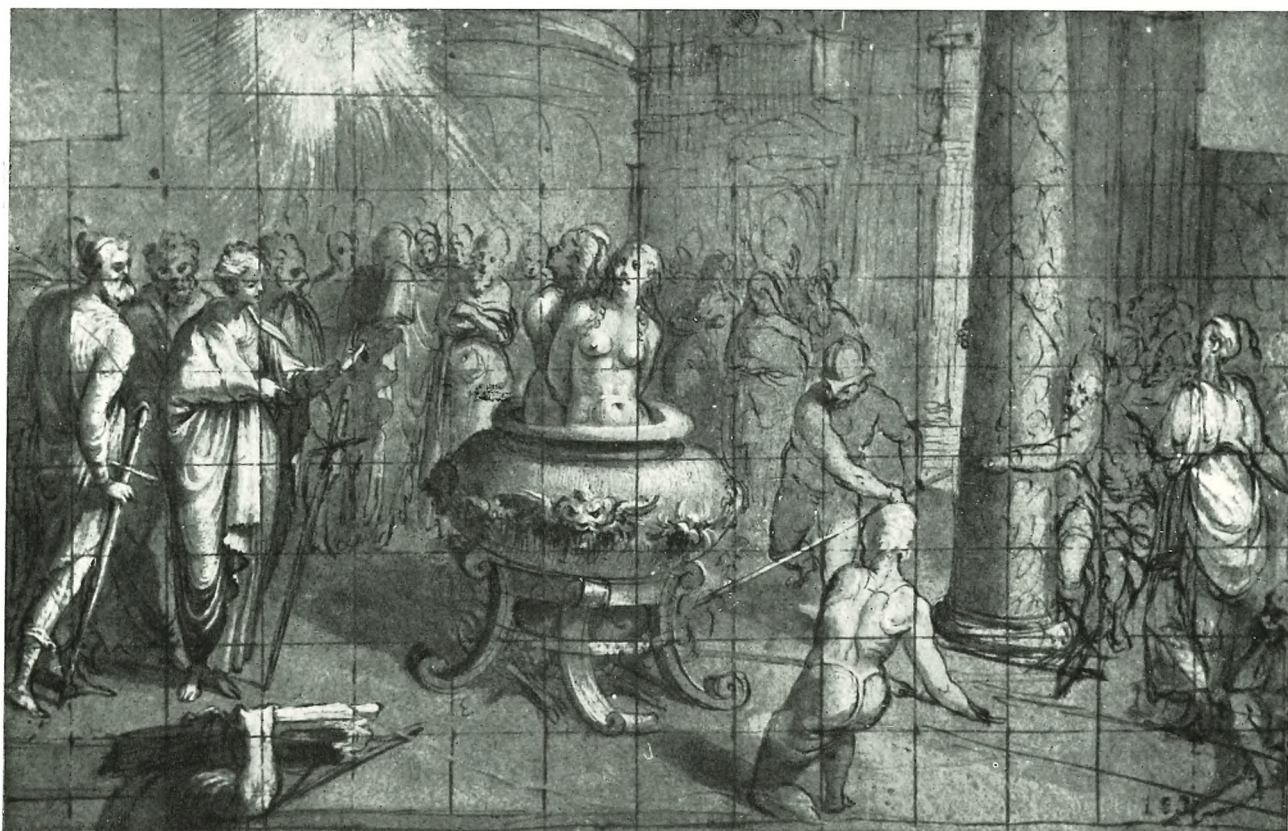




51 »MAJSTOR 12 APOSTOLA« — USKRSNUČE — STROSSMAYEROVA GALERIJA, ZAGREB



52 BERNARDINO CAMPI — PRICEST SVETICE — BRERA, MILANO



53 BERNARDINO CAMPI — MARTIRIJ — AMBROSIANA (CODEX RESTA), MILANO

54 BERNARDINO CAMPI — OBREZANJE ISUSA — STROSSMAYEROVA GALERIJA, ZAGREB



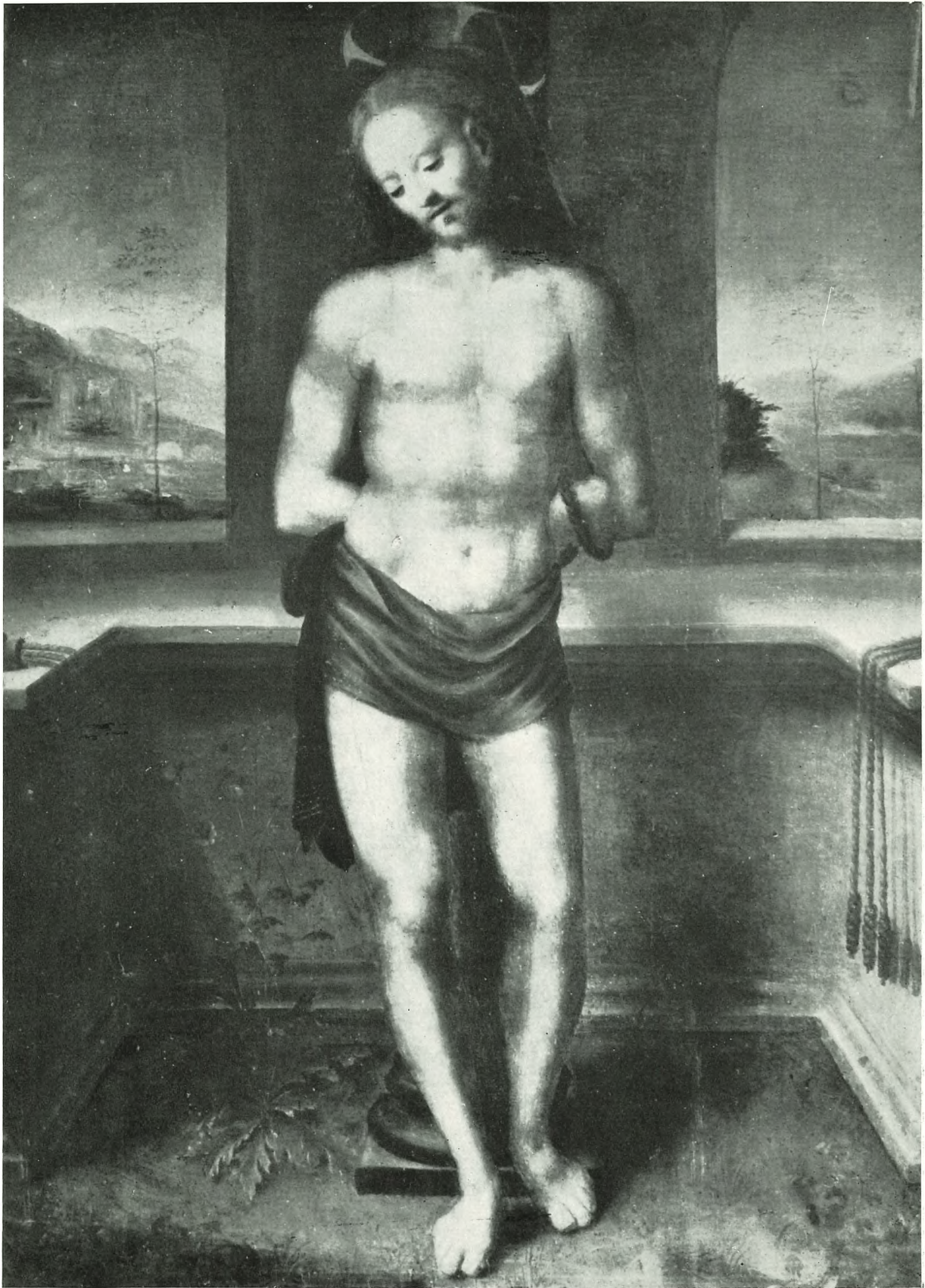


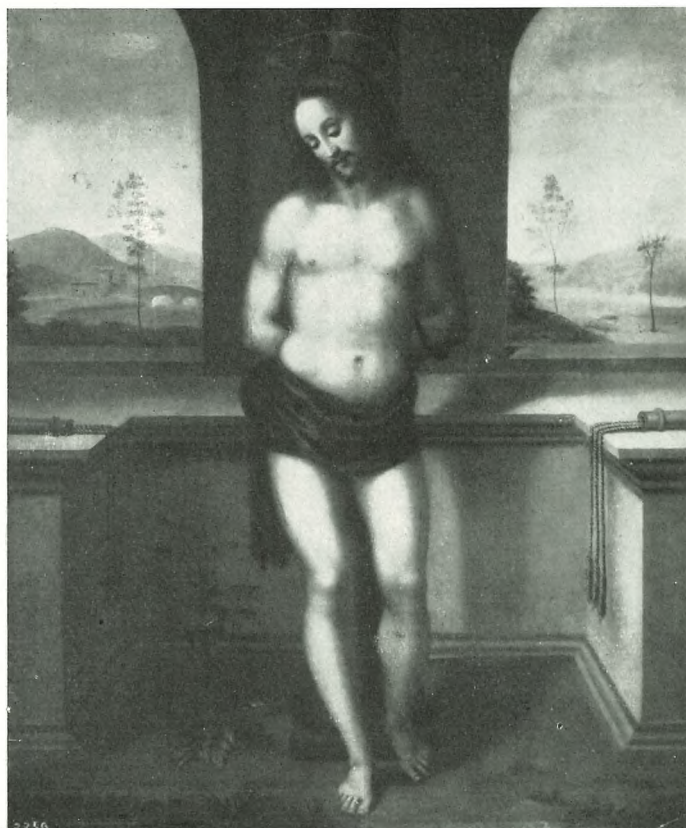


55 FEDERICO BAROCCI — SV. OBITELJ SA SV. IVANOM — PRIVATNA ZBIRKA, JUGOSLAVIJA









