

Neka zapažanja o povijesti restauriranja i slikarskoj tehnici Tizianove Mandaljene u Dubrovniku

Bralić, Višnja

Source / Izvornik: **Zbornik I. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti, 2004, 441 - 446**

Conference paper / Rad u zborniku

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:254:936677>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-29**



Repository / Repozitorij:

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

Neka zapažanja o povijesti restauriranja i slikarskoj tehnici Tizianove *Mandaljene* u Dubrovniku

Oltarna slika iz dominikanske crkve u Dubrovniku, na kojoj su uz Mariju Magdalenu prikazani sv. Vlaho, Rafael s Tobijom i donator, tradicionalno je pripisana Tizianu i ima iznimno bogatu recepciju u našoj i stranoj literaturi. U povijesnim izvorima i kronikama na lokalnoj razini odražava istu onu slavu i opčinjenost publike koja je pratila sva Tizianova djela.

Prvi je spominje slikarov suvremenik Serafino Razzi (1531.-1611.), vikar dominikanskog reda koji boravi u Dubrovniku između 1587. i 1589. godine. Erudit, kompozitor i putopisac, doktor teologije i renesansni *homo universalis*, publicira u Lucchi 1595. djelo *La storia di Raugia*, prvu objavljenu povijest Dubrovnika. Opisujući tadašnji izgled dominikanske crkve i njezin inventar, spominje oltar sv. Marije Magdalene uz prezbiterij, nasuprot vratima koja su vodila u klaustar, sa slikom »slavnog Tiziana«.¹

Uz dominikanca Serafina Crijevića u prvoj pol. 18. st.², Augustin Đurđević u samostanskoj kronici iz 1868. posvećuje opsežan tekst Tizianovoj Magdaleni i u njemu prvi puta spominje plemićku obitelj Pucić kao naručitelja slike: »U najstarije vrijeme, plemićka obitelj grofova Pucić darovala je našoj crkvi sv. Dominika u Dubrovniku palu iznimne vrijednosti, djelo besmrtnog Tiziana, podižući o vlastitom trošku kameni oltar.«³

S temeljnom monografijom o Tizianu, koju su 1877. napisali J. Crowe i G. R. Cavalcaselle, započinje razdoblje povijesno-umjetničke interpretacije dubrovačke slike u kojem se, međutim, izmjenjuju gotovo oprečne prosudbe o likovnoj vrijednosti i udjelu Tizianove ruke. Crowe i Cavalcaselle palu smatraju Tizianovim kasnim djelom, navodeći pritom da su je vidjeli u Veneciji za vrijeme restauriranja,⁴ dok O. Fishel u monografiji iz 1924. već naglašava udio radionice.⁵

Lj. Karaman (1933.) smatra da se među Tizianovim djelima »slika sv. Magdalene... s većim pravom nego ikoja druga slika u Dalmaciji pripisuje Tizianu«.⁶ D. Westphal (1937.) iznosi oprečan sud: »U kompoziciji je slika stiješnjena, u izvedbi tvrda, a u kolorizmu veoma malo izrazita. Mogli bismo je uzeti samo kao sliku iz radionice Tizianove.«⁷

Tizianom u Dubrovniku i njegovim vezama sa Dalmacijom s najvećim entuzijazmom pozabavio se Frano Kesterčanek, posebno predano radeći na arhivskoj građi.⁸ Rezultati njego-

vih istraživanja bili su temelj za studiju G. Gamulina (1957.) koji prvi objavljuje opširniju analizu i pokušaj interpretacije forme i kolorita dubrovačke Magdalene.⁹ Za njega, kao i za B. Berensona (1958.), pala je »u najvećoj mjeri« Tizianovo djelo.¹⁰

R. Pallucchini (1969.) u sveobuhvatnoj monografiji o majstoru komparira torziju Magdalenina tijela s Bogorodicom iz Castel Roganzuolo, a figuru sv. Blaža sa sv. Tizianom na poliptihu iz Lentiai. Dubrovačku palu datira između 1548. i 1550., prepoznajući na slici Tizianovu ruku, uz udio radionice. Primjećuje opsežnu restauratorsku intervenciju 19. stoljeća i smatra da bi vjerodostojnija valorizacija djela bila moguća nakon ponovnog restauriranja.¹¹ Iste godine objavljene su još dvije monografije o Tizianu: F. Valcanover ponavlja zapažanja R. Palluchinija i G. Gamulina,¹² dok H. Wethey kaže da je »kvaliteta djela toliko inferiorna da isključuje i najmanji udio Tiziana«. Smatra je proizvodom radionice ili škole i datira oko 1550.¹³

