

Altre proposte per il Seicento italiano

Dr Grgo Gamulin

redoni profesor Sveučilišta u Zagrebu

Izvoran znanstveni rad

L'autore risolve innanzitutto il problema di «S. Francesco in estasi» della collezione I. Lacković di Zagabria (Daniele Crespi). Per il grande dipinto «Laocoonte» di una collezione privata di Graz egli propone il nome di Ludovico Carracci. Il nome di Francesco Raineri detto Schivenoglia risolve il problema dell'autore dei dipinti «Caino e Abele» e «Loto con le figlie» dal deposito del Museo Nazionale di Belgrado. I dipinti «Ritratto di signora» e «Ritratto di donna» di una collezione privata di Spalato li attribuisce ad Angelica Kaufmann; la «Natura morta con frutta nel paesaggio (in una collezione privata di Spalato) secondo lui è opera di Luca Forte, e la «Natura morta con tappeti» di una collezione privata di Novara è l'autografo di Francesco Fioravino (il Maltese).

1. UNA «ESTASI DI S. FRANCESCO» DI DANIELE CRESPI

L'appartenenza di questo dipinto al noto pittore del grande periodo della pittura lombarda è evidente, e forse non c'è bisogno di sostenerla con analisi e comparazioni. Si tratta di una classica invenzione del soggetto: «Estasi di s. Francesco» (tela, 110 x 86 cm), attualmente nella collezione del pittore Ivan Lacković a Zagabria. È chiaro dall'impressione generale, a prima vista, che si tratta di un pittore dotato di grandi possibilità artistiche, capace di dipingere con facilità la rappresentazione dell'estasi religiosa. È davvero un esempio della nuova religiosità di stampo manzoniano che in questa meravigliosa scuola trovava un alto equivalente artistico. Forse nemmeno dopo la grande mostra del 1973 questa scuola lombarda fu valorizzata doverosamente, non soltanto nel senso teorico e storico ma anche-quello artistico.¹

Il dipinto di Daniele Crespi possiede veramente una sobrietà cromatica, basata sul marrone nonché sul verde oliva. Il viso del Santo con il suo sguardo estatico è tipicamente controriformistico. Anche il teschio lo si può trovare, sul «Ritratto di medico» nel Castello Sforzesco, per esempio. I simili visi emotivamente «caricati» li troviamo già agli inizi di Daniele Crespi: cominciando dal «Martirio di Santo Stefano» a Brera (verso 1620), «La predica di San. Giovanni» a Busto Arsizio (del 1623) ed altri. Sul dipinto di Busto Arsizio c'è anche un' «uscita» nella natura: tronchi, chiome d'alberi, foglie.²

Era già Orlandi, al principio del Settecento, a menzionare tale tendenza di Daniele verso il naturale: «Teneva in tutto e per tutto al vero» — una tendenza per lui veramente significativa in quel suo dissidio tra la realtà e lo stile, la natura e l'espressione manieristica, dissidio tipico per quell'ambiente della prima metà del

secolo a Milano. Eppure, era proprio Daniele Crespi a dare un senso di misura al naturalismo e, quasi paradossalmente, all'essasperazione del suo grande maestro, il Cerano, riuscendo (e qui vien voglia di dire: purtroppo) ad evitare la raffinata tensione sensuale di Francesco del Cairo. Una sostenutezza che forse potrebbe farcela capire la sua breve vita: tutta la sua opera durava i pochi undici o dodici anni. Si trovò Daniele Crespi, casualmente, tra due personalità artistiche straordinarie: tra il Cerano e Francesco del Cairo; e di più tra il manierismo attrattivo di G. C. Procaccini, già fortemente barocchizzato e il nuovo apporto del caravaggismo professato nel secondo decennio del secolo dal Tanzio da Varallo. Ma anche prima in questo ambiente irradiava la fenomenale e forte personalità del Morazzone. In un periodo così breve, e in un clima in cui tanti problemi artistici spirituali erano già intravisti e pittoricamente realizzati, era davvero impossibile creare qualche cosa di nuovo e di grande.

¹ M. Valsecchi, nel catalogo «Il Seicento lombardo», Milano, 1973. — G. Nicodemi, Daniele Crespi, II ed, 1930. — N. Ruggeri, Per Daniele Crespi, «Critica d'Arte», n. 90/1967, n. 93/1968.

² M. Valsecchi, 1973, fig. 161, 150, 151, 153.

³ P. A. Orlandi, Abecedario pittorico, 1704.