58 LEONARDOV SLJEDBENIK — KRIST NA STUPU — NEKAD U ZBIRCI BRUNSWICH, BEC

59 PO CARLU DOLCIJU — BOGORODICA — SV. STASIJA, DOBROTA



◀ 57 BACCHIACCA — KRIST NA STUPU — KATEDRALA, DUBROVNIK



60 GIUSTO SUSTERMANS — VITTORIA DELLA ROVERE — PRIVATNA ZBIRKA, JUGOSLAVIJA



61 LUIS MORALES — ECCE HOMO — SAMOSTAN FRANJEVACA, KOTOR



62 JAN BRUEGHEL I — PEJSAZ SA SV. MARGARETOM — STROSSMAYEROVA GALERIJA, ZAGREB

63 JAN BRUEGHEL I — PEJSAZ SA SV. MARGARETOM (DETALJ) — STROSSMAYEROVA GALERIJA, ZAGREB



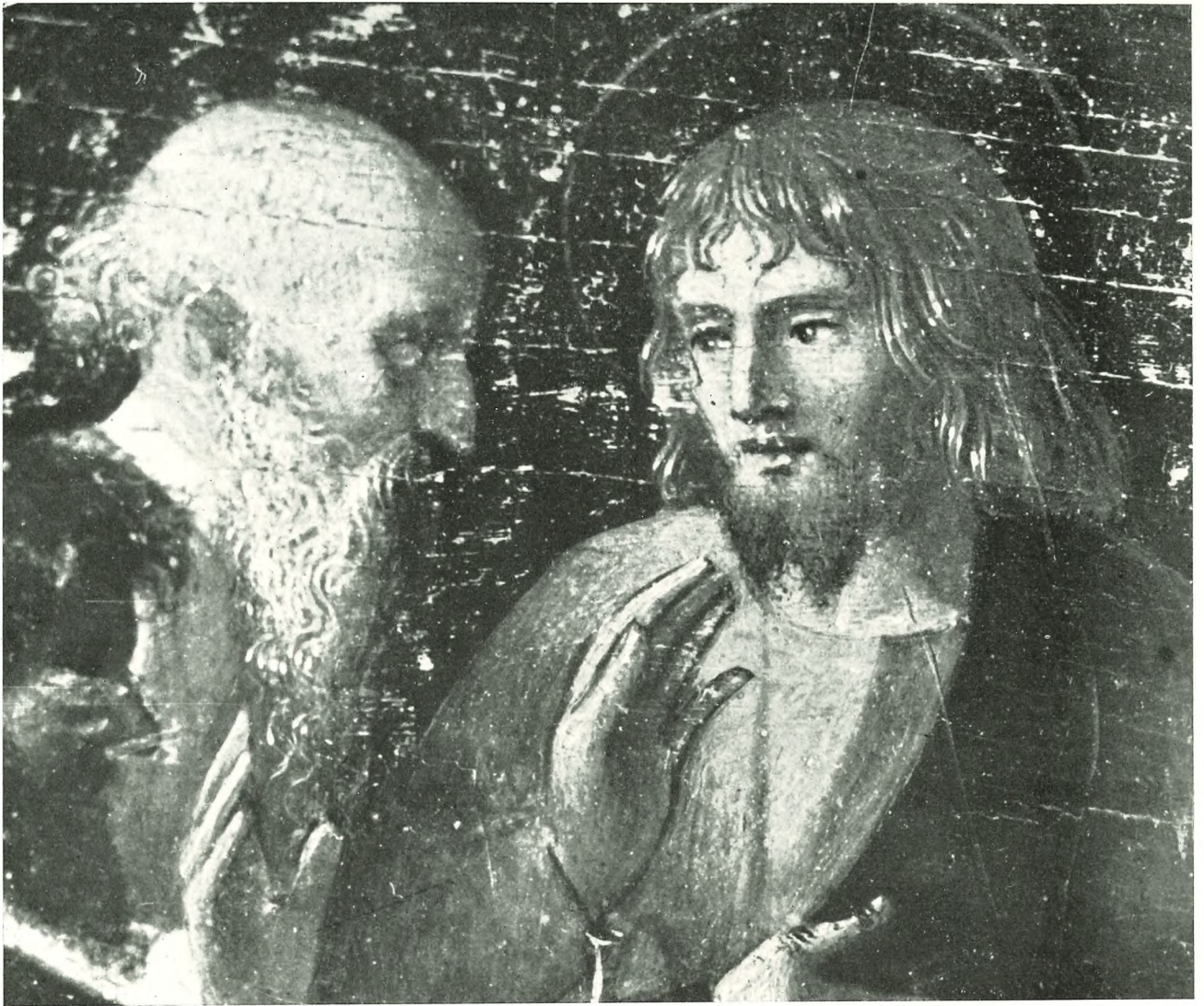
64 JAN BRUEGHEL I — PEJSAZ SA SV. MARGARETOM — PINACOTECA, CREMONA











65 GIOVANNI AGOSTINO DA LODI — POSLJEDNJA VECERA (DETALJ) — KRK, SAMOSTAN BENEDIKTINKI

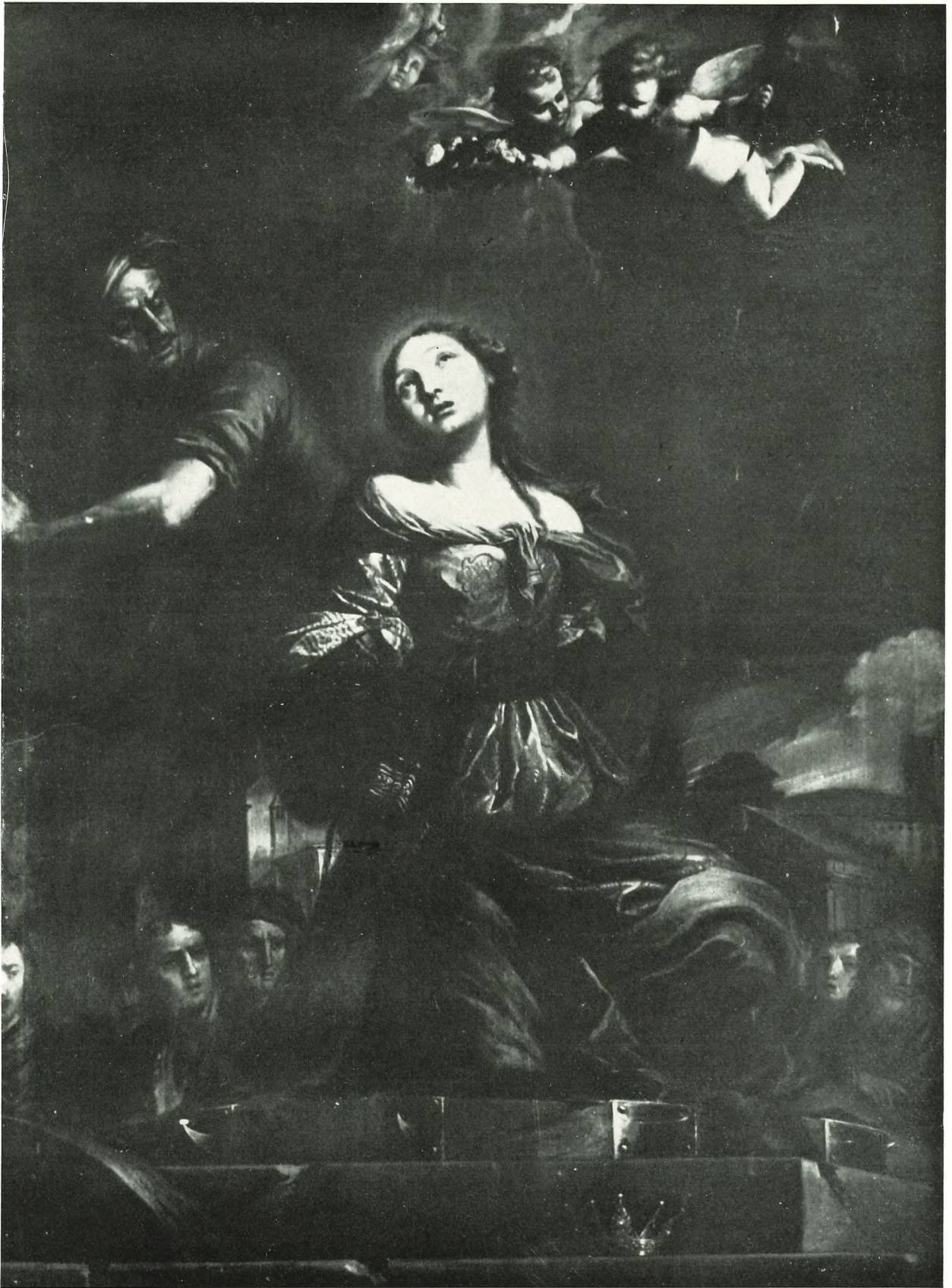




68 G. B. CRESPI — BOGORODICA S DJETETOM I DVA SVECA — STARIGRAD, ZBIRKA DOMINIKANACA



69 G. B. CRESPI — MRTVI KRIST IZMEĐU SV. FRANJE I SV. DOMINIKA — STARIGRAD, ZBIRKA DOMINIKANACA