K. Prijatelj (1978.) na kongresu u Vicenzi povodom petstote godišnjice Tizianova rođenja rezimira dotadašnja istraživanja o Tizianovim slikama u Dalmaciji,¹⁴ a G. Fossaluzza dvadeset godina kasnije (1998.), pišući o slikarstvu druge polovice *cinquecenta* na području Trevisa, ubraja dominikansku palu u niz sakralnih djela naručenih za provinciju oko 1549. koje pokazuju veliki udio *botteghe*.¹⁵

Obnovljenim interesom za palu, vezanim prije svega uz programe izložbi, aktualizirana je potreba za restauratorskim radovima izražena već u kritičkim tekstovima. U Zavodu za restauriranje umjetnina u Zagrebu 1987. godine izvedeni su manji restauratorski radovi uređenja za izložbu *Zlatno doba Dubrovnika*.¹⁶ Tada su izrađeni prvi RTG snimci te snimci u ultra-ljubičastom i infra-crvenom dijelu spektra. Tijekom 2001. godine, kada su u sklopu redovite djelatnosti Hrvatskog restauratorskog zavoda započeli konzervatorsko-restauratorski radovi na slici, ponovljena su sva snimanja, izrađena je detaljna fotodokumentacija, a obavljen je i dio arhivskih istraživanja. Mikro-uzorci boje analizirani su radi identifikacije pigmentata, veziva i stratigrafije slikanih slojeva te su učinjene probe topivosti.

Spoznaje prikupljene ovim istraživanjima, postavljene u međuodnose i objedinjene u cjelinu, tumače nam povijest slike u protekla dva stoljeća, uz prepoznavanje uzroka ošte-

ćenja i slijeda restauratorskih postupaka. Obavljene analize omogućuju nam identifikaciju materijala i izvorne slikarske tehnike te pružaju podlogu za razumijevanje procesa slikanja, odnosno rekonstrukciju kreativnog i misaonog procesa majstora, a tako, posredno i pouzdaniju prosudbu o udjelu Tiziana u oblikovanju dubrovačke Magdalene.

O velikim oštećenjima slike govore i Đurđević i Kesterčanek, iznoseći, međutim, različita objašnjenja njihovih uzroka. Dok Đurđević opisuje nepovoljno djelovanje vlažnog zida u crkvi na poleđinu platna,¹⁷ Kesterčanek opisuje dramatične događaje u vrijeme francuske okupacije Dubrovnika, kada je sliku »jedan laik dominikanac, da je očuva od pljačke, u žurbi izrezao iz okvira«. ¹⁸ Rekonstrukcijom oštećenja koje smo utvrdili analizom RTG i IR snimaka mogli smo zaključiti da je slika zaista u žurbi i nasilno demontirana s oltara te namotana poput tepiha. To potvrđuju široke trake otpale boje uz sve rubove formata i niz horizontalnih blago iskošenih oštećenja nastalih zbog nesimetričnog namatanja. Ritmično ponavljanje okomitih oštećenja posljedica je pritiska i učvršćivanja svitka. Kontinuirano okomito oštećenje nastalo je uz šav na spoju dijelova originalnog platna gdje je preparacija bila deblja, a time i nestabilnija. Obris starog podokvira, nastao dodiranjem i trenjem platna o oštre rubove letvica, također se može iščitati na RTG snimku. Prilikom nasilnog skidanja slike s podokvira i namatanja, oštećenja ne bi bila tako dramatična da pala zaista nije bila izložena prevelikoj vlazi s poleđine, kao što nam prenosi Đurđević. Analizama potvrđena izvorna *gesso* preparacija s tutkalnim vezivom posebno je osjetljiva na opisane uvjete. Bez dodatne zaštite postaje nestabilna i otpada u sitnim luskicama zajedno sa slikanim slojem s platna.

