

Prilozi i hipoteze za slikarstvo talijanskog baroka

Dr Grgo Gamulin

redovni profesor Sveučilišta u Zagrebu

Izvoran znanstveni rad

1. HIPOTEZA ZA SARACENIJA

Predlažem ovaj prijedlog kao hipotezu samo zato što u Zagrebu ne raspolazem s dovoljnom literaturom o ovom slikaru (čak ni s već starom monografijom *Anne Ottanija Cavina*), a pogotovu ne s fototekom nekog od specijaliziranih instituta. Bio bi nam, naravno, potreban fotografski materijal Venecije, a još više Rima. Ovako se možemo osloniti tek na osjećanje stila, i na nekoliko ikonografskih i morfoloških podataka. Ipak, čini mi se, oni su dovoljni da našu sliku »učvrste« u prvo desetljeće Saracenijsva boravka u Rimu, nekako između 1606. i 1610.

Riječ je o slici »*Bogorodice s djetetom i sv. Anom*«, koju poznajem isključivo po fotografiji koju objavljujem. Ne znam niti gdje se slika sada nalazi. Čiste sfere lica, veliki nabori kombinirani s malim (osobito na rukavima bogorodice) navode našu misao na ovog ranog karavadiistu. Tu je i ona masa bijele draperije koja se javlja već na »*Bijegu u Egiptu*« u Frascatiju, pa na slici u Galeriji Corsini u Rimu. Tipološki je naša Bogorodica najbliža onoj sa »*Sv. Obitelji u Josipovoj radionici*« iz Hartforda, premda je na njoj Bogorodičino lice prikazano u profilu. S našom sv. Anom može se usporediti ona na već spomenutoj redakciji iste teme u Nacionalnoj galeriji u palači Corsini, ali i na drugim nekim Saracenijsvim slikama, tako na »*Sv. Karlo Boromejski pričešćuje okužene*« u Ceseni.

Nicola Ivanoff je 1964. točno pisao ono što je vidljivo na gotovo svim njegovim djelima, pa i na ovom našem: »*Saraceni, per lo meno nelle sue grandi tele, non era stato pittore di pennellata e di tocco... Una certa sodezza pittorica è suo carattere costante. La luminosità trasparente e diffusa e il gusto della linea gli vengono nelle prime opere dalla maniera giovanile dal Caravaggio, memore a sua volta Di Lorenzo Lotto*«².

Poslije višegodišnjeg rada na proučavanju djela starih majstora u Jugoslaviji, autor ovog članka predlaže atribucije pojedinih radova Ambrogiju Bonu, Pietru Liberiu, Gianou Battisti Molinariju, Antoniju Molinariju, Giuseppeu Vermigliju, Danielu Crespiju, Carlu Francescu Nuvoloneu, Flaminiju Torrijju, Giovanniju Francescu Romanelliju i Giovanniju Battisti Ruopoliju. Nekoliko vrijednih platna i danas ostaju bez sigurnog autorstva. Kao hipoteze ovdje se predlažu imena Carla Saracenijsva, Giovannija Battiste Pellizzarijsva, Antonijsva Fumanijsva i Sebastianijsva Bombellijsva. Atribucije su nastale na osnovu bogatog vizualnog iskustva, citiranjem brojnog komparativnog materijala i recentne znanstvene literature o slikarstvu talijanskog baroka.

Naravno, bilo je obrata u njegovoj paraboli, da i ne spominjemo utjecaj i dodire s Elsheimerom. Treba u svakom slučaju, čak i ovom prilikom, istaći visoku kvalitetu upravo iz venecijanskog razdoblja: »*Non c'è dubbio che tutti i momenti di sviluppo sottintendono una crisi, cioè un rigetto di qualcosa che non corrisponde più all'attualità dell'artista: ma opere come l'Estasi di S. Francesco, la pala con Quattro Santi, e la Maddalena leggente, costituiscono una svolta, un rinnovamento dell'arte del Saraceni...*«³

I zaista, to nisu samo velika djela Carla Saracenijsva nego i prvi poticaji baroka što će uskoro zavladati na lagunama. A osobno mislim, i dodao bih: upravo »*Četiri sveca*« vrhunac su Saracenijsve razvojne parabole, djelo veliko u smislu invencije i kompozicije, ali i atmosfere koja te neobično rasporedene likove ovija i prebacuje ih u neki drugi, nadstvarni svijet.

2. HIPOTETIČNA »SCHEDA« ZA MALOG SLIKARA

Pomišljam naime na AMBROGIA BONA, učenika i pomoćnika Carla Lotha. Ovu »*Sv. Obitelj*« iz Prčanja u Boki kotorskoj već dugo znam iz vremena kratkih posjeta župnoj crkvi toga gradića i po slaboj snimci koju sam sačuvao. Problem mi se činio nerješiv dok se u »*Arte Veneta*«⁴ za god. 1983. nije pojavio osvrt Giorgia Fossa-

¹ R. Pallucchini; *II*, 1981, sl. 238, 239, 242, 246, 252.

² N. Ivanoff, *Intorno al tardo Saraceni*. »*Arte Veneta*«, 1964, str. 177.

³ R. Pallucchini, 1981, str. 96.

⁴ G. Fossaluzza, *Una pala inedita di Ambrogio Bon a Conegliano*. »*Arte Veneta*« 1983, str. 193. i dalje.



Carlo Saraceni (?), *Bogorodica s djetetom i sv. Anom*

luzze, koji je sintetizirao sve što se o tom Lothovom epigonu znade. Ne poznajem »Poklonstvo pastira« iz Scuola dei Carmini u Veneciji, a prema češće objavljenom i temeljnom Bono-ovom djelu iz San Michele in Isola (Murano) teško da bi se moglo nešto pretpostaviti. No na tu nas hipotezu navodi novopronađena pala »Sv. Dominika« u Coneglianu (Sv. Martino e Rosa), i to ne samo tipološki nego i stilski. Pogledamo li malo pažljivije, vidjet ćemo da se upravo takvi kerubini ponavljaju na svim slikama ovog Lothova epigona. Možda je još zanimljivije da se na Lothovoj oltarnoj slici iz Monastiera kod Trevisa, očito radenoj, prema mišljenju Fossaluzze⁵, od pomoćnika (a ja bih dodao baš od Ambrogia Bona), javlja lice tipološki veoma blisko sv. Josipu s prčanjanske slike (ono uz desni rub slike). Niti sv. Gertruda nije strana bokeljskoj Bogorodici.

Bilo bi ovo četvrto ili peto dosad poznato djelo Ambrogia Bona; pod pretpostavkom, naravno, da se naša hipoteza, utemeljena na tako malo podudarnih elemenata, pokaže ispravnom.

3. HIPOTETIČNI PRIJEDLOG ZA G. B. PELLIZZARIJA

Na glavnom oltaru župne crkve u Malom Lošinju nalazi se slika za koju je bilo teško reći kojem slikaru zapravo pripada upravo zbog njezine osrednje vrijednosti.