71 FRANCESCO PAGLIA — SMRT SV. KATARINE (DETALJ) — ZAGREB, PRIVATNA ZBIRKA



72 BARTOLOMEO SCHEDONI — SV. OBITELJ — UFFIZI, FIRENCA



73 BARTOLOMEO SCHEDONI — SV. OBITELJ — UFFIZI, FIRENCA





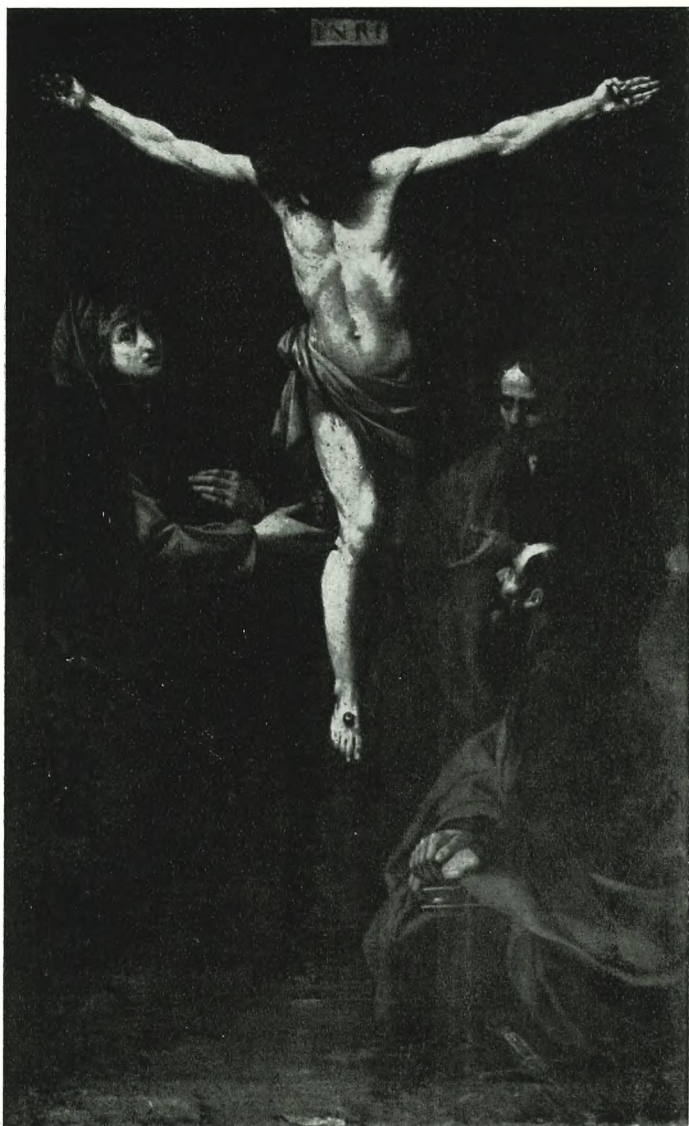


76 MASTELETTA — JUDITA — NARODNA GALERIJA,
LJUBLJANA

77 GUIDO RENI — APOSTOL — ZBIRKA M. LUNZER, ZAGREB



75 SIMONE CANTARINI — BOGORODICA S DJETETOM —
STROSSMAYEROVA GALERIJA, ZAGREB



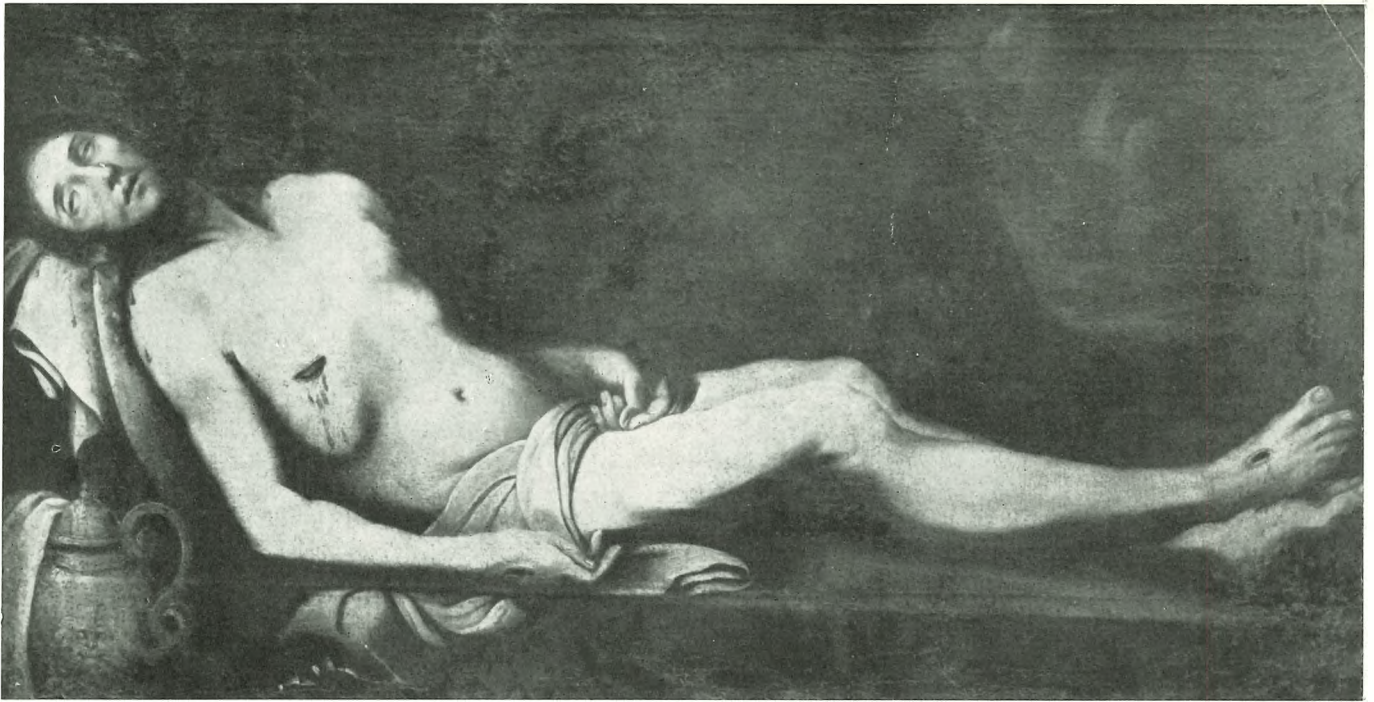
78 D. M. VIANI — RASPECE — NARODNI MUZEJ, BEOGRAD .



