

# Neki problemi srednjotalijanskih škola u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu

GRGO GAMULIN

## I.

Strossmayerova galerija Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu obuhvaća u relativno širokom opsegu nekoliko talijanskih škola renesanse i baroka sve do kasnog venecijanskog *settecenta*. Njena vrijednost u toj širini opsega, kao i u kvaliteti velikog broja slika, nije još dovoljno poznata u inozemstvu, a niti u našoj zemlji.

Unutar velikog broja od preko 120 slika ističe se tridesetak djela prvorazredne vrijednosti, kojima bi se mogle ponositi i najveće galerije. Ono, međutim, što našoj galeriji daje osobit čar i značenje, to je njena raznolikost: ona ilustrira veliko mnoštvo razvojnih momenata i različitih likovnih situacija u Italiji kroz dugi raspon od četiri stoljeća, za razliku od mnogih talijanskih lokalnih galerija, koje se guše u jednodobnosti svojih provincijskih umjetnosti. U nekim razdobljima naša galerija prati taj razvitak u nižim slojevima, s djelima drugorazrednih i trećerazrednih umjetnika, ali u nekoliko slučajeva diže se do najviših vrhunaca vremena i dotičnih škola: do Lorenza Sanseverina, Fra Angelica, Sassette, Lelia Orsi da Novellara, Cavalier d'Arpina, Medulica, Veronesa, Benkovića, Piazzette. S druge strane cio niz slika predstavlja možda najbolje, što su njihovi autori uopće naslikali, tako da već i po tome Strossmayerova galerija dolazi u središte pažnje kod izučavanja mnogih monografskih problema talijanske renesanse i baroka.

Ali Strossmayerova galerija, za razliku od talijanskih i uopće inozemnih galerija i zbirki, upravo je s naučne strane vrlo zanimljiva i zbog toga, što je relativno slabo proučena. Bazirajući se uglavnom na relativno starim Berensonovim atribucijama, koje su u većini slučajeva precizne i nesumnjive, ona je ipak u svojoj naučnoj razradi u izvjesnom pogledu zastarjela. Od vreme-

na putovanja Gabriela Téreya po Italiji godine 1926. i od prve Berensonove analize, te od njegova posjeta god. 1936. naučno je istraživanje djela mnogih talijanskih umjetnika pokročilo znatno naprijed. To isto, samo u još većoj mjeri, možemo reći za neke analize Van Marlea iz god. 1929. U našoj su galeriji, osim pojedinih korektura, atribucije od tog vremena ostale iste.

Iz naše perspektive, naravno, i s našim mogućnostima, nema izgleda, da se to mnoštvo vrlo delikatnih i nejasnih problema u dogledno vrijeme riješi. Nameće se nesumnjivo potreba pozivanja jednog talijanskog stručnjaka. Nema nikakvih razloga, da upravo naša galerija bude u pogledu stručne razrade jedna od najzaostalijih, i da njezini katalozi i dalje budu predmetom neugodnih kritičkih primjedaba. Zato ovi retci imaju karakter sasvim predbježnih zabilježaka, sa svrhom da se ukaže barem na najakutnija pitanja, koja su se s obzirom na današnje stanje nauke već otvorila, i možda na smjer, u kome bi se za neka od njih mogla potražiti i rješenja.

\* \* \*

Od srednjotalijanskih škola, naravno, firentinska od B. Daddija do Albertinellija obuhvaća najveći broj slika. Ostale škole predstavljene su tek s nekoliko imena; zanimljivo je, međutim, da se upravo među njihovim slikama nalaze djela vrlo visoke vrijednosti, ali nekih osobitih otvorenih problema tu nema. U prvom redu tu je *sienska škola* prve polovine XV. stoljeća s prekrasnom *Bogorodicom od Sassette*, možda iste kvalitete kao što je ona slična iz zbirke Frick u New Yorku.<sup>1</sup> Njena je estetska i historijsko-umjetnička vrijed-

<sup>1</sup> John Pope-Hennessy, *La Peinture siennoise du Quattrocento*, Ed. Phaidon, Paris 1947., str. 20.