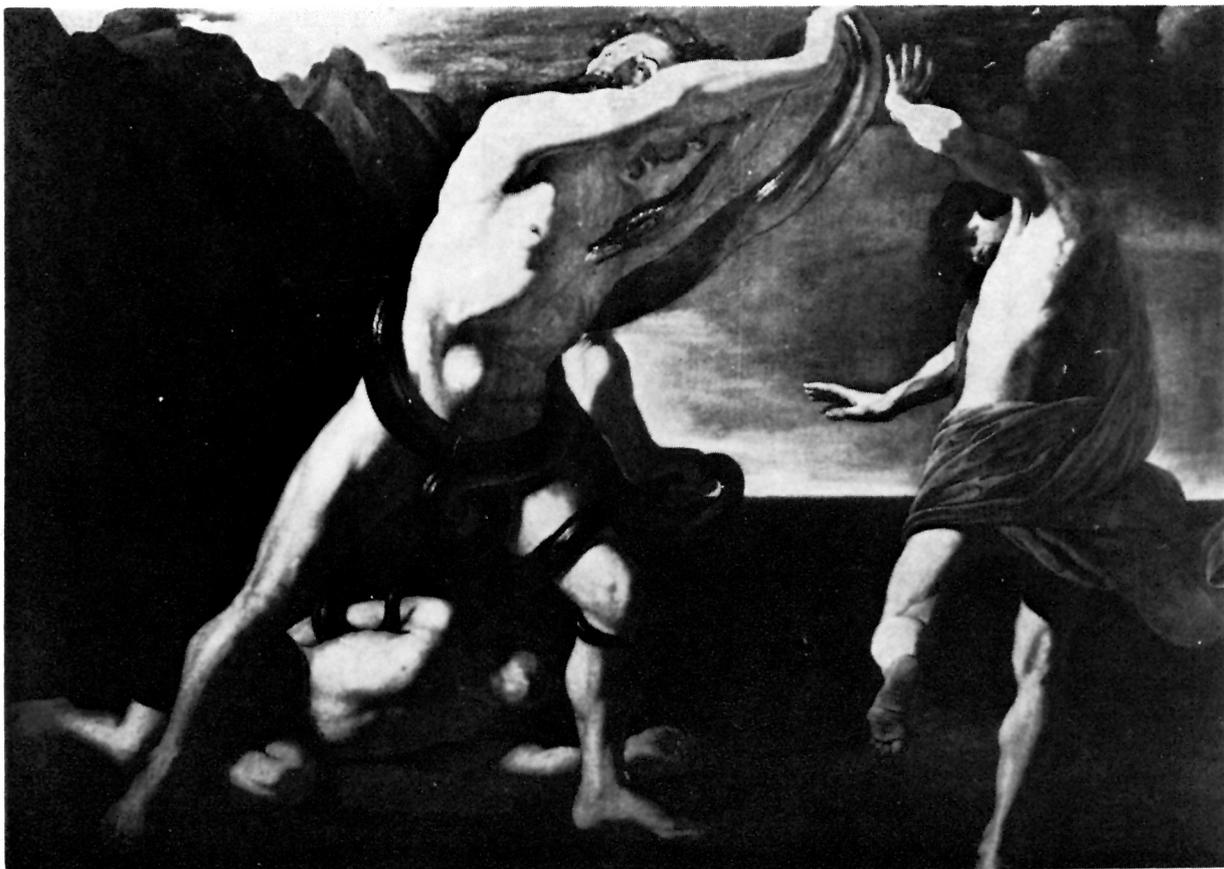


Daniele Crespi: *S. Francesco in preghiera* — Coll. I.
Lacković, Zagabria

2. PROPOSTA PER LUDOVICO

Lo spazio espressamente manieristico, e altresì le figure che vi aleggiano, e la fantasiosa (non realistica) di scoscese montagne a sinistra — potevano indicarmi un solo maestro, a per pi più un grande maestro perchè grande è anche l'opera cui accenno: il «Laoconte» (163 x 238 cm) da una collezione privata in Austria. Penso, naturalmente, a *Ludovico Carracci*, un pittore non pubblicato nè analizzato sufficientemente, sicchè anche la presente proposta varrebbe formularla con qualche riserva. Ma l'alto livello del nostro dipinto e l'insolita audacia dell'invenzione indica una potenza immaginativa straordinaria, e in seno alle scuole manieristiche

che ci sono note non c'è, tranne l'Emilia, una zona nella quale avrebbe potuto nascere una cosa del genere. La scena mitologica vi è soltanto un pretesto per la lotta disperata con la sorte. Non v'è alcuna tendenza alla «bellezza». Invero lo spazio è deserto con quella linea retta tipica di Ludovico all'orizzonte (come nella «Fuga in Egitto» dalla collezione Tacconi o nel «Martirio di S. Orsola e S. Leonardo» in Bologna), le figure si levano o addirittura sono sospese in tale spazio, come nel «Martirio di Sant'Angelo» di Bologna o nel «Martirio di S.ta Margherita» di Mantova, e in quest'ultimo con la posizione del corpo e delle gambe quasi uguale al figlio di Laoconte del nostro dipinto.'