Đurđević također donosi i prve podatke o velikodušnoj gesti grofova Pucić koji su 1859. poslali sliku na restauriranje u Veneciju, tada najprestiznijem restauratoru — Paolu Fabrisu.¹⁹ Restauriranje je trajalo šest godina, a za obavljene radove Medo Pucić platio je Fabrisu 110 napoleona u zlatu. Đurđević donosi i prijepis dokumenata kojima je restauriranje popratila Akademija lijepih umjetnosti u Veneciji: očitovanje o kvaliteti izvedenih restauratorskih radova, preporuke za njeno buduće održavanje, kao i prijepis certifikata o autentičnosti djela.

Fabrisova restauracija rezultat je dobro organizirane i razvijene restauratorske prakse u Veneciji, koju je početkom 19. stoljeća uspostavio Pietro Edwards.²⁰ O tome svjedoči besprijekorno izvedena rentoalaža škrobno-tutkalnim vezivom, sačuvana do danas, pažljivo čišćenje površine slikanog sloja, kao i korištenje u cijelosti povratnih materijala u rekonstrukcijama preparacije i boje. U karakteru retuša oštećenja Fabris slijedi suvremenu romantičnu doktrinu totalne rekonstrukcije i podražavanja stila. On slobodno interpretira manjkajuće dijelove oponašanjem forme, koju je upoznao izvođači brojne restauratorske radove na Tizianovim slikama u Veneciji, među kojima su bile *Assunta* i *Pala Pesaro*. Rečeno možemo vidjeti na detaljima figure sv. Blaža, osobito njegova plašta i ruke u rukavici. Na detalju biskupova štapa možemo pratiti kako je Fabris preko krednog zakita suge-

rirao Tizianove završne poteze debelim impastom, također izvedenim u reverzibilnom mediju. Fabrisova vještina u podražavanju Tizianova oblikovanja, kao i postupna degradacija restauratorskih materijala, uvelike je zaslužna za nesigurnosti i oprečne vrijednosne sudove u povijesnumjetničkim interpretacijama. Požutio i neproziran lak onemogućio je iščitavanje blistavog Tizianovog kolorita, kao i količine retuša. G. Gamulin, interpretirajući kolorit, vidi da je »osnovna boja smeđe-zlatna, vrlo smirena i fina u nijansiranju«, a »na bijeloj albi također su zlaćani refleksi«. Za biskupski ornat kaže da je »osnovna boja karmina toliko diskretna da daje dojam toplog smeđeg tona«. Smeđi i zlatni tonovi, međutim, posljedica su požutjelog laka na plavo-ljubičastom nebu te na hladnim karminima i bijelim draperijama s plavo-sivim sjenama.

Sve restauratorske intervencije koje su izvedene nakon 1865. — austrijska na prijelazu stoljeća i barem još dvije tijekom 20. stoljeća — imale su vrlo ograničen karakter. Bile su svedene na postupke konsolidacije *gesso* preparacije, koja je i dalje bila nestabilna i uzrokovala gubitke slikanog sloja, popravke mehaničkih oštećenja te korekcije retuša koji su alterirali. Ti radovi su izvedeni bez odstranjivanja Fabrisove rentoalaže i preko njegovog završnog laka.

Tijekom istraživanja najzanimljiviji je bio pogled u samu strukturu slike ili, kako je David Rosand naziva, »*archeology of painting*«, koja nam omogućuje rekonstrukciju kreativnog procesa.²¹

Laneno platno standardiziranog formata, tkanja riblje kosti, ima niti neujednačene debljine s vidljivim nepravilnostima i čvorovima na licu. Slična platna nalazimo kod mnogih Tizianovih djela, a posebno u kasnijoj fazi, kada je bio skloniji tkanjima nepravilne, ali stoga življe i zanimljivije strukture.

Na ispitanim rubovima formata vidimo uobičajene deformacije u obliku girlandi koje nastaju samo tijekom pripreme platna za slikanje i time nedvojbeno određuju izvorni format slike. Ova spoznaja je od izuzetne važnosti jer su bile česte spekulacije da je pala nakon potresa i postavljanja u novi oltar smanjena s gornje strane, odnosno da je njena izvorna kompozicija imala više nebeske pozadine te da je čak bila lučno zaključena. Utvrdili smo tek neznatno smanjivanje neoslikanih rubova iz vremena Fabrisove restauracije.