To je »Rodenje Marijino« komponirano u dva plana, i još ne baš spretnom pojavom Boga Oca u glorijskoj kruni, i s isto tako nespretnom epizodom djevojčice s pticom u lijevom kutu. Sve je na toj kompoziciji nespretno složeno, ali vulgarni pučki karakter likova ipak nam možda može poslužiti kao stanoviti kaziput. On nas naime vodi do malog padovanskog slikara za kojega je već Brandolese primijetio (a što se često navodi): »Oltrepasò di raro la madiocrità«⁶.

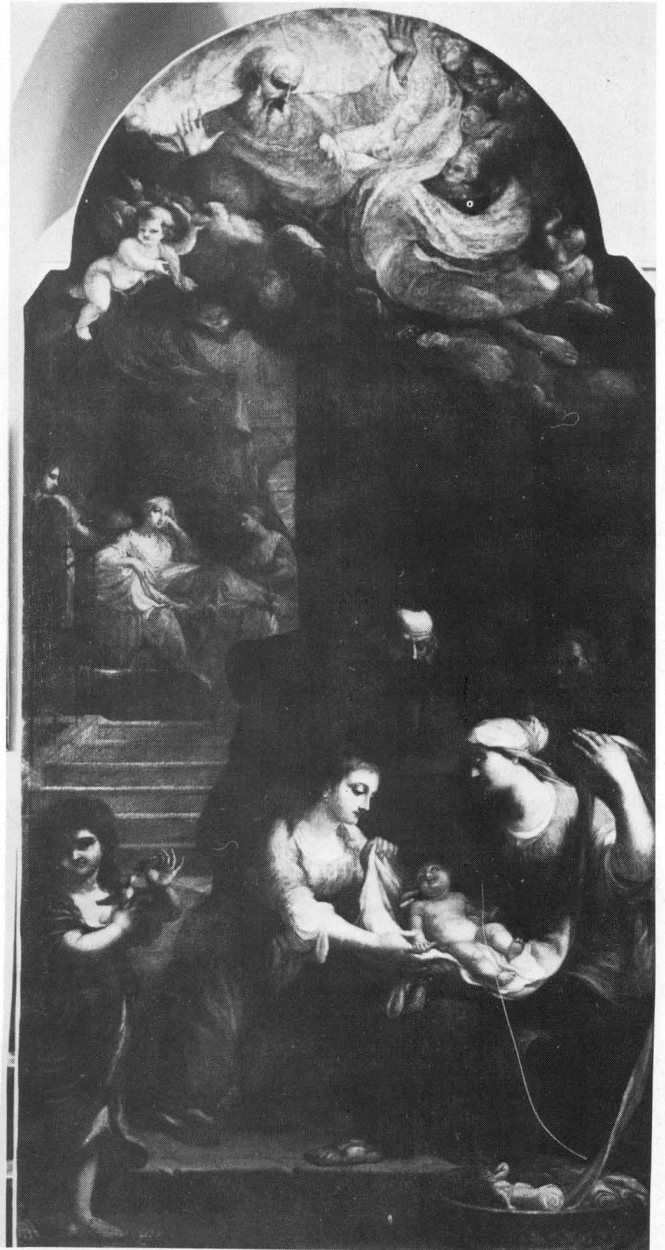
Riječ je o GIOVANIJU BATTISTI PELLIZZARIJU (5. oko 1603 – prije 1672), porijeklom navodno iz Verone, ali koji radi u Padovi i Rovigu, u tragu Pietra Daminića. Vjerojatno bi se među njegovih 20 platna iz ciklusa *Miracoli della Madonna del Socorso* u Rovigu (Rotonda), 1939, moglo naći još uporišta za ovaj naš prijedlog, osim onih na »Čudu Bogorodice«, koje znamo s jedne male reprodukcije; no bolje je širu argumentaciju (ili njezino opovrgnuće) prepustiti zasad budućnosti. Oslanjajući se prije svega na intuiciju, oslonimo se ovom prilikom još na

⁵ G. Fossaluzza, 1983, sl. 1, 2; 5, 6.

⁶ R. Pallucchini, 1981, I, str. 339, 340.



Ambrogio Bon, Sv. Obitelj



Giovanni Battista Pellizzari (?), Rodenje Marijino

drugu kompoziciju istog ciklusa, koju u svom »Seicentu« reproducira prof. Pallucchini, a na kojoj se također javlja njegova »disordinata accumulazione di episodi«, koju najčešće označuje za nj karakteristična »goffaggine popolaresca«⁷.

4. DVIJE NEPOZNATE SLIKE PIETRA LIBERIJA

»Josip i Putifarova žena« (153 × 123, priv. zbirka u Grazu) ima tako očigledne oznake Pietra Liberija da je cijelo suviše navoditi neke konkretne podudarnosti. Iako tipičan čvor nabora, oštro osvijetljenih, na crvenom

Josipovu plaštu nalazimo posvuda, kao i akt Putifarke s tipičnim biserima u kosi i naušnicama. Najbliža usporedba bila bi ona sa slikom iste teme u zbirci A. Frezzati u Veneciji, dok je Josipovo lice fizionomijski posve slično Abdollimovu licu u Pommersfedenu⁸.

Drugo Liberijevo djelo nalazi se u privatnoj zbirci u Zagrebu, a ilustrira temu »Kronos otkriva Istinu«, sa ženskim aktom klasično crtanim, i bliskim Betsabeji iz Stare pinakoteke u Münchenu, ali s licem i kosom koje su također ukrašene Liberijevim konvencionalnim rekvizitima. Za strukturu draperije dovoljno je ponovno navesti sliku iz zbirke Frezzati. I krila Kronosova nalazimo na mnogim djelima ovog slikara: na »Junoni i Veneri s Kupidom« iz privatne zbirke u Milanu⁹ i na mnogim drugima.

⁷ C. Donzelli – G. M. Pilo, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze 1967, sl. 35. – R. Pallucchini, 1981, II, sl. 1121.

⁸ R. Pallucchini, 1981, sl. 635, 624.

⁹ Na ist. mj., sl. 635, 645, 646.



Pietro Liberi, Kronos otkriva Istinu



Pietro Liberi, Josip i Putifarova žena

Giano Battista Molinari, *Poklonstvo kraljeva*

5. PRINOS ZA G. B. MOLINARIJA

Riječ je o prinosu veoma značajnom za ovog slikara, jer od malo poznatog Giovannijsa, ili Giana Battiste, oca Antonija Molinarija, znamo samo jedno sigurno djelo: potpisanu i datiranu oltarnu sliku: *Gospu od Ružarija* iz 1673. u crkvi S. Maria Annunziata u Bracca di Costa Serina (Bergamo)¹⁰

Pošto su crteži u Kunstmuseumu u Düsseldorfu, čini se, konačno prešli u katalog Antonija Molinarija (za A. Bettagna G. A. Pellegrinija)¹¹, preostaju, osim već spomenute oltarne slike, još samo četiri djela u Vicenzi pripisana mu hipotetički od W. Arslana. Sudeći prema slici koju ovdje predlažemo, može se taj prijedlog, također hipotetički, prihvatiti¹².