Ludovico Carracci: Laoconte — Coll. privata, Austria

Proprio una posizione simile, sofisticata, delle alte figure la troviamo spesso nelle opere di Ludovico. Nello spazio astratto anche queste figure diventano astrazioni che interpretano la propria parte in uno sforzo impetuoso. Anche le montagne sono inventate, quasi simboliche. Un che di simile, ma senza tanta inventiva fantasiosa, lo troviamo in Ludovico già nei primi lavori, come nel «S. Francesco» della Capitolina di Roma (intorno al 1582), ma l'attivazione aggressiva dello spazio che culmina nella «Caduta di S. Paolo» del 1587, rispettivamente negli affreschi di Palazzo Magnani (1588—91), nel nostro dipinto è realizzata soltanto in tre figure, di cui due «sospese», mentre la terza (quella del figlio di Laoconte già avvolto a terra dal serpente) richiama spiccatamente per anatomia e composizione la figura d'Isacco posato sull'ara nel «Sacrificio d'Isacco» al

Vaticano (intorno al 1586—87). Ci troviamo probabilmente nel periodo tra la decorazione di Palazzo Fava (fino al 1584) e Palazzo Magnani (intorno al 1588—91), il che coinciderebbe con la maniera di dipingere espressamente protobarocca (manieristica) della composizione nella «Caduta di S. Paolo».²

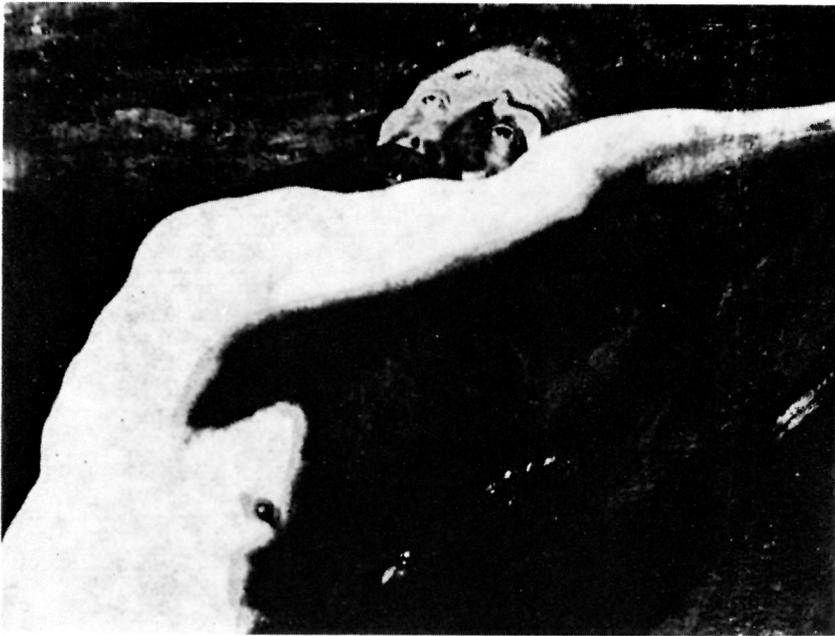
In questo modo abbiamo, invero, sorpassato il «Battesimo di Gesù» in Monaco di Baviera del 1584, del quale Arcangeli (nel catalogo che indichiamo anche nel suo trattato del 1956) scrisse di trattarsi forse del «primo quadro del Seicento italiano»: se poi non si tratti tuttavia di un'opera di Annibale. Ma ancora non siamo arrivati al venezianismo della «Madonna degli Scalzi» (1590) né al grande «omaggio al Veronese» del 1592, rappresentato dal capolavoro di Ludovico cioè il «Sermone di S. Giovanni Battista» (Pinacoteca di Bologna); è veramente grande la somiglianza del nostro figlio di Laoconte sospeso, non soltanto nel manto giallo con le pieghe quasi uguali, bensì anche nel volto, con il famoso barcaiolo nel citato «Sermone di S. Giovanni», il che permette forse di spostare il nostro dipinto un po' più tardi: proprio al periodo delle decorazioni di Palazzo Magnani.⁴

C'è nella nostra composizione un altro momento, diremmo perfino incoerente alla maniera del dipinto

¹ Mostra dei Carracci, Bologna 1956, figg. 20, 16, 22, 35.

² Op. cit. figg. 1, 7, 6.

³ F. Arcangeli, Sugli inizi dei Carracci, «Paragone» N. 79, Firenze 1956 — E. Bodmer, Gli affreschi dei Carracci nel Palazzo Magnani ora Salem a Bologna, «Comune di Bologna», XI, 1933, n. 12 — Vedi pure F. Malaguzzi-Valeri, La Giovinezza di Ludovico Carracci, «Cronache d'Arte», I, 1924.



L. Carracci: *Laoconte* — Coll. privata, Austria (part.)

stesso e specificamente manieristico: si tratta del volto »fermamente« descritto di Laoconte, e specialmente quegli occhi sporgenti con l'arco della sopracciglia torto; ma proprio tali occhi li troviamo nel »Martirio di Sant'Angelo«, nel »S. Girolamo« della Pinacoteca di Bologna assai spiccatamente, ad anche nel »Sermone di S. Giovanni Battista« del 1592, nella »Caduta di S. Paolo« del 1587 e nell »Immolazione d'Isacco«.⁵

Ma per l'insieme dell'invenzione e dello spazio bisogna cercare le consonanze con le opere della fine del

nono decennio e con la morfologia generale, ma pure con l'anatomia della »Caduta di S. Paolo«; è questo pressapoco il tempo degli affreschi del Palazzo Magnani, dove ci può dire qualcosa anche la »figura« iso-

⁴ F. Arcangeli, op. cit., 1956, fig. 10, pagg. 45, 46.

⁵ »Mostra...« 1956, figg. 22, 15, 7, 6.