Tradicionalni *gesso* (kalcij-sulfat s tutkalnim vezivom), koji je bio uobičajen kod prepariranja drvenih nosilaca, zadržao se u venecijanskom slikarstvu tijekom cijelog 16. stoljeća i u prepariranju platna. Tizian je do kraja karijere koristio *gesso*, usprkos tomu što se već pojavljuju prve obojene uljne preparacije primjerenije platnenom nosiocu. Tizianove preparacije vrlo su tanke i jednoslojne, često neobrušene, kao što je slučaj i na Magdaleni. Njena izrazito bijela boja dokazuje minimalan postotak tutkala, kako izvornog, tako i unesjenog restauratorskim radovima, što objašnjava njenu izrazitu nestabilnost i osjetljivost.

Gotovo sva Tizianova platna imaju na *gesso* uljne *imprimature*, bijele ili tonirane, kao na našem primjeru, gdje sloj *imprimature* sadrži olovno bjelilo, cinober i crni pigment. Sni-

manje IR-kamerom pokazalo je postojanje osnovnog crteža, osobito vidljivog u gornjem dijelu slike. Je li crtež izveden ugljenom ili crnom bojom i je li nanesen na *imprimaturu* ili na neki od slikanih slojeva, bit će predmetom daljnjih istraživanja.

Brzi i kratki potezi kistom olovno bijelom bojom kojima na *imprimaturi* locira položaj figura i glavnih volumena, definirajući njihov međusobni odnos, kao i odnos prema formatu, jedna je od konstanti u Tizianovu slikarstvu²², a očitana je na svim figurama dubrovačke pale. Opisani potez prepoznamo kao uočljivu bijelu oznaku na vratu sv. Vlaha. Oko naznačenih mjesta Tizian nakon toga skicozno naglašenom gestom oblikuje likove u osnovnim potezima i više puta ih popravlja nakon sušenja. Ovaj postupak u postavljanju i korekciji forme u razini podslika opisao je Marco Boschini, stoljeće nakon majstorove smrti, prenoseći opis Palme Mlađeg.²³ Među connoisseurima su upravo ovi *abbozzi* izazivali najveće divljenje zbog snažne sugestije forme postavljene u nekoliko poteza na *imprimaturu*.

Na RTG snimku figure sv. Vlaha očitali smo da je svetac najprije bio skiciran bez mitre, gdje je volumen glave, vidljiv u tamnijim tonovima, na karakterističan način okružen svjetlijom bojom nebeske pozadine. Zatim je slikar dodao mitru, ali nije bio zadovoljan njezinim nagibom, te ju je u konačnoj verziji podigao i produžio. Iz ovog primjera, a sličan postupak pratimo i na drugim figurama, možemo zaključiti da sv. Vlaho nije nastao prema unaprijed definiranom crtežu ili kartonu, što bi govorilo o radu suradnika u ovoj fazi oblikovanja, već da je nastajao u interakciji s drugim likovima i u neposrednom kreativnom činu slikanja.

Još jedan mit o Tizianovoj tehnici slikanja brojnim superponiranim slojevima boja i lazura te ponovljenim podslicima, čime je postizao čudesnu sugestivnost forme i blistavilo kolorita, možemo u donekle pojednostavljenom obliku potvrditi i na dubrovačkoj slici, osobito na draperijama koje su dovršene crvenim i zelenim lazurama. Na mikropresjeku uzorka s Rafaelove odjeće vidi se opisana izmjena svijetlih i tamnih slojeva: na slojevima bijele preparacije i sivkaste *imprimature* je tanki, nejednoliko nanesen sloj svijetle ružičaste boje s malo cinobera u olovnom bjelilu, zatim svijetlo zeleni sloj s malahitom, olovnim bjelilom i crnom, zatim još svjetliji zeleni sloj s malahitom i završni sloj zelene lazure bakar rezinata, koji je u gornjem dijelu karakteristično alterirao u smeđe. Na slici smo potvrdili i druge pigmente koji se redovito pojavljuju na Tizianovim slikama, osobito azurit i kombinaciju cinobera i bitumena. Na dijelovima gdje je bitumen nanesen u debljem sloju, površina se raspucala u prepoznatljivu mrežu širokih pukotina.

Iznesenim spoznajama nedostaje, međutim, iskustvo sagledane i doživljene cjeline, oslobođene naknadnih intervencija, iskustvo koje sve analitičke elemente može povezati i dati im konačni smisao. Prava ćemo pitanja biti u prilici postaviti tek nakon dovršenih restauratorskih radova i tumačenja niza fenomena koji su nam još ostali nerazjašnjeni, te kada sačuvani dijelovi izvornog oblikovanja preuzmu dominaciju u vizualnom doživljaju cjeline.