nost ogromna, i šteta, što i samim smještajem u dvorani Quattrocenta nije u tom smislu dovoljno istaknuta. A na samom kraju razvoja te iste škole »Krist sa križem« od *Giacoma Pacchiarella* može se u toj atribuciji smatrati sigurnim, usprkos svojedobnom mišljenju Frizzonija i Venturija, koji su tu sliku pripisivali Bernardinu Fungaiu. Možda je tek potrebno istaći njenu vrijednost u okviru kasne sienske škole, naravno, koja je u to vrijeme zamirala. Utjecaji Bernardina Fungaija i Perugina nesumnjivi su, a stare su sienske stilske oznake iščezle. Ostala je, međutim, blagost i naivnost općeg utiska, ali zaodjenuta oblicima dozrele rane renesanse, koje bi, možda, bilo presmiono nazvati visokorenesansnim. Ali određenost je i sigurnost stilskih karakteristika potpuna, površina je komponirana harmonično, modelacija laka, a boja ujednačena u mekim suzdržanim tonovima i usklađenim nježnim harmonijama.

Sa samo tri slike predstavljena je *Umbrija*. Dvije su od njih djela izvanredne ljepote i bez sumnje spadaju među najbolje radove svojih

Sl. 1 — *Eusebio di San Giorgio: Bogorodica s Isusom*  
(Strossmayerova galerija, Zagreb)



slikara. I »Bogorodica s Isusom i svecima« *Bartolomea Caporalija* i »Bogorodica s Isusom« zakašnjelog quattrocentiste *Eusebija di San Giorgio* imaju tako određenu i jasnu stilistiku, tako da je svaka sumnja isključena, a njihove karakteristike točno određuju likovnu situaciju na početku i na kraju kratkotrajnog razvitka umbrijske škole: kod Caporalija jasan utjecaj Gozzolija i apsolutna sinteza Firenze i najranije Umbrije u liku Madone i minijaturnoj ljepoti anđela; kod Eusebija kompaktna peruginovska masa Djevice, ali obrubljena linijom, rekli bismo, kasnogotičke finoće; uokolo umbrijski pejzaž s gracilnim drvećem i dalekim vidikom. (Zanimljivo je spomenuti, da se ista glava Bogorodice i slična grimasa na licu djeteta može vidjeti na neatribuiranom tondu »Madone s Isusom i dva anđela« u galeriji Ca'd'oro u Veneciji.)

Treća umbrijska slika je ona dragocjena »Bogorodica sa sv. Katarinom i donatorom«, sva u smeđim i zlatnožutim tonovima. Sve atribucije kreću se oko B. Pinturicchija. Dok Suida i Berenson neodređeno ukazuju na školu Pinturicchija u užem smislu,<sup>2</sup> Van Marle pomišlja na posredovanje Antoniazza Romana. Carlo Ragghianti, naprotiv, drži, da bi autor ove slike mogao biti Antonio da Solario, i to u svom prednapuljskom razdoblju. Slika u S. Francesco u Osimo, ona iz crkve Carmine u Fermo i oba ženska lika iz galerije Dor'a svojim bi afinitetima riješili problem ove zagoneetne slike. U svakom je slučaju to pravac, u kojem bi trebalo dalje istraživati.

U kompleksu škola *Ankonikanske marke* najbolje slike, usprkos neshvatljivoj Van Marleovoj sumnji, pripadaju *Lorenzu da Sanseverinu*. To su tri djela jedne velike predele s Kristom i apostolima. Ni jedna slika Sanseverina u Italiji ne doseže ovu razinu, niti je uopće poznata ovako savršena ravnoteža svježje provincijske naivnosti i dozrele monumentalnosti visoke renesanse, koja upravo počinje. Kojem oltaru ova predela pripada — to je pitanje, koje preostaje da se riješi. »Krštenje Kristovo« iz Galerije u Urbinu zbog shematskog rješenja pejzaža, teško da može doći u obzir. Pozadine na našim sličicama, naime, imaju dovršenost relativno dozrelog pejzažnog slikarstva.

<sup>2</sup> A. Schneider, *Katalog Strossmayerove galerije*, 1939., str. 17.