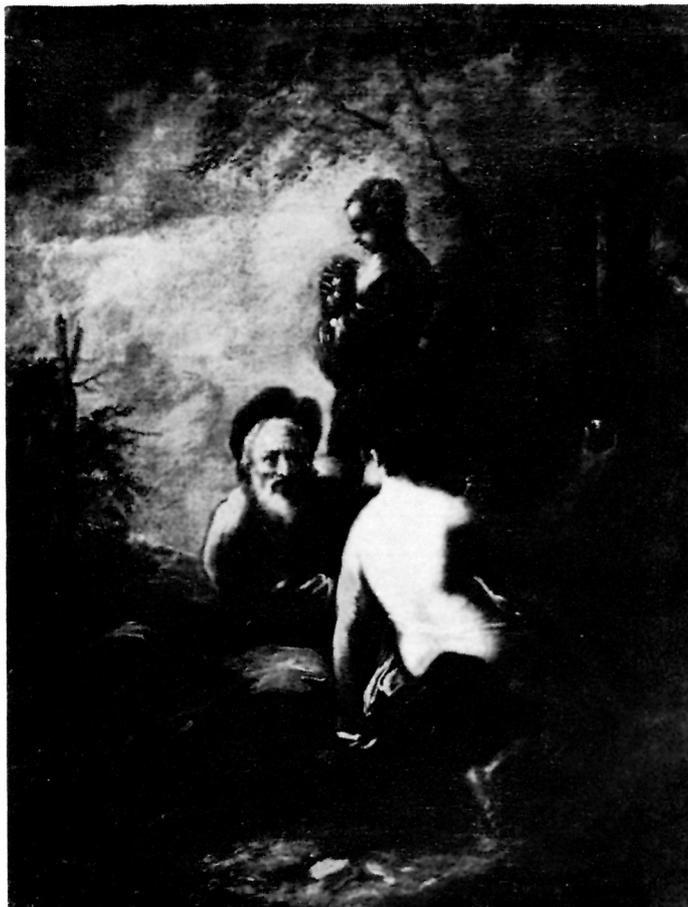
⁶ F. Arcangeli, op. cit., 1956, pag. 35 — C. D. Malvasia, *Felsina pittrice* (ed. 1841), vol. I, parte II, pag. 251.



Ludovico Carracci: *S. Gerolamo* (part.) — S. Martino, Bologna



F. Raineri (lo Schivenoglia): *Caino e Abele* — Museo Nazionale, Belgrado



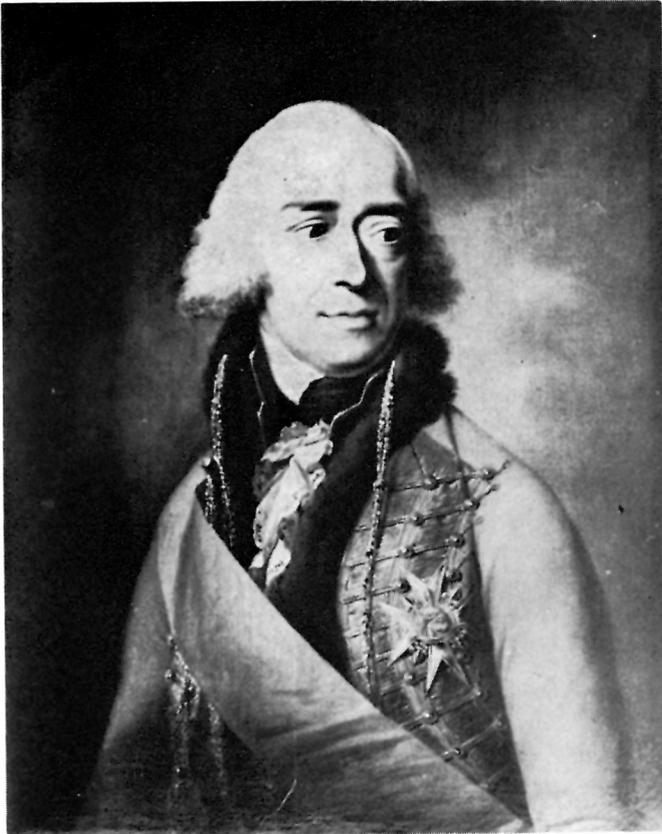
R. Raineri (lo Schivenoglia): *Lot con le figlie* — Museo Nazionale, Belgrado

lata della lupa nel primo piano, e la maniera con cui è stata dipinta sul noto affresco «La lupa che allatta Romolo e Remo»; poi anche il profondo spazio e le nuvole sul cielo. Sul nostro «Laoconte» la sintesi è ancor più forte. La prospettiva pare superflua. E veramente il tempo della «Caduta di S. Paolo» e della «Pala Bargellini», e Francesco Arcangeli era proprio dell'opinione che la nascita della scena nominata dal Palazzo Magnani cadesse proprio in quel momento; dunque dopo di quel gruppo «chiuso, autonomo e autentico» dei quattro dipinti già nominati dal 1583—1586, cui accennò a suo tempo anche l'Arcangeli. E nella nostra composizione Ludovico è ancor più «proprio» a più insolito, addirittura bizzarro. E' bene ricordarci dell'opinione di Guido Reni, come lo cita Malvasia: che Ludovico, cioè, conosceva tutte le scuole come i suoi parenti, quella lombarda a quella veneziana, e in più l'Andrea del Sarto, il Tibaldi e il Primaticci, ma non ostante ciò «avevasi poi composto una maniera nuova, a propria, che poteasi dir la sua, e da ogni altra diversa».⁵