Slika koju ovdje predlažemo kao prinos oskudnom katalogu G. Battiste jest veliko »*Poklonstvo kraljeva*« u koru župne crkve u Prčanju (Boka kotorska)¹³. Svoje-

Giano Battista Molinari, *Poklonstvo kraljeva (detalj)*

¹⁰ C. Donzelli – G. M. Pilo, *I pittori del Seicento veneto. Firenze 1967. str. 294, sl. 321*

¹¹ Čio niz crteža iz Düsseldorfa, koje je Budde, čini se prema tradiciji, bio pripisao G. B. Molinariju, a A. Bettagno mladom Pellegriniju, pripadaju prema mišljenju G. M. Pila ipak Antoniju Molinariju. – Vidi I. Budde, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, 1930.* – A. Bettagno, *Disegni e dipinti di Giovanni Antonio Molinari. Catalogo della Mostra. Venezia, 1959, str. 29. i dalje.* – C. Donzelli – G. M. Pilo, *sp. dj., 1967.*

¹² W. Arslan, *Catalogo delle cose d'arte... Vicenza, I, Chiese. Roma 1959, str. 14–16.* – Riječ je o djelima na unutrašnjem vijencu crkve sv. Katarine u Vicenzi: Sv. Katarina obraća caricu i Porfirija; Sv. Katarina u zatvoru; Sv. Katarina u disputu s jednim starcem; Golubica donosi hranu sv. Katarini. Slaba čitkost fotografija ne dopušta točniju proučbu. – Vidi i: E. Martini, *La pittura veneziana del Settecento, Venezia 1964.*

¹³ G. Gamulin, *Stari majstori u Jugoslaviji, II, Zagreb 1964, str. 158.* – Isti, *Doprinos slikarstvu baroka. »Peristil«, br 18–19, Zagreb 1975/76, str. 55, 56.*



Antonio Molinari, Biblijska scena

dobno je, uz suglasnost specijalista, bila od pisca ovih redaka objavljena kao djelo sina ovog slikara, to jest Antonija Molinarija, ali s oklijevanjem i rezervom baš u vezi s problemom oca mu Giovannijsa. Pisao sam tada: »Očito, Antonio Molinari nije nam još jasan u razdoblju formiranja, kao što nam nije jasan ni profil njegova oca Giovannijsa, od kojega danas poznajemo jedno jedino sigurno djelo, »Gospu od Rozarija« u Bracca di Costa Serina iz 1673. Kako je Giovanni Molinari umro poslije 1690. god., ostaje nam praznina (u njegovu životu) od oko 20 godina, ali na osnovi ove jedne poznate slike nemamo osnove da, u vezi s Giovannijsom pomišljamo na prčanjско Poklonstvo kraljeva⁵.

A ipak, ta je osnova postojala. Boljka snimka oltarne Giovannijske slike iz Bracca di Costa Serina to očigledno potvrđuje; dok problem četiriju slika iz Sv. Katarine u Vicenzi treba zasad ostaviti otvorenim. Već i usporedba dviju fotografija pokazuje podudarnost slikarske obrade u cjelini i u izrazitim morelijanskim pojedinostima, posebno u obradi brokata na svecu s palmom, kojega lice osim toga naliči na lice paža što u Prčanju pridržava plašt pokleknutoga kralja. Zatim, tu je i podudarnost Bogorodičina lica u poluprofilu s kosom i zračenjem nimbusa.

Naš slikar, rođen u Veneciji 1636, djelovao je do 1690, a prema Melchioriju bio je učenikom Pietra della Vecchija.



Antonio Molinari (kopija), Judita

Ostaje on ipak, kako to G. M. Pilo primjećuje »Una personalità problematica«, barem do trenutka kada bude moguće proučiti spomenute radove u Vicenzi ili dok, nekim sretnim slučajem, ne bude pronađeno koje od njegovih nestalih djela u Roveredu ili u S. Francescu u Rovigu.

6. DVA PRIJEDLOGA ZA ANTONIJA MOLINARIJA

Kod jednog trgovca umjetninama u Grazu imao sam otrag nekoliko godina prilike vidjeti, u hitnji i pri umjetnoj rasvjeti, ovu nepreciziranu »Biblijsku scenu« (a može, naravno, biti i neki historijski prizor). Frapirala me topla kromatika: crvena haljina posjednutog lika, i tamno žutilo pozadine. Nažalost, dalju sudbinu te lijepe slike nisam mogao pratiti.

¹⁴ G. Gamulin, 1975/76, str. 54. Tom istom tekstu dodana je bilješka: »Pomislio sam bio, upravo zbog stanovitih tvrdoća, a i u vezi s drezdonskim »Nojevim pijanstvom« koje je u to vrijeme bilo pripisivano njegovu ocu Giovannijsu, upravo na ovoga slikara starije generacije. To sam i označio, ostavivši u izvještaju tih istraživanja problem do daljnjega otvorenim. (G. Gamulin, Preliminarni izvještaj o istraživačkim radovima Seminarara za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu u Boki kotorskoj 1958. i 1959, Zagreb 1960, str. 12, 13). Kako je to djelo kasnije vraćeno Antoniju, jasno je da i našu sliku treba prbaciti sinu Antoniju (vidi i C. Donzelli – G. M. Pilo, sp. dj., str. 729 i 292). To je, uostalom, u međuvremenu učinio, potencijalno i rezervom i prof. G. Fiorco u jednom pismu župniku crkve don N. Lukoviću (vidi N. Luković, Bogorodičin hram na Prčanju, Kotor 1957, str. 60. i 92. bilj. 38).



Antonio Fumiani (?), Liječenje sv. Sebastijana

Meki način obrade draperije, sumarno naslikana bijela brada glavnog lika, lik s turbanom iza starca što sjedi, a nadasve baš tople boje koje prožimaju sav prostor i likove odaju način Antonija Molinarija. To je, naravno, dojam koji počiva na općenitom osjećanju stila, ali na mnogim kompozicijama toga slikara mogu se naći očigledne takve morelijanske sukladnosti¹⁵.

Još jednu Molinarijevu invenciju vrijeme je objaviti ovom prilikom: teško oštećenu »Juditu« u vlasništvu obitelji Barić u Dubrovniku. Ona se, nažalost, nalazi u takvom stanju, a i vidio sam otrog najmanje dva desetljeća, da mi nije moguće prosuditi radi li se o replici ili o kopiji. Sudeći po tvrdoći Juditina lica, trebalo bi reći da je to samo kopija poznate »Judite« iz zbirke Zecchini u Milanu, koju je svojedobno objavio Egidio Marini. Moguće je, ipak, da bi to lice, kao i cijela slika izgledala posve drugačije poslije pažljive restauracije. Pokoje nevelike razlike u izvedbi upućivale bi nas da možda prihvatimo misao o autorovoj ili ateljskoj replici¹⁶.