79 GUERCINO — DAVID — NARODNI MUZEJ, BEOGRAD

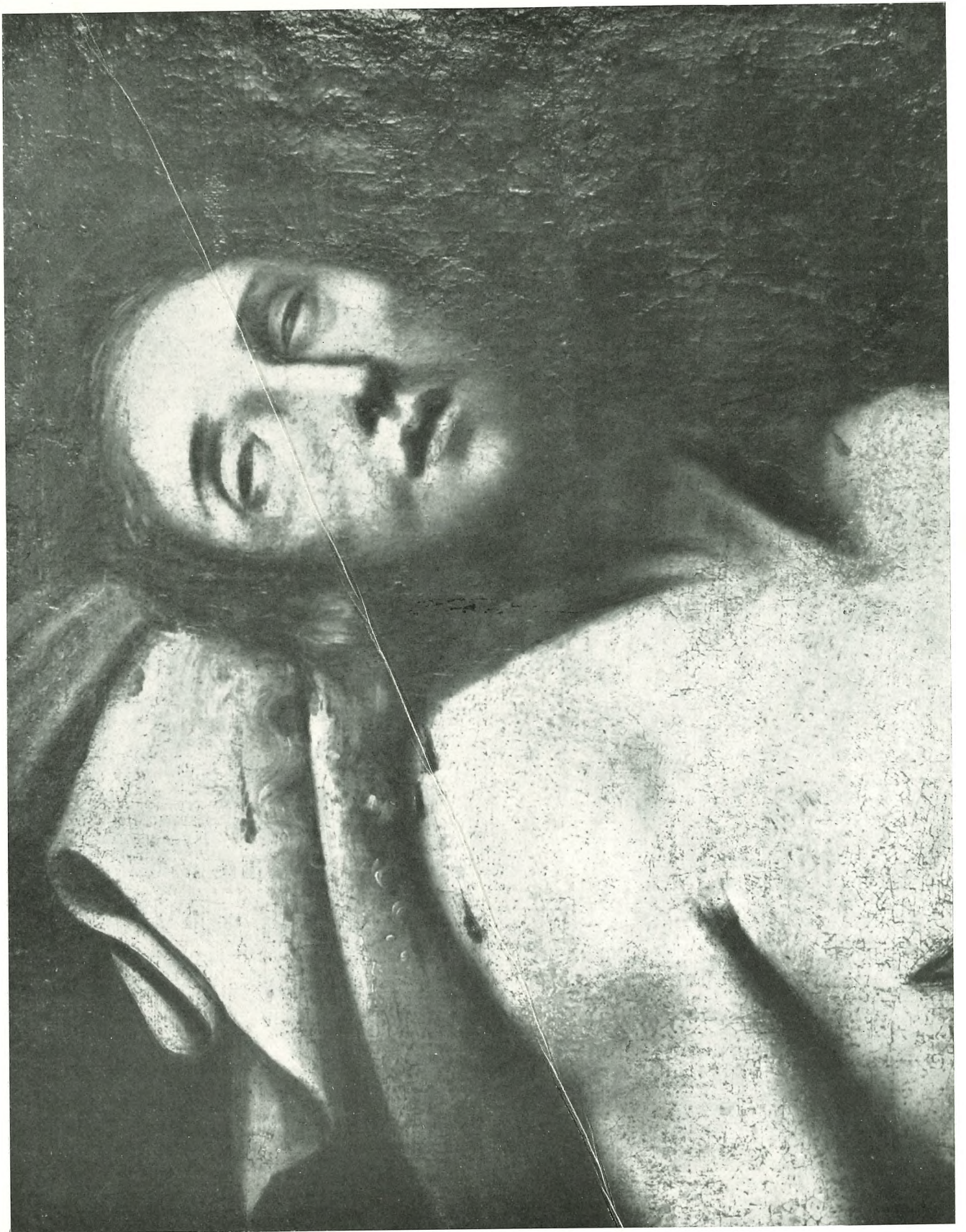
80 NICOLÒ DELL' ABATE PO PARMIGIANINU — DIANA NA KUPANJU — ZBIRKA M. LUNZER, ZAGREB ►