Konzervatorsko-restauratorski radovi izvode se u Hrvatskom restauratorskom zavodu u Zagrebu: restauratori Pavao Lerotić i Višnja Bralić. Autor RTG i IR snimanja je Mario Braun, a fotodokumentacije Vid Barac. Kemijske analize mikrouzoraka načinio je Carlo Lalli u Opificio delle pietre dure u Firenci.

Bilješke

1

»Sopra il ponte, per seguitare la descrizione, verso il presbiterio, sono quattro altari, vno di santa Maria Maddalena, opera del famoso Tiziano, due altri che mettono in mezzo il presbiterio, stando quello di santa Maria Maddalena dirimetto alla porta, che di Chiesa, per fianco entra nel Chiostro...« Razzi, S. *La storia di Ravgia*, Lucca 1595.; reprint Dubrovnik 1903.; str. 205. Na istom mjestu se slika nalazila sve do obnove crkve i promjene kamenog podnog pločnja osamdesetih godina 19. stoljeća. Danas se oltar Marije Magdalene nalazi na suprotnoj strani crkvene lađe, prvi do glavnog ulaza. Osamdesetih godina 20. stoljeća, nakon pokušaja krađe, slika je premještena u izložbeni prostor samostanske zbirke. **Đ. Petrović**, Sepulkralni spomenici u srednjovjekovnom Dubrovniku, u: *Likovna kultura Dubrovnika*, Zagreb, 1991., str. 127.

2

Književnik i teolog Serafino Cerva (1686.-1759.), prior dominikanskog samostana, u rukopisu *Sacra Metropolis Ragusina*, koji se čuva u samostanskoj biblioteci, sliku spominje u kontekstu prijateljstva između Tiziana i dubrovačkog nadbiskupa i humanista Lodovica Beccadellija te Tizianova boravka u Dubrovniku između 1556. i 1560. Nije nam poznat drugi izvor koji bi mogao potvrditi Tizianov rad u Dubrovniku, ali je Cervin rukopis u lokalnoj historiografiji postao temelj za daljnje hipoteze o neposrednim vezama Tiziana s Gradom. Potvrdu kontakata između Beccadellija i Tiziana nalazimo, međutim, u izvanrednom portretu nadbiskupa Beccadellija signiranom i datiranom natpisom u 1552. godinu, u galeriji Uffizi u Firenci.

3

A. Gjurgjevich, *Memorie cronologico storiche delle Chiese e Conventi della Ragusina Cong di San Domenico dell' anno 1750 in poi*, 1868., sv. I, str. 61-66.

4

»Ragusa: San Domenico — »St. Mary Magdalen« between »St. Blaise« and the »Angel and Tobit«; in front to the right is a kneeling figure of Count Gozzi; canvas, figures as large as life. This picture, of Titian's late time, was seen by the authors in the studio of Signor Paolo Fabris, who was engaged in restoring it.«, **J. Crowe**, **G. B. Cavalcaselle**, *The Life and Times of Titian*, London, 1881., 2. vol., str 416-417.

5

O. Fishel, *Klassiker der Kunst — Tizian*, Stuttgart, 1924., 2. vol., str. 268., 324.

6

Lj. Karaman, *Umjetnost u Dalmaciji XV. i XVI. vijek*, Zagreb, 1933., str. 180.

7

D. Westphal, Malo poznata slikarska djela XIV do XVIII stoljeća u Dalmaciji, u: *Rad JAZU* 258, Zagreb, 1937., 37.

8

F. Kesterčanek, Tizianova zavjetna slika dubrovačkog vlastelina Pucića, u: *Obzor*, 265/18. 09. 1939.; **isti**, Tizianov portret dubrovačkog nadbiskupa Ljudevita Beccadellia, u: *Narodna svijest*,

51/21. 12. 1938.; **isti**, Tizianove slike u starom Dubrovniku, u: *Obzor*, 293/23. 12. 1939.; **isti**, Tizianova zavjetna slika dubrovačkog vlastelina Gucića, u: *Obzor*, 29. 07. 1939.; **isti**, Tizian u Dubrovniku i Dalmaciji, u: *Obzor*, 21. 02. 1939.; **isti**, Tizianov poliptih, u: *Obzor*, 302/31. 12. 1940.; **isti**, Suradnja Dalmacije u kulturi renesanse, u: *Obzor*, 9. 1. 1940.; u: **isti**: Tizian u umjetnosti Hrvata, u: *Obzor*, 298/24. 12. 1940.; **isti**, Tizian u Dubrovniku, u: *Hrvatski književni zbornik*, Zagreb, 1941., str. 136-143.; **isti**, Arhivski dokumenti o autentičnosti dvaju Tizianovih djela u Dubrovniku, u: *Viješnik za arheologiju i historiju dalmatinsku*, LVI-LIX/1954-57.