7. PRIJEDLOZI ZA FUMIANIJA

Često nam se događa da se i prilikom obrade djela kakvog značajnog umjetnika nađemo u nepravilici: ne samo zato što o njemu nema monografije nego često nema ni iole obuhvatnijih rasprava, niti dovoljno objavljenih djela. U

Antonio Fumiani (?), Alegorija s grančicom



¹⁵ R. Pallucchini, *La Pittura veneziana del Seicento*. Milano 1981, sl. 1253, 1255, 1264. – E. Marini, *La Pittura del Settecento veneto*, Udine 1981, sl. 379, 380, 386.

¹⁶ E. Marini, 1981, sl. 384.



Antonio Fumiani (?), *Alegorija s lancem*

tom slučaju, ako nećemo riskirati da pogriješimo, običavamo djelo objaviti »pod upitnikom« ili kao puku hipotezu. – Takav je i ovaj slučaj s »Liječenjem sv. Sebastijana« (Gradski muzej, Rovinj), veliko i lijepo djelo eliptičnog oblika. U živoj dijagonalnoj kompoziciji na njemu dvije su žene zaokupljene vađenjem strijela iz svečeva tijela, a cio je prizor slikan velikom vještinom i majstorstvom dobrog crtača i koloriste, ali diskretnih tonaliteta. Način kojim su »izlomljene« draperije, pa i neki fizionomijski momenti, ukazuju, ponekad vrlo uvjerljivo na Antonija Fumianija; ali kako naći izravne točke oslonca s lošim starim fotografijama njegova djela u S. Pantaleonu, a i inače u Fumijanijevu opusu, tako manjkavo obrađenom i poznatom?

Naći ćemo, doduše, veoma bliske podudarnosti u konstrukciji likova i prizora, u sistematizaciji nabora na »Sv. Roko dijeli milostinju« u S. Pantalonu, na velikoj luneti Friedricha III. u S. Zaccaria, na »Silasku sv. Duha« u crkvi sv. Filipa i Jakova u Vicenzi¹⁷. Naći ćemo, možda, i veoma očigledne fizionomijske sličnosti, tako ovaj profinjeni profil žene na prizoru »Krist i preljubnica«, uvijek na famoznom plafonu u S. Pantalonu, pa i na »Pokolju nevine dječice« u Staroj pinakoteci u Münchenu¹⁸. Može se zapaziti i Fumijanijevo vješto igranje raspodjelom svjetla na čitavom nizu njegovih kompozicija, upravo kao na rovinjskoj slici¹⁹.

Zacijelo, kad bismo raspolagali s boljim snimkama Fumijanijeva plafona u S. Pantalonu (poslije restauracije),

mogli bismo biti mnogo sigurniji u procjeni. To vrijedi i za oba ženska lika u zbirci Kajfež u Zagrebu. »Alegorija s lancem« (92 × 73,5 cm), baš obzirom na nabore, a i fizionomija nas podsjeća na lice Bogorodice na oltarnoj slici u S. Benedetto u Veneciji²⁰, dok ćemo lice »Alegorije s grančicom« (92 × 73,5 cm) sresti na »Kazni Ananije« u Uffizijima²¹.

Krećemo se uvijek u okvirima posljednjih dvaju desetljeća 17. stoljeća, a jasne nam se čine i opće koordinate toga kretanja: od karačizma prema neoveronezianizmu, ali naravno i kortonizmu. U opoziciji prema »tenebrozima« Fumiani svakako pripada onoj drugoj struji koja je bila pokrenuta od Ruschija a kulminirala je u djelima Colija i Gherardija.

8. JEDAN EVENTUALNI PORTRET OD SEBASTIANA BOMBELLIJA

Dugo sam oklijevao da objavim ovaj lijepi »Portret gospode« (76,5 × 64 cm), koji se čuva u Gradskoj zbirci u Malom Lošinj, u koju je ušao iz nekadašnje zbirke Piperata. Nije teško shvatiti razloge moje neodlučnosti: ovaj značajni portretist mletačkog seičenta još nije monografski obrađen, a zatim – s obzirom na mogućnost da je portretirana gospođa možda jedna od Mancinijevih – trebalo je isključiti Giscarda Ferdinanda Voeta; dok fra Galgarija isključuje već i sama kostimerija. A portrete nije ni lako pripisati »bez ostatka«, to više što nas adekvatnost draperija može lako prevariti.

No čini se ipak da u pripadnost ovog portreta Sebastijanu Bombelliju ne bi trebalo odviše sumnjati. Zlatni brokat na, čini se, tamno maslinastoj podlozi, relativno »slobodna« obrada čipaka, te fina modelacija lica i ostalih dijelova dovode naš portret u neposrednu blizinu nekih poznatih Bombellijevih portreta.

Poslije »precizacija« Alda Rizzija i od njega priredene izložbe, te sintetičkog poglavlja prof. Rodolfa Pallucchinija u njegovu »Seicentu«, možemo se ipak s nešto većom sigurnošću kretati unutar opusa toga Furlanca, koji je zapravo najbolji portretist Venecije u drugoj polovici stoljeća. Umro je, kako je Aldo Rizzi točno utvrdio, 1719.²² Sudeći prema kostimeriji portret naše dame mogao je nastati oko 1670. Kako »Portret Benedetta Mangili«, još Strozijeva karaktera, nosi dataciju 1665, vjerojatno se predloženim vremenom nastanka naše slike možemo zadovoljiti. Ona se, osim toga, i stilski slaže s radovima koji pripadaju tome vremenu, s »Portretom Gerolama Querinija« u Galeriji

¹⁷ R. Pallucchini, II, 1981, sl. 1027, 1019, 1023.

¹⁸ Na ist. mj., 1981, sl. 1020, 1021.

¹⁹ Na ist. mj., 1981, sl. 1013-1015, 1018, 1022.

²⁰ Na ist. mj., sl. 1013.

²¹ Na ist. mj., sl. 1018.

²² A. Rizzi, – R. Pallucchini, *Mostra del Bombelli e del Carneio, Udine 1964*, – A. Rizzi, *Precisazioni sul Bombelli*. »Emporium«, Bergamo, luglio 1961, str. 3–20 (s ostalom bibliografijom) – R. Pallucchini, 1981.

²³ R. Pallucchini, 1981, sl. 1037. – Katalog izložbe »La Pittura del Seicento a Venezia«, Venezia 1959, sl. 206. – Vidi i A. Rizzi, *Pittura veneta del Seicento in Friuli, Udine 1968*, sl. 8 – A. Rizzi, 1964, sl. 6, 8, 13.

Querini-Stampalia, na primjer, ali i s »*Portretom plemića*«²³ iz zbirke Carnelutti u Veneciji, i drugih²³.