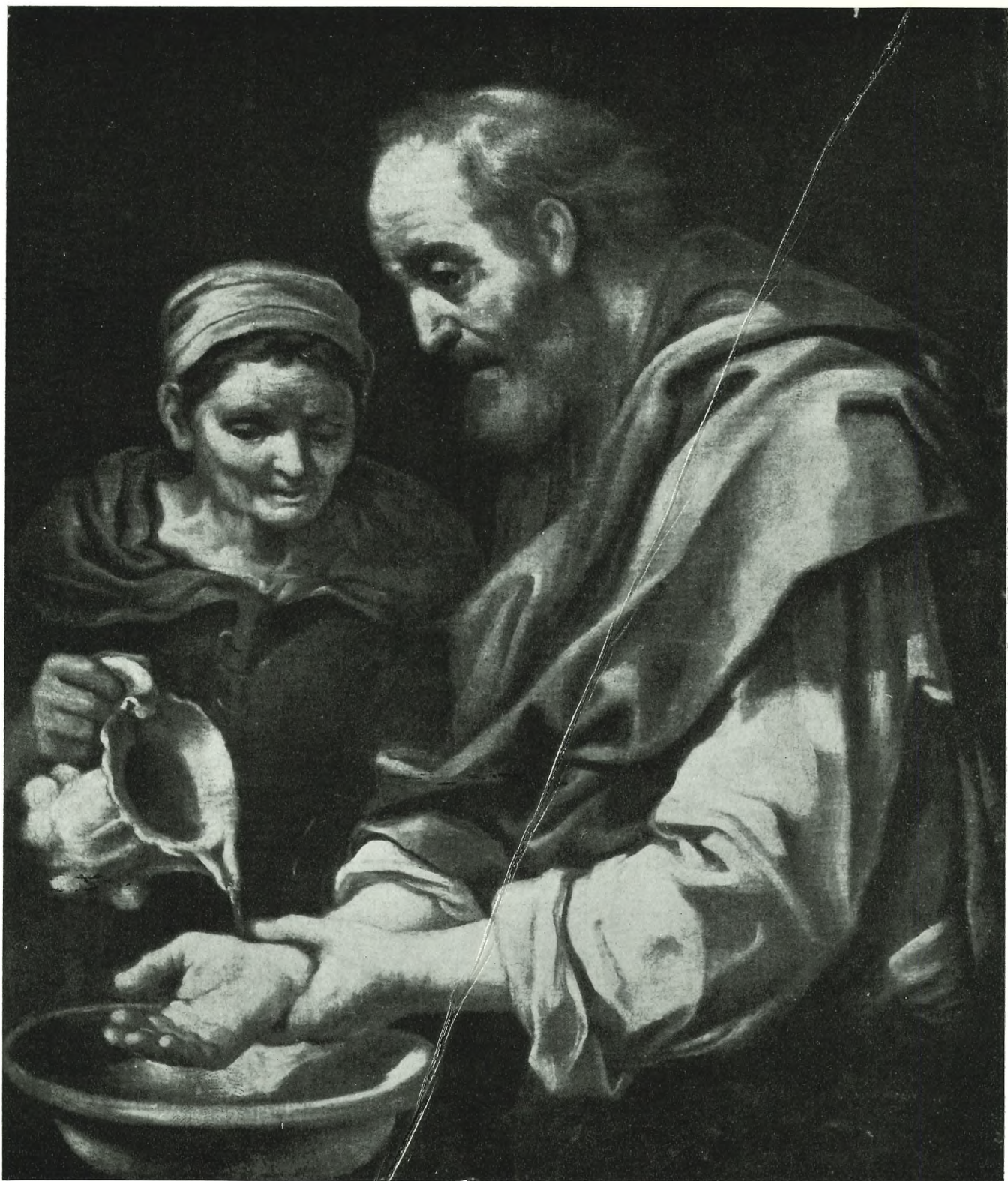


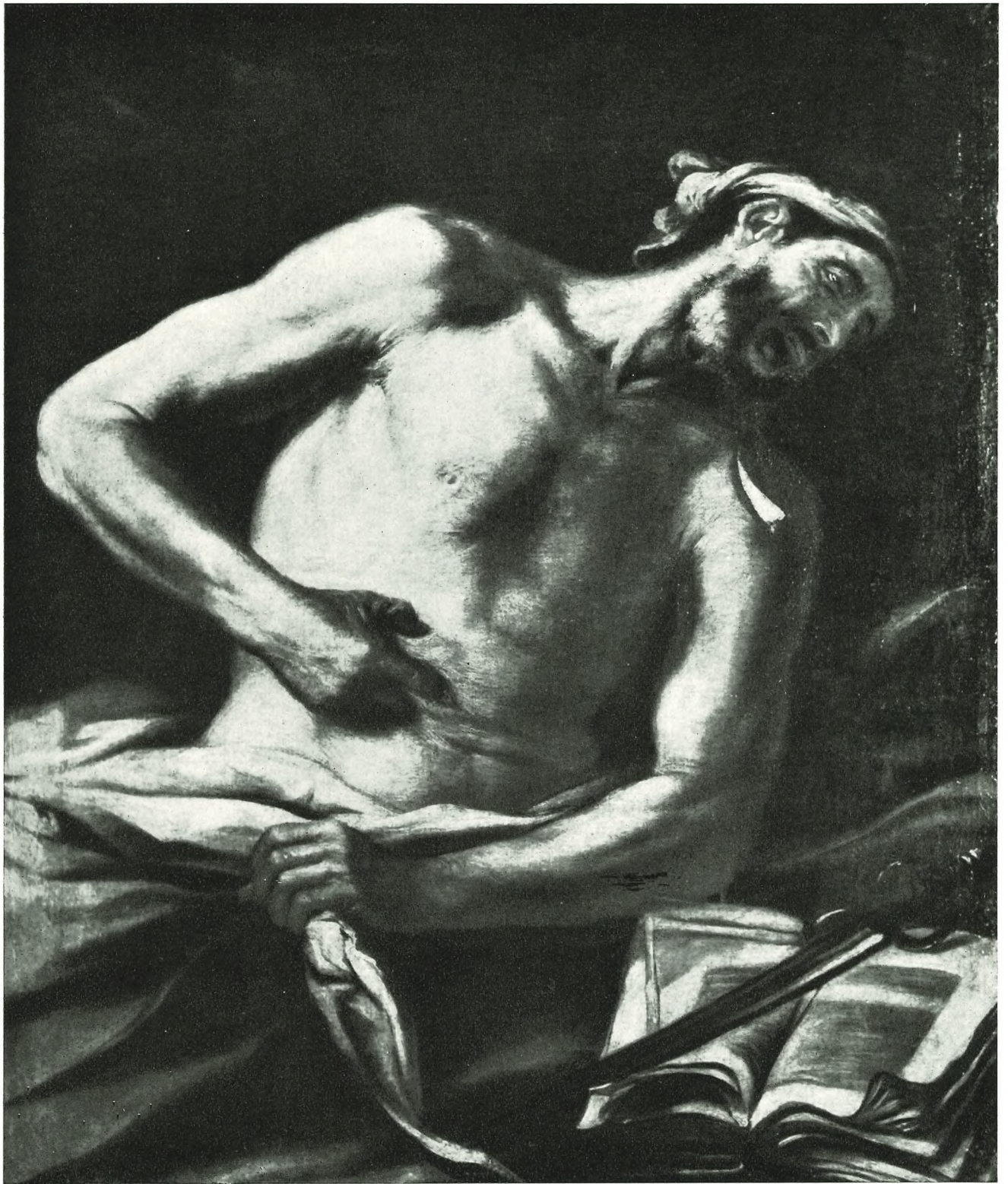


81 DANIELE CRESPI — MRTVI KRIST — NARODNI MUZEJ, BEOGRAD

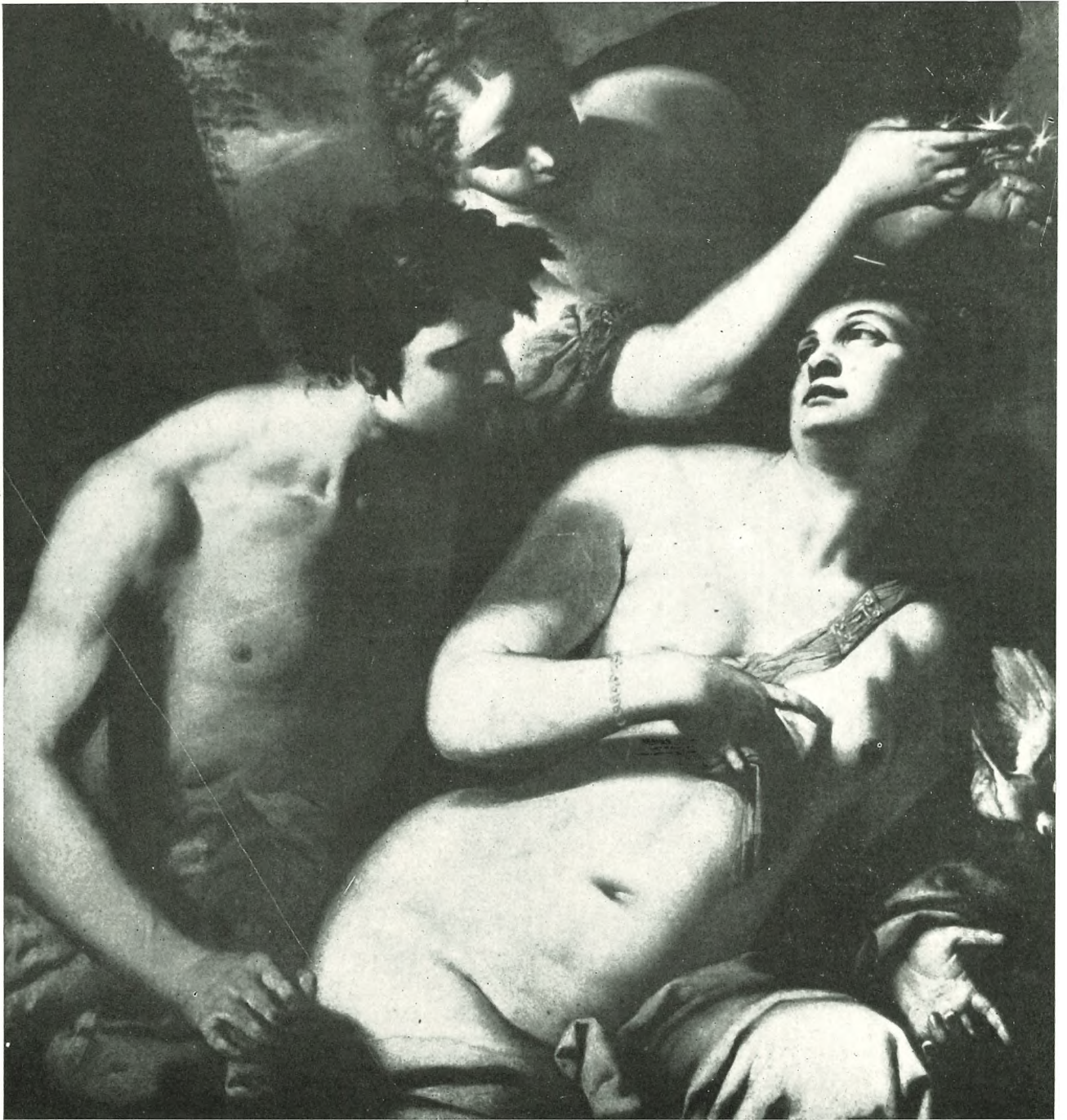












86 ANTONIO ZANCHI — KRUNJENJE ARIJADNE — NARODNI MUZEJ, BEOGRAD

















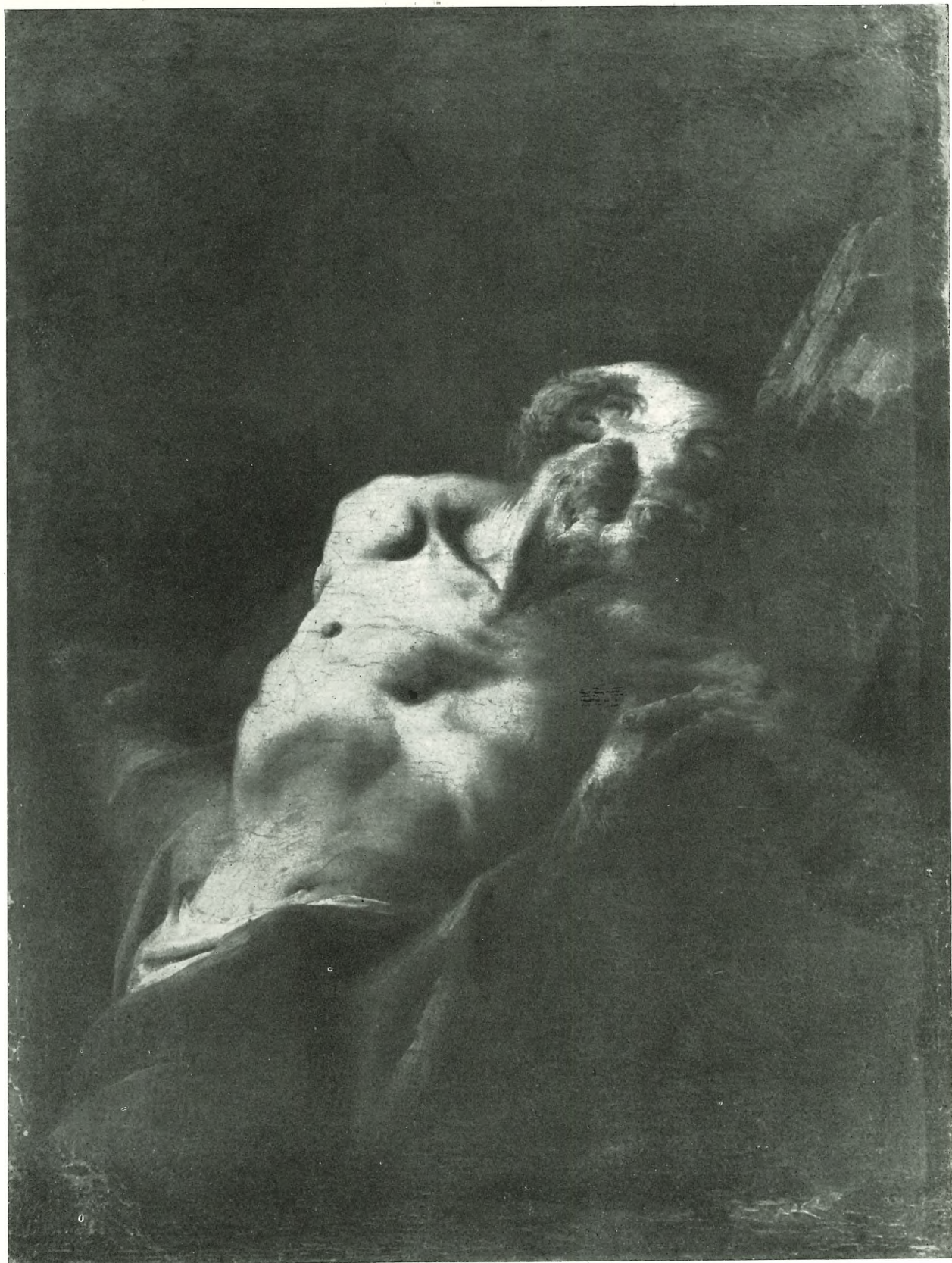






97 ALESSANDRO MAGNASCO — MRTVI KRIST — PRIVATNA ZBIRKA, JUGOSLAVIJA







STUDIJE SABRANE U OVOJ KNJIZI OBJAVLJENE SU U
SLIJEDECIM EDICIJAMA

- 1 *Iz radionice Maestra Paola* u »Peristilu« IV, Zagreb, 1961.
- 2 *Vraćajući se quattrocentu* u »Arte Veneta« XVI, Venecija, 1962.
- 3 *Francesco Bissolo po Belliniju* u »Zbornik za umetnosno zgodovino«, Ljubljana, 1959.
- 4 *Dodatak za G. F. Tolmezzo* u »Peristilu« IV, Zagreb, 1961.
- 5 *Tri slike Palme Vecchia* u »Scritti in onore di Mario Salmi«, Rim, 1962.
- 6 *Doprinos mletačkom cinqucentu* u »Arte Veneta« XIV, Venecija, 1960.
- 7 *Doprinos Meduliću* u »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji«, 12, Split, 1960.
- 8 *Vraćajući se Palmi Mladem* u »Studi di storia dell'Arte«, Raccolta di saggi dedicati a Roberto Longhi (»Arte antica e Moderna«) Bologna, 1961.
- 9 *Jedna Sv. Obitelj Paola Farinatija*, neobjavljeno.