9

G. Gamulin, Jedno Tizianovo djelo odviše zaboravljeno, u: *Stari majstori u Jugoslaviji I*, Zagreb, 1961., str. 97-103. Prvi put objavljeno u: *Commentari VIII/1957*.

10

Berenson svoju prosudbu donosi na temelju vizualnih zapažanja tijekom posjete Dubrovniku 1936. **B. Berenson**, Italian Pictures of the Renaissance Titian in Venetian School, 2. vol., Firenze, 1958., plate 1004, topografski indeks str. 12.

11

R. Pallucchini, Tiziano, vol. 1, Firenze, 1969., str. 129. i 292., kat. jed. 345.

12

F. Valcanover, L'opera completa di Tiziano, Milano, 1969., str. 120., kat. jed. 326.

13

H. E. Wethey, The paintings of Titian, London, 1969., 1. vol., str. 151., kat. jed. 130.

14

K. Prijatelj, Tiziano e la Dalmazia, u: *Tiziano e Venezia*, Atti del Convegno, Vicenza, 1980.

15

G. Fossaluzza, Treviso 1540 — 1660, u: *La pittura nel Veneto Il Cinquecento*, Milano, 1998., str. 651.

16

Zlatno doba Dubrovnika, katalog izložbe, Muzejski prostor, Zagreb, 1987.

17

»Pero col decorrere del tempo questo impareggiabile dipinto ando soggetto a varie vicende che in parte causarono non piccole perditure a successivi scrostamenti, ma soprattutto nel di lui deperimento aveva influito l'umidità che risentiva dal muro della Chiesa su cui poggia l'altare alla Santa dedicato.« **A. Gjugjevich**, nav. dj. (1868.), str. 161-162.

18

F. Kesterčanek, Tizianova zavjetna slika dubrovačkog vlastelina Pucića, u: *Obzor*, 265/18. IX 1939.

19

On je bio glavni restaurator Duždeve palače i »uživao evropski ugled restauratora slika iz klasičnog razdoblja«. Osobito se istakao restauratorskim radovima na drugim Tizianovim djelima poput Assunte i Pale Pesaro. **F. Valcanover**, La pala Pesaro, u: *Quaderni della Soprintendenza*, 8/1979., str 63-64.

20

Pietro Edwards (1744.-1821.) slikar i restaurator, upravitelj restauratorske službe u Veneciji krajem 18. i početkom 19. stoljeća i jedan od začetnika zaštite spomenika u Italiji. Autor niza inovacija u restauratorskoj metodologiji i praksi, kao i više teoretskih tekstova, od kojih su mnogi aktualni i danas. **E. J. Darrow**, Pietro Edwards and the Restoration of the Public Pictures of Venice 1778-1819: Ne-

cessity Introduced These Arts, disertacija, University of Washington, 2000.

21

D. Rosand, La mano di Tiziano u Tiziano — Tecnicas y restauraciones, Madrid, 1999., str. 127-138.

22

J. Dunkerton, Observation on the conservation history and technique of The Tribute Money in the National Gallery, London, u: *Tiziano — Tecnicas y restauraciones*, Madrid, 1999.; str. 117-125.