3. DUE PICCOLI CONTRIBUTI A UN PITTORE MANTOVANO

Spesso un problema si presenta del tutto indeterminato e le possibilità di soluzione ci inducono a essere prudenti; ma almeno l'ambiente storico è più o meno chiaro già a prima vista. In questo caso forse si poteva subito pensare all'ambiente mantovano, e la soluzione mi s'impose già nel 1963, appena che ebbi letto il fascicolo dell'«Arte antica e moderna» nel quale il prof. Carlo Volpe e Nora Clerici Bagozzi coi loro contributi rivelavano Francesco Raineri, detto lo Schivenoglia. Poi altri completarono le ricerche, finché la signora Nora Clerici Bagozzi non fece nel 1978 un nuovo riassunto nel «Paragone».

Trattandosi d'un pittore tanto tempo dimenticato credo che ogni contributo sia prezioso e, a mio parere, questi due *pendants* conservati al Museo nazionale di Belgrado non sono tra i lavori meno validi dell'opera di Scivenoglia. Il dipinto «Caino e Abele» (alt. 85,5, largh. 66 cm) ricorda così direttamente l'opera cardinale del pittore, «Martirio di S. Sebastiano» della chiesa mantovana di S. Andrea, non solo per la sua qualità, ma anche



Angelika Kauffmann: *Ritratto di signore* — Coll. privata, Spalato



Angelika Kauffmann: *Ritratto di donna* — Coll. privata, Spalato

per i momenti morfologici — la modellazione del torace e quel «di sotto in su» del volto di Abele, che un'ulteriore analisi stilistica non mi sembra necessaria.¹

L'altro dipinto, rappresentante «*Lot con le figlie*», benché l'invenzione non sia molto felice, ha un certo fascino ingenuo, specialmente nel concetto del piccolo nudo visto di dietro. È lo stesso fascino delle tondeggianti figure femminili simili a bambole che troviamo sui dipinti scoperti da Carlo Volpe nella collezione Catalano a Catania.²

Abbiamo dunque due scene bibliche, due «piccole storiette» davvero, che lo Schivenoglia dipingeva tanto volentieri come ne fanno menzione contemporanee e successive fonti mantovane. All'idillio dell'una si contrappone la pronunziata ricerca dell'orrido nell'altra ove il «piccolo espressionismo» di questo contemporaneo

e collaboratore di Bazzani attinse veramente il livello di cui egli era capace. Si tratta di un «neomanierismo in chiave rococò», come scrive Nora Clerici Bagozzi, e di un artista «il cui spirito arguto vive in forme ugualmente spiritose in ogni opera, in forza di un linguaggio sincopato e funambolico».

4. DUE RITRATTI DI ANGELIKA KAUFFMANN

Anche rispetto all'ordine di San Gennaro piazzato sul petto del signore, la nascita di ambedue i ritratti si potrebbe collocare a Napoli, nel 1782, dove la pittrice, dopo il suo ritorno in Italia, soggiornò per parecchi mesi. Lasciando Venezia si trattenne un breve tempo a Roma, ma presto passò a Napoli. Sappiamo che verso la fine del soggiorno napoletano lavorava sui ritratti dei membri della famiglia reale, per eseguire poi a Roma, durante il 1783, il grande dipinto di parata «La famiglia reale di Ferdinando IV», attualmente a Vaduz. Naturalmente, il nostro «Ritratto di dama» è un ritratto concepito fortemente, con uno sforzo palese di ottenere la somiglianza fisionomica, nonchè il carattere spirituale del modello; eppure pittoricamente, esso non è in

¹ N. Clerici Bagozzi, *Per l'opera di Franco M. Rainer detto lo Schivenoglia*; «Arte antica e moderna», n. 24, 1963, fig. 141 a. N. Ivanoff, *Un libro sul Bazzani*, «Arte Veneta», 1972, p. 278. N. Clerici — Bagozzi, *Ultime ricerche sullo Schivenoglia: le battaglie e altre novita*, «Paragone», br. 341, 1978, str. 40. e pass. con il catalogo completo delle opere del pittore.