U slučaju »Krista na križu sa svecima« stvar je mnogo kompliciranija. Slika nije atribuirana, kao ni ona sasvim slična u maloj galeriji u Fabriano.<sup>3</sup> Radi se očito o istom majstoru, koji, zasada, niti u talijanskoj historiji umjetnosti nije identificiran. Ipak bi nam jedna zanimljiva adekvatnost možda mogla pomoći da tu sliku поблиže odredimo: u oratoriju S. Giovanni u Urbino na velikoj freski Golgote nalazimo vrlo sličnoga sv. Ivana u istoj pozi kako se hvata rukama za glavu. Lorenzo i Jacopo Salimbeni iz Sanseverina islikali su freskama taj oratorij god. 1416. Na taj smo način dobili datum *post quem* i vjerojatnost, da se radi o slikaru iz kruga Salimbenija, sasvim prosječnom slikaru, naravno, koji je na zakašnjeloj gotičkoj podlozi radio u Markama ovakve oltarne slike za crkve ove udaljene pokrajine.

Treća slika, pripisana slikaru iz Marka, jest dio predele: »Sv. Luka slika Bogorodicu«, navodno od Francesca di Gentile da Fabriano. Tu atribuciju postavio je Berenson,<sup>4</sup> ali s upitnikom. Dok je Van Marle to prihvatio, Suida je nabacio ime Jacopa del Sallai. Carlo Ragghianti, međutim, smatra, da je to dio predele *Cosima Rossellija* iz njegova kasnog razdoblja oko god. 1505. Na taj bi način ova mala slika promijenila sasvim školu. Kasni datum objasnio bi mekoću crteža i modelacije, koja se inače ne slaže s poznatim ranijim načinom Rossellija.

Između dvadesetak slika *firentinske škole* možemo samo za izvjestan broj smatrati, da je problem njihove pripadnosti definitivno riješen. U prvom redu vrijedi to za malu predelu *Fra Angelica*, jedno od najljepših djela ovog slikara, koje sam dosad imao prilike vidjeti; a zatim za niz slika manjih majstora: za mali triptihon *Rossela di Jacopo Franchija*; za dvije manje Bogorodice *Pier Francesca Fiorentina* i za onu *Cosima Rossellija*, za *Maestra di San Miniata*, za slike *M. Albertinellija*, za oba tonda *Raffaellina del Garbo* i *Jacopa del Sellaio*, pa i za onaj *Bastiana Mainardija*, usprkos Van Marleovoj sumnji. — Pripadnost Mainardiju osigurana je potpunim podudaranjem pejzaža u pozadini s onim na njegovu »Poklonstvu pastira« iz Leipziga,<sup>5</sup> a može

<sup>3</sup> Luigi Serra, *La Pinacoteca civica ed il museo degli Arazzi di Fabriano*, str. 25., Fabriano, 1921.

<sup>4</sup> B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance*, str. 201., Oxford 1932.

<sup>5</sup> R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, XIII str. 208. i 128.

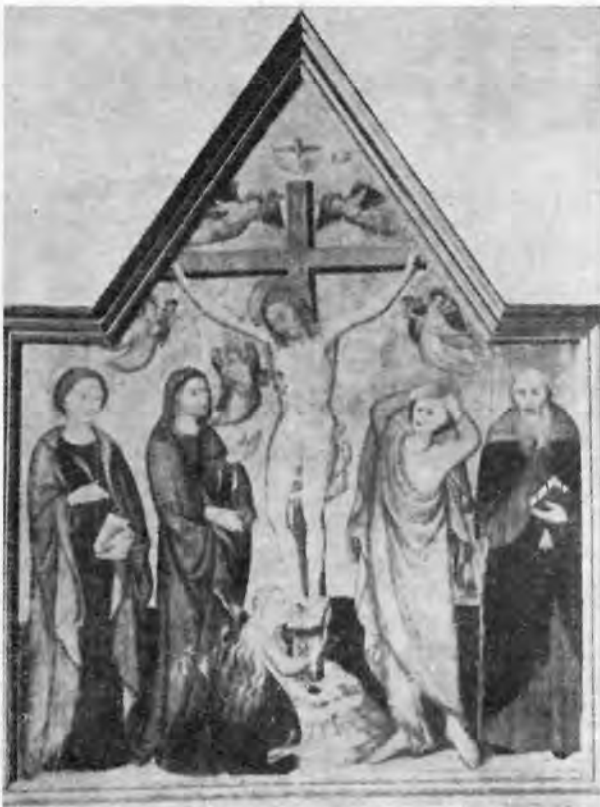


Sl. 2 — Umbrijska škola: *Madona s Isusom i dva anđela* (Ca d'oro, Venecija)

biti zanimljivo napomenuti, da sam isti taj pejzaž s gradom i tornjevima vidio na freski Vizitacije u S. Maria Novella u Firenzi, u koru, na kome je, kao što je poznato, radila cijela radionica Ghirlandaia, pa prema tome i Bastiano Mainardi.