Nije teško prepoznati Bombellijev rez očiju i usta, onu tamnu crtu koju Bombelli vrlo često stavlja iza nosa, te tipične kovrče na čelu. Ovo, srećom, nije »*ritratto di parata*«, a nema ni one sofisticirane fizionomike kao na nekim »*avogadorima*« (inače sjajnim upravo zbog toga). Ali čudim se kako u kritici nije zapažen nedostatak ženskih portreta. Kako se Bombelli već u prvoj polovici sedmog desetljeća smjestio u Veneciji i uživao u tom gradu gotovo pola stoljeća, to bez dvojbe postaje problem koji bi nekako trebalo riješiti. Poznat nam je tek onaj kasni portret Eurizije Verità di Valvasone iz 1696, i onaj još kasniji »*Rosalbe Carrieri*«, poklonjen Accademiji di S. Luca u Rimu 1705. Ovaj naš prilog zacijelo nije dovoljan da ispuni tu prazninu²⁴.

Prof. Pallucchini u svom »*Seicento*« primjećuje kako je broj Bombellijevih sigurnih portreta sveden na veoma malen broj, tek nešto više od dvadesetak. Znamo da je mnogo putovao po dvorovima, i zacijelo će se još štogod pronaći. Možda će i ovaj prilog u tome, za tipologiju ženskog portreta, štogod pripomoći.

9. JEDAN NEOČEKIVANI GIUSEPPE VERMIGLIO

Rijetko spominjan i slabo poznat u znanstvenoj kritici, Giuseppe Vermiglio (c. 1585 – c. 1635) ima mnogo zahvaliti svoj stanoviti ugled pohvalnom sudu koji je u njemu krajem 18. stoljeća dao Lanzi, a zatim u novije doba, 1943, Roberto Longhi. Ovaj ga je uveo u »*svoj*« krug karavadžista, koji je stvoren u Rimu poslije odlaska velikog majstora na jug.

Lanzi mu je zaista posvetio podosta pozornosti kao prvorazrednom milanskom slikaru (»*de' più preziosi che si facessero a Milano dopo Gaudenzio*«), a navodno je učio i kod Carraccija. Već je Bertolotti znao da je bio u Rimu (1604), što je na neki način objašnjavalo karavadžizam slike po kojoj je inače najviše i bio poznat: to je »*Poklonstvo pastira*« u Breri, potpisano i datirano s 1622. godinom²⁵.

I ta je slika dovoljna da porekne njegovo približavanje lombardskim maniristima, no vjerojatno su u njegovu opusu postojale (i zacijelo još uvijek postoje) manirističke slike nastale u tragu Camilla Procaccinija. Ako bi se spomenuta slika u Breri i mogla objasniti školovanjem u Bologni, pa i blagim karavadžizmom preuzetim od Guida Renija, izravno na Caravaggia upućuje »*Nevjerni Toma*« iz crkve S. Tommaso in vineis u Rimu, što ga je 1943. godine Longhi objavio u reviji »*Proporzioni*«; naglasivši tom prilikom »*il pensiero fin troppo naturalistico*«, jer je među



Sebastiano Bombelli (?), *Portret gospode*

apostolima zaista lako prepoznati portrete Caravaggia i Annibala Carraccija.

»*Bičevanje Krista*« iz zbirke Josipa Jeličića u Splitu ima stanovite srodnosti i s »*Poklonstvom pastira*« u Breri (prije svega u raspodjeli svjetla i tame), ali izravan »*punto d'appoggio*« za našu misao je prije svega apsolutna sličnost Kristova lica s onim na rimskoj slici, ali i s ostalim dijelovima Kristova tijela. Slikanu u oštrim kontrastima umjetnog svjetla, Vermiglio je ovu svoju invenciju komponirao zaista virtuozno, ali i jedno i jednostavno: svijetle »*partije*« tvore dijagonalnu kompoziciju od dviju dijagonala koje se križaju u sredini Kristova tijela.

Čini se da je ova slika, zaista, dragocjeni prilog malom i neobrađenom opusu ovog zaboravljenog slikara.

10. JOŠ JEDAN PRIJEDLOG ZA DANIELA CRESPIJA

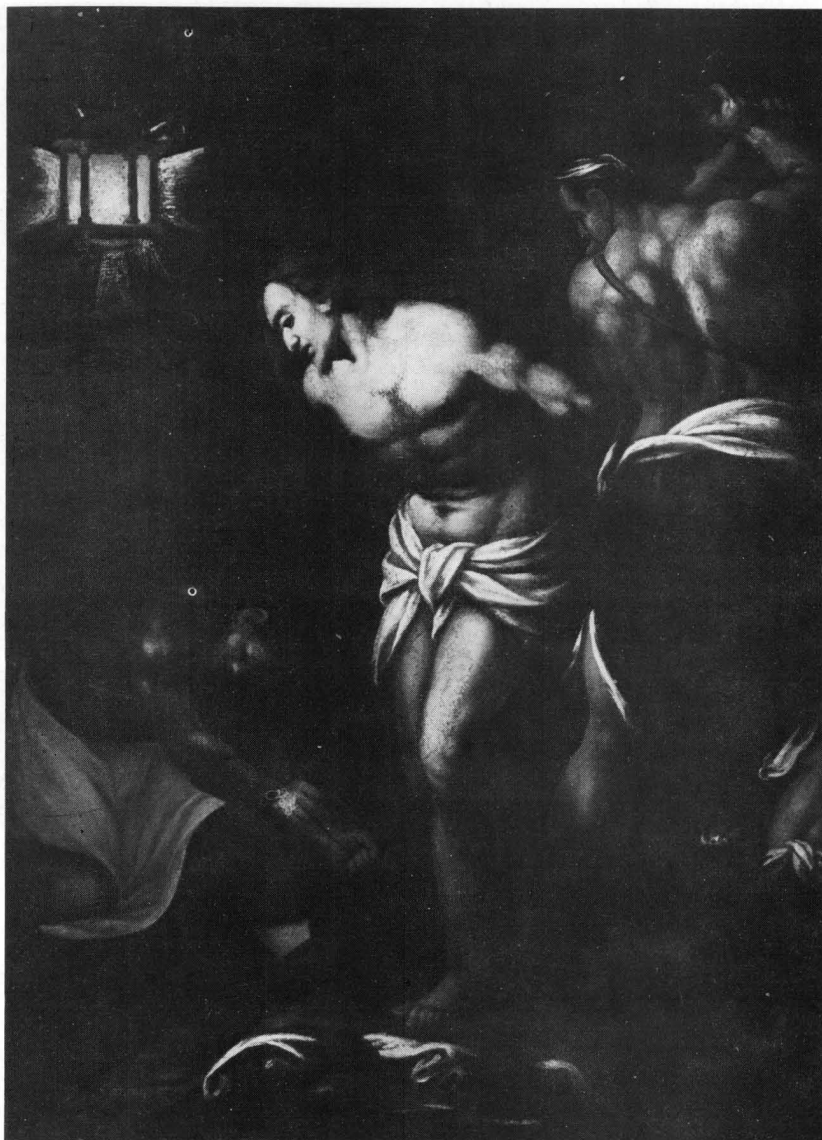
Poslije pronalaska jedne lijepe i tipične »*Ekstaze sv. Franje*« u zbirci I. Lackovića u Zagrebu (sada deponirane u »*Metropolitanskom muzeju*«) treba signalizirati stručnoj javnosti ovu »*Sv. Magdalenu pokajnicu*« (viđenu svojedobno kod antikvara Schaffschetzy u Grazu), koja vjerojatno pripada *Danielu Crespiju*²⁶.