23

»...abbozzava i suoi quadri con un tal massa di Colori, che servivano (come dire) per far letto, o base alle espressioni, che sopra poi li doveva fabricare; e ne ho veduti anch'io de'colpi risoluti, con pennellate massicce di colori, alle volte d'un striscio di terra rossa schietta, e gli serviva (come dire) per mezza tinta; altre volte con una pennellata di biacca, con lo stesso pennello, tinto di rosso, di nero, di giallo, formava il rilievo d'un chiaro, e con queste massime di Dottrina faceva comparire in quattro pennellate la promessa di una rara figura... Dopo aver formati questi preziosi fondamenti, rivolgeva i quadri alla muraglia, e ivi gli lasciava alle volte qualche mese, senza vederli; e quando poi vi voleva applicare i pennelli, con rigorosa osservanza gli esaminava, come se fossero stati suoi capitali nemici, per veder se in loro poteva trovar difetto; e scoprendo alcuna cosa, che non concordasse al delicato suo intendimento, come chirurgo benefico medicava l'infermo, se faceva di bisogno spolpargli qualche gonfiezza, o soprabondanza di carne, radrizzandogli un braccio, se nella forma l'ossatura non fosse così aggiustata...« **M. Boschini**, Le ricche miniere della pittura veneziana (1674.), u: *La carta del navegar pitoresco*, reprint Venecija, 1966., str. 711-712.

Summary

Višnja Bralić

Hundred and Fifty Years of Conservation and Research: Titian's »Mandaljena« in Dubrovnik

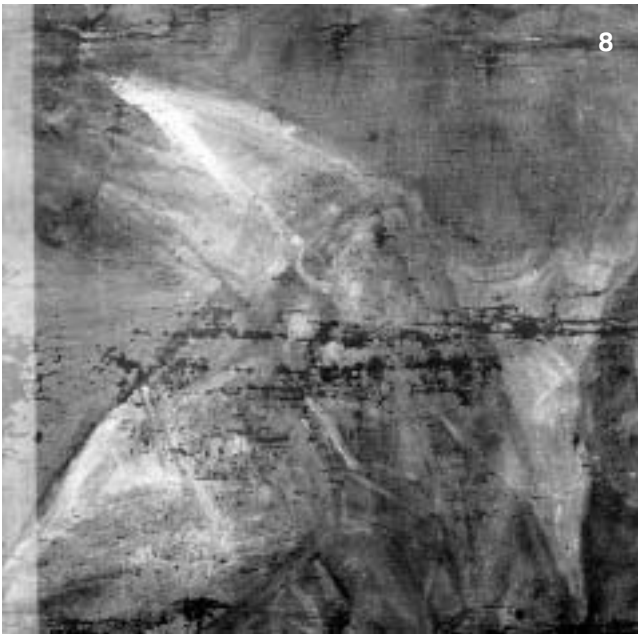
Titian's painting Mary Magdalene with St Blasius, Archangel Raphael, Tobias, and the Donor is one of the most frequently mentioned works of Croatian cultural heritage and this scholarly interest has been paralleled by repeated restorations. This article presents a brief history of research, as well as bibliography from the first mention of the painting in 1595, in the work of Dominican Serafino Razzi. The author has described in detail the nineteenth-century restoration. It was performed in Venice, between 1859 and 1864 by Paolo Fabris. The descriptions of the state of the painting and the performed works, of the sponsors and the restorers, the reports of the commissions and the organisation of the restoration, have been taken over from the archival sources, which are partly unpublished. The nineteenth-century restoration works have been evaluated with the help of recently published research and the author has presented the links between the restoration works and art-historical analyses and interpretations in the nineteenth and twentieth centuries.



1. Tizian i radionica *Marija Magdalena sa sv. Vlahom, arkandjelom Rafaelom s Tobijom i donatorom*, Dubrovnik, Zbirka umjetnina Dominikanskog samostana; stanje prije radova sa probama topivosti.
2. Simulacija oštećenja ustanovljena analizom RTG i IR snimaka.

3. RTG snimak slike
4. Detalj s rukom sv. Vlaha uz lijevi rub formata.
5. Mikro-presjek uzorka s nebeske pozadine uz desni rub formata dokumentira tanki sloj retuša i starog laka na plavom slikanom sloju s krupnim kristalima azurita.





6. Detalj s Marijom Magdalenom snimljen pod UV svjetlom dokumentira mnoštvo korekcija starih retuša kao i retuša na mjestima novih oštećenja, izvedenih preko starog fluorescirajućeg laka.
7. Detalj s figurom sv. Vlaha tijekom radova.



8. RTG snimak istog detalja dokumentira skicozno postavljanje figure u osnovnim potezima i korekciju forme — nagiba i duljine
9. Mikro-presjek uzorka s odjeće Rafaela dokumentira višestruku izmjenu svijetlih i tamnih slikanih slojeva na slojevima bijele preparacije i sivo-smeđe *imprimature*.
10. Detalj nakon odstranjivanja požutjelih lakova i retuša

