

Dodatak za Gian Francesca da Tolmezzo

Raspeće iz kapele Nadbiskupskog dvora u Zagrebu, koje je Z. Wyroubal, direktor Restauratorskog zavoda vanrednom pažnjom restaurirao i prikazao u prethodnom članku 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 Akademije, 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 suvišno 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 kadgod 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 došla iz Mađarske?

Čini mi se da stilske 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

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

Castel d'Aviano.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 mantegnesknog 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 raspetog 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 mantegneskni 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 zorno ilustrira retardaciju ovog malog pokrajinskog područja, vezanog politički uz Veneciju, ali u kome, uz daleke odsjeke mantegnizma, nalazimo u ovom času tako malo venecijanskih odraza; možda nešto odraza Muranske škole, osnažene seljačkim montanjardskim duhom i preplavljene utjecajima što su preko Alpa kroz cijelo 15. stoljeće zapljuskivali ove granične oblasti.

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.

Postilla per
Gian Francesco da Tolmezo

La **Crocifissione** che si trova nella capella del palazzo Arcivescovile a Zagabria, restaurato con cura estrema ed esposto nell'articolo antecedente, con particolare attenzione alla sua cronistoria e al suo stato di conservazione, dal direttore dell'Istituto per il restauro Z. Wyrubal, è opera di Gian Francesco il più significativo rappresentante della scuola di Tolmezzo.

È peraltro evidente che i grandi complessi d'affresco nelle chiese di Barbeano, 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 sopra il Friuli. È questo un rinascimento rusticoprovinciale. Tutto è alquanto rigido e duro, ma proprio in questa goffa monumentalità c'è qualcosa che ci avvinca. È ciò forse dovuto alla nostra stanchezza del classico e del barocco, e già oggi, anche delle finezze manieristiche, se queste tarde scuole attirano non solo la nostra attenzione ma provocano anche interessi più profondi? Forse sarebbe piuttosto meglio metterne in evidenza i dettagli: il volto di San Giovanni, o quei due angeli inginocchiati sulle nubicose 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 da 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 quasi nel grottesco, ogni volta che deve esprimere sul viso uno stato psicologico. Quella espressività alquanto nordica che diede agli affreschi di Provesano una forza grezza 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 brutale presenza dei re ungheresi con tutti i segni 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 abbia seguito quella dell'altare della S. Croce nella cattedrale di Zagabria o la pala sia invece arrivata a Zagabria dall'Ungheria?

Mi sembra che le caratteristiche di stile siano in favore della prima soluzione. 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'inespressività 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 non potendo pure 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 provezana 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 dilungo la scialba invenzione di Zagabria non solo nella fisionomia, ma pure nella modellazione di tutto il corpo. Forse anche qui il profondo spazio mantegnesco è l'elemento fondamentale che condizione 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 mantegnesimo, 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.

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.

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