Kažem vjerojatno jer je ovaj tip prilično uobičajen i na stanoviti način konvencionalan u prvoj polovici 17. stoljeća, s ovim uzdignutim pogledom i spuštenim kosama i s lubanjom maslinasto smeđe boje. Vjerujem da svakako

²³ A. Rizzi, 1964, str. 54, sl. 20. – V. Malamani, *Rosalba Carrieri*. Bergamo 1910.

²⁴ L. Lanzi, *Storia...*, Bassano 1789. – R. Longhi, *Ultimi studi sul Caravaggio*, »*Proporzioni*«, Firenze 1943. – Bertolotti, *Artisti subalpini in Roma*, str. 147, 1881. – U. Galatti – E. Camesasca, *Enciclopedia della pittura italiana*, III, 1951, str. 2519, 2520.

²⁵ G. Gamulin, *Altre proposte per il Seicento italiano*. »*Peristil*«, br. 24, Zagreb 1981.

Giuseppe Vermiglio, *Bičevanje Krista*

pripada milanskom krugu prije velike kuge, te da je treba »vidjeti« između izvještacene i »našminkane« ljepote žena G.C. Procaccinija (recimo, na istom motivu *Sv. Magdalene s lubanjom*), »manirističke« ekspresivnosti Morazzona (na »*Magdaleni*« u S. Vittore u Varese) – a kako je svaka pomisao na Cerana isključena, upravo zbog već spomenute konvencionalnosti koja sa svoje strane isključuje svaku utriranu napetost izraza i stila, dolazimo samim tim do Daniela Crespija. To je upravo njegova umjerena (realistička)—ekstatičnost. To je barok u svom protureformatorskom prosjeku^{26a}.

Treba pogledati Crespijeva lica na čitavom nizu njegovih djela, no dovoljno će biti izabrati »*Propovijed sv. Ivana Krstitelja*« u Busto Arsizio. Kromatska skala, relativno diskretna i usklađena također odgovara ovom slikaru i odviše tipičnom za prosjek milanske škole prvih triju desetljeća.

11. JEDNA NATURALISTIČKA »ADDOLORATA«

Riječ je o nevelikom ovalu »*Bogorodice*« slikane izrazitim naturalizmom, i to tako pučkog karaktera da nam se misao odmah obraća CARLU FRANCESCU NUVOLONEU. Tipološki nam je to lice poznato sa slika ovog lombardskog slikara, koji se ističe stanovitim realizmom, često shvaćenim doslovno i banalno. Ipak, upravo ga to čini prepoznatljivim i osebnim u ovom lombardskom ambijentu. Osim odavno objavljene slike iz Kneževa dvora u Dubovniku, ovo je još jedno Nuvoluneovo djelo koje smo zatekli na našoj obali Jadrana. Imao sam svojedobno priliku objaviti i dvije njegove slike iz jedne zbirke u Novari, i baš na jednoj od njih: na »*Sv. Obitelji*« nalazimo gotovo isti model Bogorodice; samo što je na ovoj u Splitu fizionomija zahvaćena s izrazito bolnim izrazom²⁷.

Kromatska gama ovog ovala je konvencionalna: modri

Giuseppe Vermiglio, *Nevjerni Toma*Daniel Crespi, *Sv. Magdalena pokajnica*

pljašt i svjelocrvena haljina, samo dijelom i vrlo diskretno označena. No značajna je dominantna smeđeg plašta koji i daje cijeloj slici poseban biljeg; uz izrazito nelijepu fiziognomiju koja se čak i za Nuvolonea čini ponešto pretjeranom.

12. FLAMINIO TORRI U BOSNI

Davno je tome što me je kolega Smail Tihic poveo u malo mjestance Gornji Dolac kod Travnika. U župnom dvoru čuva se, naime, slika »Sv. Petra« (platno, 71 × 58 cm), koju je, naš povjesničar iz preporodnog doba, Ivan Kukuljević, poklonio travničkim franjevcima prilikom svoga posjeta. Slika je rantoalirana, a natpis na novom platnu glasi: »Darovao crkvi Travničkoj Ivan Kukuljević Sakcinski g. 1859.« Prikazuje apostola u meditaciji i tuzi, što je i s ikonografskog stanovišta zanimljivo.

Carlo Francesco Nuvolone, *Bogorodica*

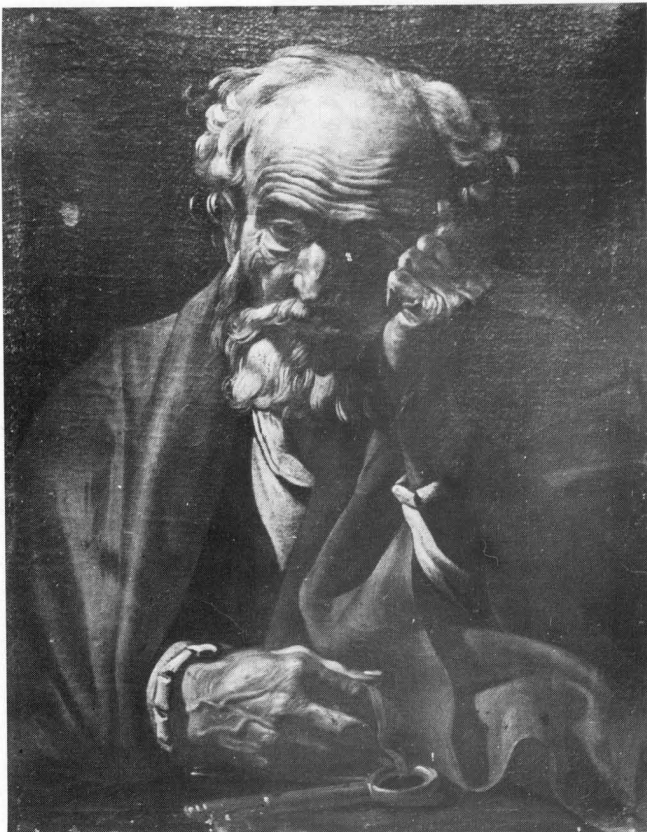
¹ Katalog izložbe, *Il Seicento lombardo*, Milano 1973 sl. 95, 118.
2 - na ist. mj., sl. 150, 151. *id.*

³ G. Gamulin, *Qualche aggiunta alla pittura lombarda*. »Arte Lombarda«, Milano 1963, str. 284, sl. 7. - Vidi i U. Ruggeri, *Aggiunte a Carlo Francesco Nuvolone*, »Arte Lombarda«, XII, Milano 1967.