No to bi (ako pribrojimo dvije predele Neri di Biccija i »Bogorodicu sa svecima« Biagia d'Antonija iz Firenze, o kojima donosim dokumentaciju niže) ujedno bile i sve sigurno utvrđene slike firentinske škole. Cio niz ostalih djela ostaje unutar labilne i više-manje aproksimativne oznake škole i vremena; počevši od malog fragmenta »Kristova raspeća«, koji je Berenson pripisao Bernardu Daddiju, a G. Fiocco čak samom Giottinu. Za »Zaruke sv. Katarine« A. Schneider je u katalogu točno naveo, da je to kopija jedne izgubljene slike *Fr. Pesellina*, izrađena od nekog učenika Filippa Lippija. Van Marle smatra, da je taj učenik *Lorenzo da Prato*. Crtež po toj slici sačuvan je u Uffizijima. No dok taj problem zbog relativno niske kvalitete slike, nije od osobitog značenja, bilo bi neobično važno riješiti pitanje one prekrasne male predele sa »Sv. Antunom pustinjačkom«, koja nosi atribuciju firentinskog slikara *Giovannija dal Ponte* iz prve polovine Quattrocenta. U firentinskom kompleksu naše galerije možda je to poslije *Fra Angelica* najvrednije djelo. A. Schneider u katalogu iz god. 1939. ne navodi podrijetlo gornje atribucije, koja stilistički zaista nije vjerojatna. B. Berenson pomišlja neodređeno na kakva sienskog slikara oko 1500.,





Sl. 3 — Škola ankonitanske marke: Krist na križu sa svecima. (Strossmayerova galerija, Zagreb)

dakle u osjetljivoj (i ne baš vjerojatnoj) retardaciji. Ukoliko se prihvati mišljenje C. G a m b e, da se radi o firentinskom slikaru, što je mnogo vjerojatnije, onda datum, naravno, treba pomaknuti mnogo ranije, u pravo vrijeme ovog stilskog izraza, t. j. u vrijeme djelovanja škole Lorenza Monaca. C. R a g h i a n t i, međutim, pomišlja na *Mariotta di Nardo* (1394—1424), što je s obzirom na stilске karaktere Poliptiha iz zbirke knezova Massimi u Rimu zaista moguće. Ako bi istraživanja u tom pravcu dala neki rezultat, imali bismo u našoj galeriji lijep primjerak likovne situacije firentinske škole na samom početku renesanse, odnosno prije Masacciove slikarske revolucije. Ta mala sličica, izrađena sva u zelenomaslinastoj boji, ima svježinu trecentističke vizije prirode i naivnost pripovijedanja, koja je čini jednim od najdražih momenata galerije.

Kasnijem razdoblju pripada i tondo »Klanjanje Isusu«, pripisan, ne znam na osnovu čije indicije, školi *Alessa Baldovinetija*. Slika ima precioznu stilistiku one linije firentinskog XV. stoljeća, koja ide od *Domenica Veneziana* i *Filippa Lippija* prema *Baldovinetiju* i kasnim

gotičarima, te je još obilno ukrašena zlatom. — Njenim krhkim i naivnim oblicima taj zakašnjeli zlatni ukras začudo ne smeta, nego joj naprotiv daje draž neke makar pomalo izvještacene precioznosti. No najveća vrijednost tonda nalazi se u pozadini, u onoj maloj sceni navještenja pastirima, koja je s nekoliko mrlja tako sumarno i skicizno označena iznad glave Josipove.