- 10 *Uskrsnuće od »Majstora 12 apostola«* u *Strossmayerovoj galeriji*, neobjavljeno.
- 11 *Sv. Obitelj sa sv. Ivanom od Federica Boroccija*, neobjavljeno.
- 12 *Obrezanje Isusa od Bernardina Campija* u »Commentari«, IX/3, Rim, 1958.
- 13 *Poklonstvo pastira od Luke Cambiasa* u »Beritićev zbornik«, Dubrovnik, 1960.
- 14 *Doprinos Toskancima* u »Radovi Odsjeka za Povijest umjetnosti«, br. 3, Zagreb, 1961.
- 15 *Ecce Homo Luisa de Moralesa u Franjevačkom samostanu u Kotoru* u »Radovi« Odsjeka za Povijest umjetnosti, br. 2, Zagreb, 1960.
- 16 *Doprinos Janu Brueghelu* u »Commentari«, Rim, 1961/4.
- 17 *Mali doprinos Lombardanima*, neobjavljeno.
- 18 *Doprinos Emilijancima* u »Peristil« IV, Zagreb, 1961.
- 19 *Nepoznato djelo Daniela Crespija* u »Arte Lombarda« god. VI/1, Milan, 1960.
- 20 *Pranje ruku od Monsù Bernarda* u »Arte Antica e Moderna«, Bologna, 1962.
- 21 *Doprinos mletačkom seicentu* u »Arte Veneta« XV, Venecija, 1961.
- 22 *Jedan nepoznati Tempesta* u »Arte Lombarda«, god. VIII/21 Milan, 1963.
- 23 *Nepoznata morska fauna od Giuseppe Recca* u »Čovjek i prostor«, Zagreb, 1958.
- 24 *Dodatak Balestri*, u »Mogućnosti«, Split, 1960.