² C. Volpe, *Per un profilo dello Schivenoglia*, «Arte antica e moderna», n. 24, 1963, fig. 139 a, b. vedi anche Clerici Bagozzi, 1978, sl. 40.

contraddizione con la figura della regina nel dipinto menzionato. La concezione e »l'architettura« del nostro ritratto sono semplici ma sempre suggestive con quello sociale avvolto con disinvoltura attorno alle spalle, il viso allungato e il drappo bianco fermato sui capelli, conferendo alla seria e tranquilla figura della dama dipinta un carattere di vera dignità e gentilezza. Naturalmente, al momento attuale non si può affermare con sicurezza i due ritratti che pubblichiamo essere stati dipinti proprio a Napoli nel 1782. L'esecuzione sicura e ferma dell'insieme, e particolarmente del viso, rammentano anche la »Giovane dama« (oggi nella collezione Siebenhüter a Feldkirch), che pure appartiene agli anni ottanta. Ma proprio il contatto morfologico con il ritratto di »Cornelia Knight« di 1793 (i capelli, il viso il drappaggio) permettono una datazione posteriore dei nostri dipinti: negli anni novanta, a Roma.¹

Nella stessa epoca nasceva, pare, anche il ritratto della »Dama seduta« della Tate Gallery; ma anche il ritratto dell'attrice »Maddalena Riggi«, menzionato nell'elenco delle opere del 1795. Ciononostante non c'è forse bisogno di caricare per i nostri ritratti altri punti d'appoggio. Pure certi lineamenti fisionomici del »Ritratto d'uomo« nel Joanneum di Graz fanno rammentare i rispettivi tratti del nostro »Ritratto del signore«. I suoi occhi sono veramente troppo sporgenti; ma questo sguardo sbieco lo troviamo spesso nell'opera di Angelika Kauffmann. Così anche sul tardo ritratto del »Lord Montgomery« o su quello del »Christian VII di Danimarca«. Anche il nostro ritratto del marito è concepito saldamente coll'accento sulla fisionomia, ma anche con tutta l'»apparecchiatura« che spetta allo stato civile della personalità rappresentata.²

Il livello alto dell'esecuzione nonché la stessa idea dei nostri pendants rappresentano un contributo all'opera di questa pittrice cosmopolita che, nonostante il lungo soggiorno in Inghilterra, appartiene alla storia della pittura italiana, l'innanzitutto alla scuola romana. Il problema principale in quel momento immediatamente anteriore all'avvento definito del classicismo si pone così: è riuscita Angelika Kauffmann — dopo il ritorno in Italia — dalle molteplici esperienze (Venezia, P. Batoni, R. Mengs ecc) e particolarmente quelle inglesi (J. Reynolds) creare una maniera personale?

I nostri ritratti danno conferma di una maniera personale della pittrice: lentamente e non senza difficoltà, e forse veramente appena nel suo periodo maturo, durante il secondo e lungo soggiorno romano, venne creandosi la sua espressione individuale.

In quella grande metropoli artistica, in un momento transitorio, prima dell'avvento del classicismo rigoroso di David, Angelika Kauffmann personalità dominante della pittura di ritratto ha realizzato una sintesi di ricche esperienze accumulate durante una vita dinamica. È facile notare un forte ecletticismo nella sua opera; ma è di gran lunga più importante il fatto che si fa notare pure il suo stile personale.

¹ Catalogo »Angelika Kauffmann und ihren Zeitgenossen«, Bregenz-Wien, 1968/69, figg. IV, 97.

² Ibidem, figg. 20, 21; 13; 11, 28.

5. DUE NATURE MORTE SEICENTESCHE

1. Luca Forte a Spalato

Questa »Natura morta con frutta nel paesaggio« (Coll. priv. Spalato) appartiene pare al pittore che, insieme ai membri della famiglia Recco, funge da fondatore della natura morta napoletana. Già nel catalogo della grande mostra di Napoli, nel 1964, Carlo Volpe deplorava il fatto che Luca Forte sia rimasto così poco noto fino ai nostri giorni; privo addirittura dei dati biografici fondamentali, quelli cioè nascita e della morte. Per fortuna, De Domenici ci ha lasciato la sicura testimonianza del fatto che Luca Forte visse e lavorò in un tempo anteriore al Porpora; cosa che evidentemente risulta anche dallo studio comparativo delle loro opere. Era il Nostro, come scrisse De Domenici, »povero di invenzione, e di componimento«.¹

Carlo Volpe propose la »Natura morta con tuberosa e la coppa di cristallo« della Galleria Nazionale a Roma quale primo dipinto conosciuto di questo pittore; poi quelle nature morte firmate delle collezioni Bosco a Roma e Molinari-Pradelli a Bologna. Ed è proprio a queste che possiamo paragonare il nostro dipinto; anche qui uva con il fogliame della vita, melagrani aperti e la stessa piccola frutta. Il professor Bottari ascriveva al Nostro anche la »Natura morta« già nella collezione Acquavella a New York, attualmente presso Lorenzelli a Bergamo, ma che alla mostra di Napoli era attribuita a un anonimo seguace di Caravaggio; cosa che dimostra una presenza attiva della tradizione romana nei primi anni del Seicento a Napoli.² Anche il prof Volpe vede questo pittore quale »un generista lucidamente impostato nella tradizione caravaggesca locale«.³

Ma c'è qualche cosa che rende particolare la nostra Natura morta: questo ammasso di frutta fresca, ricco di colori e di gradazioni di luce e di riflessi è collocato innanzi a un paesaggio. Lo spazio si apre a destra con un tramonto dorato sopra una lontana montagna blu, ma tutti i piani del dipinto sono irradiati da un'atmosfera densa e calda.