Carlo Francesco Nuvolone, Sv. Obitelj

Flaminio Torri, Sv. Petar



Opće oznake upozoravale su na Renijevu tradiciju, dakle na bolonjsku školu 17. stoljeća. Priznajem da trenutačno ne mogu navesti mnoga uporišta za atribuciju ove slike Flaminiju Torriju, osim ruke sv. Franje na »Bogorodici sa sv. Franjom« u zbirci G. Raimondi u Bologni; ipak, vjerujem da je i to dovoljno. Uostalom, s obzirom na malen opus ovog slikara teško je i naći odlučnije komparacije. Osim ako to još nisu neki momenti na »modelettu« »Bogorodica i sveci« u Estenskoj galeriji u Modeni²⁸.

Možda bi se ovu ostentativno izraženu osjećajnost našeg Sv. Petra moglo dovesti u vezu sa oznakama: »pensosa malinconia« i »meditativa tristezza« koje Giuseppe Raimondi navodi u vezi sa slikarovim uzorom Simoneom Cantarinijem. I tamni inkarnat možda našto znači. Plašt je smeđe boje. Bitna oznaka, međutim, jest energija rasvjete i »čvorovi« svjetla oko nekih pojedinosti. »Come una trama esteriore, un reticolo disegnativo a sostenere il gusto d'una carne bruna, dipinta, arrossata o addirittura affumicata; a rilevare improvvisamente, con metallica insistenza, dai viluppi del colore delicatamente ombroso e quasi oleato, groppi di luce e spessori animati; fisionomie spesso di grottesca o ambigua espressivita« (A. Emiliani)²⁹.

Na našem melankoličnom Sv. Petru nalazimo upravo i te oznake, koje možda mogu poduprijeti morelijanski oslonac zapažen na čvorugavoj i venama izbrazdanoj ruci, koju smo u početku spomenuli i koju reproduciramo.

13. NOVI DOPRINOS ZA G F. ROMANELLIJA

Pripisujući svojedobno Romanelliju jedno malo »Oplakivanje Krista« u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu, učinio sam to više na temelju nekog intuitivnog



Giovanni Francesco Romanelli, Sibila



Giovanni Francesco Romanelli, Sibila (detalj)

osjećanja negoli na temelju stvarnih stilskih uporišta. Materijal ovoga slikara, uostalom, i dandanas je samo djelomično objavljen i slabo poznat. Danas se ta atribucija može poduprijeti s »Poklonstvom pastira« iz »Galleria d'arte antica« u Rimu, s likom Krista na fresci »Pasce oves meas« u Galeriji geografskih karata u Vatikanu, i uopće s onom zaista karakterističnom oznakom koju je bio zapazio već F. de Boni: »Le sue pitture sono più notabili per la grazia che per la forza...«³⁰

Ali prava je svrha ovoga moga osvrtu ova »Sibila« (103 x 76 cm, zbirka J. Baice, Zagreb). Pored tipične fizionomije i, naravno, frizure, ovo lijepo i zaista »salonsko« djelo G. F. Romanellija upravo svojim vještačkim »drappeggiamentom« potvrđuje vijest njegova glavnog biografa

G. Passerija: »Dipingeva quasi il tutto di maniera senza vedere alcuna cosa, in particolare i panni«³¹.

Za našu »Sibilu« jedva da je potrebno tražiti fizionomijska i morfološka uporišta: likovi »Razboritosti« i »Umjetnosti« u dvorani kontese Matilde u Vatikanu ili na već spomenutom »Prikazanju u hramu« u S. Maria degli Angeli.

14. HIPOTETIČNI PRIJEDLOG ZA G.B. RUOPOLA

Ne bih želio oklijevati u atribuciji ove plemenite »Mrtve prirode s voćem i cvijećem« (Privatna zbirka Split) GIOVANU BATTISTI RUOPOLU, kad moje disponiranje (u našoj zemlji) literaturom i dokumentacijom ne bi bilo tako oskudno.

³⁰ A. Emiliani u katalogu izložbe *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, Bologna 1959, sl. 61, 59.

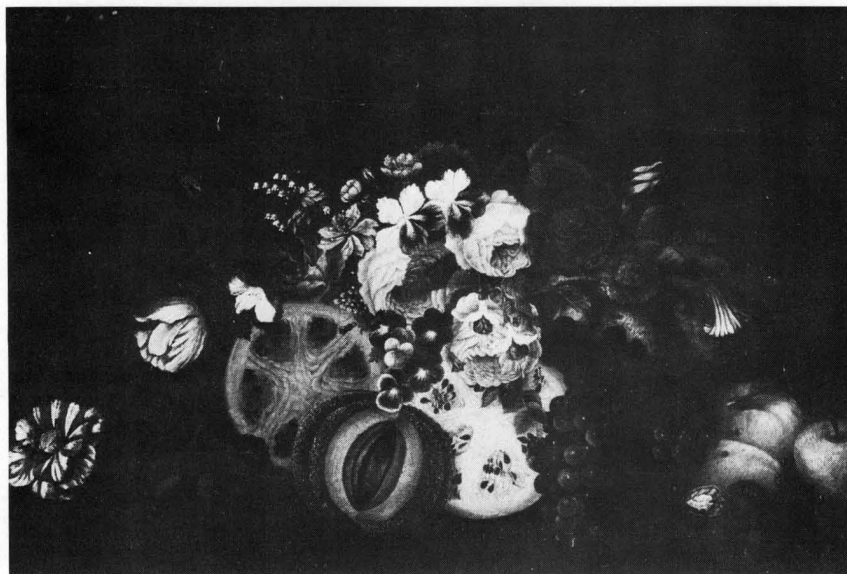
³¹ Osim toga, za samog Torrija: »La poetika di Flaminio Torri, espressa con segni e colori tutti personali, prende fiato dalle inflessioni di una consimile malinconia e meditazione, tutta appoggiata alle cadenze musicali del cuore e dell'intelletto« (G. Raimondi, *Il pittore Flaminio Torri, detto Flaminio degli Ancinelli, Studi in onore di Matteo Marangoni*, Firenze 1957, str. 260-266). – A. Emiliani, 1959, str. 130.

³⁰ G. Gamulin, *Stari majstori I*. Zagreb 1961. – J. Hess, *Affreschi di Gianfrancesco Romanelli nel Palazzo del Vaticano*, »Illustrazione vaticana, 1935, str. 241-245, – F. de Boni, *Biografie degli artisti*, Venezia 1840.

³¹ G. Passero, *Vite... Roma 1772*. – J. Hess, 1935, str. 242. Vidi i N. Farichiani, *Mostra della pittura italiana del '600 e '700 in Palazzo Pitti*, 1922.

³² Katalog izložbe »La natura morta italiana«, Napoli 1964, sl. 38 a i 39 a.

³³ G. Gamulin, *Altre proposte per il Seicento italiano*. »Peristil«, br. 24, Zagreb 1981, str. 92. – Katalog izložbe »Natura morta italiana...« sl. 24 b – 26 a i IV



Giovanni Battista Ruopola, *Mrtva priroda s voćem i cvijećem*

Navodi me na ovog ključnog majstora napuljske mrtve prirode apsolutna zrelost komponiranja (koje je smišljeno i »studirano«, ali još nije somptuozno u baroknom smislu), kao i topla atmosfera koja i boje i volumene spaja u nerazlučivu cjelinu. Ne samo što je kromatska gama bogata i zasićena nego je i raznolikost elemenata (voća i cvijeća) neobično velika za ovako relativno malu grupu.