- 25 *Za Aleksandra Magnasca* u »Commentari«, Rim, 1962/1.
- 26 *Prijedlog za Federika Benkovića* u »Peristil« IV, Zagreb, 1961.
- 27 *Dodatak G. A. Petriniju*, neobjavljeno.

SADRŽAJ

	Str.
Iz radionice Maestra Paola	7
Vraćajući se quattrocentu	12
Francesco Bissolo po Belliniju	31
Dodatak za Gian Francesca da Tolmezzo	35
Tri slike Palme Vecchia	40
Doprinos mletačkom cinquecentu	48
Doprinos Meduliću	60
Vraćajući se Palmi Mlađemu	68
Jedna Sv. Obitelj Paola Farinatija	82
Uskrsnuće od »Majstora 12 apostola« u Strossmayerovoj galeriji	84
Sv. Obitelj sa sv. Ivanom od Federika Baroccija	86
Obrezanje Isusa od Bernardina Campija u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu	90
Poklonstvo pastira od Luke Cambiasa u katedrali u Dubrovniku	94
Doprinos Toskancima	98
»Ecce Homo« Luisa Moralesa u Franjevačkom samostanu u Kotoru	107
Doprinos Janu Breughelu	111
Mali doprinos Lombardanima	115
Doprinos Emilijancima	124
Nepoznato djelo Daniela Crespija	136
Pranje ruku od Monsù Bernarda	140
Doprinos mletačkom Seicentu	142
Jedan nepoznati Tempesta	150
Morska fauna od Giuseppe Recca	153
Dodatak Balestri	157
Za Alessandra Magnasca	161
Prijedlog za Federika Benkovića	169
Za G. A. Petriniija	173