¹ Catalogo »La natura morta italiana«, 1964, Napoli, Palazzo Reale (Milano, 1964), pp. 40—42. — Fondamentale: S. Bottari, Una traccia per Luca Forte e il primo tempo della natura morta a Napoli, »Arte Antica e Moderna«, 1963, nr. 23, pp. 242—246. — R. Causa, Luca Forte e il primo tempo della natura morta napoletana, »Paragone«, 1962, n. 145, pp. 41—48.

² Catalogo... 1964, figg. 25, a, b, p. 42.

³ Catalogo... 1964, figg. 12, a; n. 30. — S. Bottari, Appunti sui Recco, »Arte Antica e Moderna«, 1961, pag. 357, fig. 161, b. (»Nell'opera di Luca Forte il senso della luminosità caravaggesca urge con più rigore e rivela gli oggetti con una verità ottica di più sorprendente schiettezza, al di fuori dell'impegno, in certo senso intellettualistico, che attenua, nelle opere di Giovan Battista Recco, la immediatezza visiva e compositiva«).

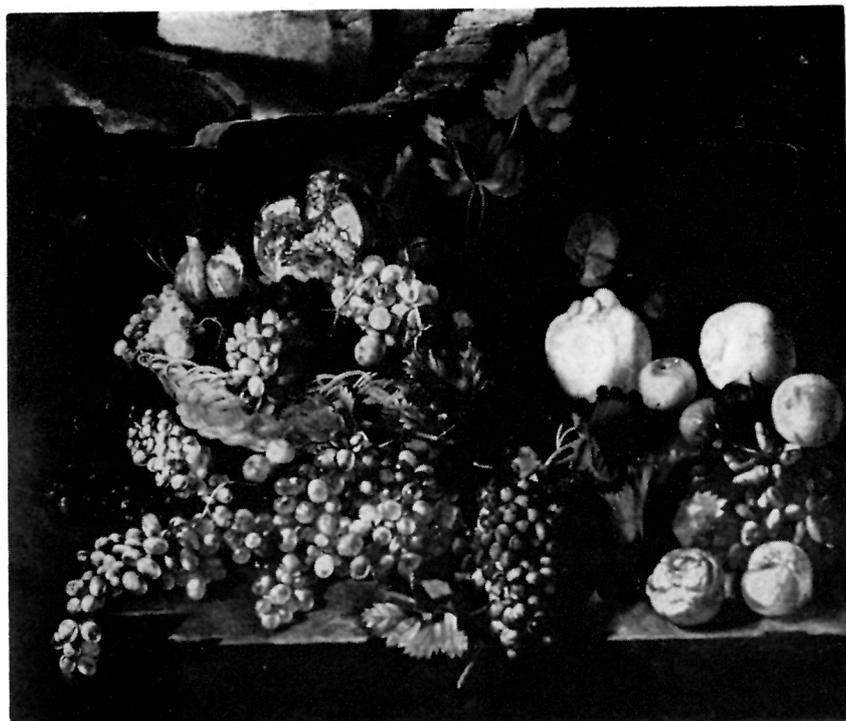


*Luca Forte: Natura morta con frutta —
Coll. privata, Spalato*

2. Uno sconosciuto dipinto di Fieravino

A mia conoscenza questo dipinto veramente sconosciuto o almeno finora non studiato. Ma tutta l'opera del Maltese è poco studiata, ed è proprio per questo che ogni contributo al suo catalogo è sempre gradito. Questa «Natura morta col tappeto e frutta» (97 x 91 cm, coll. priv., Novara) qui pubblicata ma da tempo nota a chi scrive dimostra con chiari segni la stilistica e

«iconografia» del misterioso pittore, tanto che qualsiasi argomentazione comparativa ci pare superflua. Vale forse la pena di segnalare la grande similitudine della tenda con quella sulla «Natura morta con arma e limone» della collezione Rivet a Parigi; dove anche le frange del tappeto sono identiche. La frutta poi, è piuttosto vicinissima alla frutta sulla «Natura morta con lo specchio» presso Van Emden ad Aja.⁴



*Luca Forte: Natura morta — Coll.
Molinari-Pradelli, Bologna*



Francesco Fieravino (il Maltese): *Natura morta con tapetti* — Coll. privata, Novara

Pittore di strano destino, e di scarsa fortuna critica. Nonostante il Sandrart era scomparso dalla storia d'arte, sicchè gli studiosi con fatica ricostruirono il suo profilo: dopo il Hoogenwerf nel 1924 agli studi della sua opera pittorica hanno contribuito Fiocco, Pallucchini, De Logu, Bottari e M. Gregori, ma ai tempi della mostra napoletana nel 1964 ben poco si sapeva di lui. Probabilmente, uno studio accurato dei suoi dipinti nei musei francesi potrebbe gettare più luce sul buio che tuttora lo circonda.