Ima, naravno, i pokoji motivski element koji me navodi za ovaj hipotetični prijedlog. To se uglavnom odnosi na djela iz kasnog razdoblja, osobito na velikoj slici »Voće i cvijeće« iz Muzeja Capodimonte, kao i na »Voću« iz zbirke Matarazzo u Napulju. Ipak na splitskoj »Mrtvoj prirodi« nema još one tipične Ruopolove barokne i dekorativne emfaze (rekao bi Raffaello Causa)³². Po veličini i karakteru ona se približava omanjem »Voću« iz zbirke Leporano u Napulju, koju katalog velike napuljske izložbe stavlja u razdoblje »prve zrelosti« (oko 1660 – 1670). Giovan Battista Ruopol je u tom razdoblju već nadišao

temelje i utjecaje koje je primio od Luke Forte i Paola Porpore, koji ga pretječe tek za jedno desetljeće. To je lijepo vidljivo i iz usporedbe s Forteovom »Mrtvom prirodom«, koja se nalazi u istoj splitskoj zbirci. Nasuprot tobožnjim improvizacijama Forteovih nabacanih hrpa, ovdje vidimo majstorsku invenciju, koju je Ruopolo naslijedio od Porpore, svog bez dvojbe velikog prethodnika. No čini se baš diferencije i razlike prema ovome, a osobito prema velikoj Porporinoj kromatskoj egzibiciji na »Cvijeću« u Muzeju Capodimonte na neki način »osiguravaju« ovu splitsku sliku mladem slikaru.

A možda nam u tome može ponajviše pomoći upravo svjetlo koje suptilnom igrom, kao na spomenutom »Voću« Leporano, sve pojedinosti povezuje u vibrantnu cjelinu, čak s ovdje posve diskretno određenim prostorom u kojem se ova smišljeno aranžirana hrpa nalazi, s lišćem koje je natkriljuje i s pojedinostima, koje su na stolu ponešto odvojene kao »epizodna pratnja« glavnoj grupi tobože nonšalantno aranžiranoj.

Riassunto

IL CONTRIBUTO PER PITTURA ITALIANA BAROCA

Dopo un lavoro, durato un paio di anni, su opere di antichi maestri Jugoslavi l'autore propone l'attribuzione degli specifici lavori a: Ambrogio Bon, Pietro Liberi, Gian Battista Molinari, Carlo Francesco Nuvole, Flaminio Torri, Giovanni Francesco Romanelli e a Giovan Battista Ruopoli.

Alcune tele sono rimaste fino ad oggi senza una sicura attribuzione pur essendo molto preziose; Come possibili ipotesi si fanno i nomi di: Carlo Saraceni, Giovan Battista Pellizzari, Antonio Fumiani e Sebastiano Bombelli. Le attribuzioni sono state fatte grazie ad un' ricca esperienza, citando materiale comparativo e recente letteratura specializzata sul barocco italiano.

Grgo Gamulin

CONTRIBUTIONS AND HYPOTHESES
CONCERNING ITALIAN BAROQUE PAINTING

After several years of studying the works of old masters in Yugoslavia, the author of this study suggests that some of these works may be attributed to Ambrogio Bona, Pietro Liberi, Gian Battista Molinari, Antonio Molinari, Giuseppe Vermiglio, Daniele Crespi, Carlo Francesco Nuvolone, Flaminio Torri, Giovanni Francesco Romanelli and Giovanni Battista Ruopoli. Several valuable paintings still remain without certain attribution. Hypothetically suggested are the names Carlo Saraceni, Giovanni Battista Pellizzari, Antonio Fumiani and Sebastiano Bombelli. These attributions are based on the author's great visual experience, the quoting of a great number of comparative material and recent scholarly literature about Italian Baroque painting.

Kruno Prijatelj

ADDENDA FOR THE SPLIT BAROQUE PAINTER
SEBASTIANUS DE VITA

The discovery of the signature and date: SEBASTIANUS DE VITA/SPALATEN. F. 1778 on the restored pala from the church of the Holy Cross in Veli Varoš induces the author to attribute the painting in the Split monastery of Clarist nuns to the same artist. Also, he presents here a synthetic overview of the work of Devito known to us up to now, as well as of the various published studies concerning his activity.

Doris Baričević

SOME PROBLEMS OF FRANCISCAN SCULPTURE IN
NORTHWESTERN CROATIA IN THE FIRST HALF OF
THE EIGHTEENTH CENTURY

A group of wood carvings characterized by specific typology and working of the draperies stand out among the sculpture produced in Northwestern Croatia in the first half of the 18th century. All these artifacts are kept in the churches of Franciscan monasteries within the Croatian-Carniolan Franciscan Province. This paper deals exclusively with the works kept in the Croatian monasteries. Here, as is recorded in the archives, four sculptor monks were active at this period, who with the help of Franciscan joiners and painters-gilders made new church furniture. On the basis of elementary biographical data of the Franciscan sculptors Dionisius Hoffer, Ivo Schweiger, Cassian Lohn and Severin Aschpacher, an attempt has been made to attribute to each of these artists works found in the churches and monasteries in Trsat, Klanjec, Samobor, Kotari and Pazin.

Lelja Dobronić

CURIAE ON THE ZAGREB KAPTOL

The Latin term *curia* (in ancient Croatian texts also called *dvor plemeniti*) was used to denote the homes of the Zagreb canons. They are situated on Kaptol (Chapter), a section of Zagreb to the west and north of the Cathedral in which the canons served. Owing to the social position of their occupants and the characteristics of the buildings, they are different from the houses of the citizens and palaces of the aristocracy in the Upper Town: the majority are unattached, surrounded by gardens, like mansions and *curiae* outside the city, indicating that they also had comparable farming (rural) households.

Boris Vižintin

CANZIO DARIN BEDA – AN AUTHORSHIP ENIGMA

The author solves the enigma of authorship in the portraits of Count Erdödy and Ivan and Ana Minak (Maritime and Historical Museum of Hrvatsko Primorje in Rijeka), the portrait of a young man (Civic Museum, Karlovac) and the copy of the portrait of Count Laval Nugent (Historical Museum of Croatia, Zagreb) signed »Canzio Darin« and »Canzio Darin Beda«.

It was supposed that this referred to one or two artists at the most, but the author proves that three authors are referred to here: Canzio Michele, Da Rin Tommaso and Beda Francesco) who had a »bottega«, most likely in Genoa, where portraits and their copies were produced bearing the above mentioned signatures.

Tihomil Stahuljak

KLANJEC ON PICTURE POSTCARDS

The essay deals with the main square in Klanjec. It wishes to show that old picture postcards had registered nearly all the virtues of this square a long time ago. This is an opportunity for the author to discuss picture postcards in general. Are they anything besides being useful documents of what a locality looked like when they were made?