Nel bel catalogo della mostra napoletana fu Rafaelle Causa a sottolineare la sua *«posizione contrapposita»*,

di assoluta indipendenza», nonché il carattere delle sue invenzioni che lo rende protagonista di un'importante corrente intellettualistica nell'evoluzione della natura morta. *«L' insistenza iconografica»* nella sistemazione dei suoi preziosi tappeti ci affascina, non meno della loro calcolata *«simbiosi»* con elementi eterogenei: con la frutta, le armi, l'argenteria (per esempio sulla *«Natura morta»* nel Museo Herzog Anton-Ulrich a Braunschweig). Tale persistenza, paragonabile a quella di Baschenis per gli strumenti musicali, crea al nostro pittore una posizione del tutto eccezionale nel grande complesso della natura morta barocca. Unita con una straordinaria *«capacità mimetica»* questa iconografia di Francesco Fieravino ha creato nei suoi dipinti un mondo artificiale, assolutamente personale e determinato, e nonostante la grande capacità d'imitazione meravigliosamente *«astratto»*.⁵

Eppure, si tratta sempre di una visione barocca: grandi forme pervase di una luce astratta, oggetti trasformati in tanti miraggi, ma basati sempre su di un realismo ad oltranza. Una pittura paradossale, dunque, che proprio perciò appartiene alla cultura del barocco in maniera quasi paradigmatica.

⁴ Catalogo... 1964, figg. 66 a, b.

⁵ Vedi anche G. J. Hoogenwert, *Nature morte del '600 e '700, «Dedalo»*, 1924. — R. Pallucchini, *I dipinti della Galleria Estense di Modena*, Roma, 1945. — G. de Logu, *Natura morta italiana*, Bergamo, 1962. — R. Causa nel *Calalogo...* 1964, p. 79.

PRIJEDLOZI I RJESENJA

Pod tim naslovom autor daje prijedlog za nekoliko rješenja atributivnih problema za slike koje se, uglavnom nalaze u našoj zemlji. U prvoj grupi (neobjavljene slike mletačkog seicenta) predlaže autorstvo Alessandra Varotarija za toliko diskutiranu palu »Sv. Dominika, sv. Blaža i sv. Apolonije«, sada u »Stalnoj izložbi crkvene umjetnosti u Zadru«, te ime padovanskog slikara prve polovine 17. vijeka G. B. Bissonia za malo »Poklonstvo kraljeva« u gradskom muzeju u Rovinju. Bitne su uporišne točke njegova djela u S. Gaetano, S. Clemente i u crkvi dei Serdi. »Djevojka s mačem« iz privatne zbirke u Splitu pripada očito Tiberiu Tinelliu ne samo po ornamentu, nego prvenstveno po zaobljenoj morfologiji, i naravno, po razini koju očituje ova tajanstvena žanr-slika. Razlika naprama Girolamu Forabosciju, koji je taj padovanski ambijent napustio oko 1654. očigledna je baš u penelati na »Mladoj dami u crvenom« u Općinskoj zbirci u Malom Lošinjju. Dodir sa slikom iz Malamocca (poslije 1664.) je najbliži ne samo tipološki, nego i po slobodnijem potezu kista. Četvrto djelo je ono njemačkog slikara Isacca Fischera koji je za sada poznat samo po svojim djelima u Furlaniji. Djela objavljena od A. Forniz (1965. u »Arte Veneta«) dovoljna su da ovaj »Portret ratnika«, iz jedne privatne zbirke u Grazu pripišemo ovom slikaru. Za teško oštećeni »Portret mlade dame« u zbirci Ambrozia Kapora u Korčuli nije za sada moguće postaviti sigurnu atribuciju, ali sudeći prema nekim znacima i ova je slika bliska Fischerovu načinu.

U drugom dijelu (»Ostali prijedlozi za talijanski seicento«) autor ponajprije rješava problem »Sv. Franjo u ekstazi«, izvanredne slike očigledno od Daniela Crespia, prelaznog umjetnika prve polovine 17. vijeka u Milanu. Djelo se nalazi u posjedu slikara Ivana Lackovića u Zagrebu. Za veliku sliku »Laokona« iz privatne zbirke u Grazu autor predlaže ime Ludovica Carraccija, veliko ime bolonjske škole, ne samo zbog tipičnih oznaka njegova predbaroknog načina u tretiranju oblika i prostora, nego i zbog izrazitih podudarnosti s nekim Ludovicovim radovima iz vremena oko 1590. godine. Poslije dugog proučavanja autor s ovim objavljivanjem zapravo stavlja ovo djelo na diskusiju pred talijanskom stručnom javnošću. Nema, međutim, problema za dvije male sličice Francesca Rainerija (lo Schivenogija) koje se nalaze u depou Narodnog muzeja u Beogradu. Na kraju, ova dva portreta iz privatne zbirke u Splitu očito su radovi Angelike Kauffmann, upravo zbog tipičnih stilskih oznaka pa i slikarske razine kojom su slikani. Autor predlaže vrijeme nastanka oko 1790. godine kad je nastao i portret »Maddalene Riggi«, i ostala djela ove kozmopolitske slikarice koja se mogu usporediti s našima. Na kraju, autor dodaje dvije barokne »mrtve prirode«: Jednu koja očito pripada napuljskom slikaru Luki Forte, koja se nalazi u privatnoj zbirci u Splitu. Druga je izvanredan primjerak Fieravinove »intelektualističke« mrtve prirode, ujedno dekorativne i bizarne.