Tu precioznost nije, usprkos svim naporima i uobičajenim rekvizitima, mogao dostići onaj nasljeđivač *Filippina Lippija*, koji je kopirao učiteljev tondo sa »Svetom obitelji, malim Ivanom i sv. Margaretom«. Nakon što je već *Frizzoni* utvrdio, da se original nalazi u zbirci Warren u Clevelandu, *Van Marle* je izrazio mišljenje, da se radi o suvremenoj kopiji.<sup>6</sup> Bilo bi za nas zanimljivo nabaviti fotografiju te slike iz Clevelanda. Samog slikara, odnosno kopistu teško da ćemo ikad moći identificirati, kao što će biti teško otkriti i slikara one »Bogorodice sa sv. Kuzmom i Damjanom« (kat. br. 27), za koju se mišljenja toliko razilaze.<sup>7</sup> Idući tragom *Berensonove* atribucije *Cosimu Rosselliju* (u njegovu ranom razdoblju) mogu se utvrditi nesumnjivi stilski afiniteti sa slikom *Rossellijeva* »Poklonstva kraljeva« u Uffizijima. Na slici »Madone s Isusom i dva anđela« iz iste galerije očita je podudarnost i u nekim pojedinostima (zlatom punktirani revers plašta); no usprkos tome može se to pitanje još uvijek smatrati otvorenim, već i zbog izvjesnog stilskog proturječja s *Rossellijevom* »Bogorodicom«, koja u istoj našoj galeriji očituje oznake u mnogočem drukčije. Ne znam da li vremenski raspon u razvitku jednog majstora iz ovako stilski određene epohe može objasniti ovakve razlike, koje su možda više unutrašnje prirode, negoli formalne i vanjske?

Poseban problem, međutim, koji bi trebalo riješiti već i zbog umjetničke vrijednosti same slike, predstavlja »Bogorodica s Isusom i anđelima« (kat. br. 37), pripisana, prema *Berensonu*, *Pier Francescu Fiorentinu* (nakon što je *Suida* predlagao ime *Alessa Baldovinetija*, odnosno njegova učenika *Graffiona*). No dovoljna je i površna komparacija sa slikama ovog slikara, koje se nalaze u neposrednom susjedstvu

<sup>6</sup> Van Marle n. dj. XII., str. 371.

<sup>7</sup> Vidi A. Schneider, *Katalog* str. 14., i »Prilozi za rasuđivanje slika u Akadem. galeriji Strossmayerovoj, Savremenik, 1910., str. 41. Prema mišljenju *Suide* slika pripada školi *D. Ghirlandaia*«.

(br. 23 i 42), da se utvrdi labilnost atribucije ovom prosječnom firentinskom umjetniku, rekao bih čak zanatliji, koji je u svojoj radionici »masovno« izrađivao upravo ovakve Bogorodice određena stila i izgleda. Izrađivao ih je po modelima Pesellina, a ima ih, kažu, u Italiji oko pet stotina. Ova Bogorodica, međutim, sasvim je drukčija u crtežu i u modelaciji i, usprkos adekvatnosti u izvjesnim pojedinostima, odiše drugim duhom: to je neka laka i nježna ljepota, sa delikatnim i slobodnim grafizmom, koji nema ničeg zajedničkog s poznatom formulom Pier Francesca Fiorentina. I Bogorodica i dijete imaju finoću izraza, kretnje i orisa, koji ih zatvara i opisuje linijom drhtavom i delikatnom, kakvu nalazimo na Botticellijevim ženskim likovima. Model, po kome je slika rađena, potječe, vjerojatno, također od Francesca Pesellina, jer to je upravo njegova delikatnost detalja i prozračnost cjelokupne zamisli; tek ona dva anđela, kopirana očito po gotovom i utvrđenom predlošku, ponešto narušavaju jedinstvenu organizaciju i divan sklad površine: vidio sam upravo ovakve, navlas jednake andeoske glavice na jednoj slici izloženoj 1948. na Izložbi talijanskog pokušaja u palači Strozzi u Firenzi i pripisanoj školi Pesellina. To, naravno, ne govori mnogo, jer su mnogi slikari i čitave botege unutar velike firentinske proizvodnje ovog vremena upotrebljavale i znatno varirale ovakve gotove modele, pa i radionica Pier Francesca. Prema mišljenju Carla Raghiantija, slikar, koji je od svih ovih elemenata, toliko uobičajenih u tim decenijama, dao ovako lijepu i originalnu sintezu, mogao bi biti *Pietro di Lorenzo del Pratese*.

Još nekoliko problema ostalo je do danas otvoreno, možda upravo zbog osrednjih vrijednosti slika, koje ih svojom labilnom stilistikom postavljaju. Oznakom »škole Sandra Botticellija« označio je, sasvim razumljivo, Van Marle sliku »Bogorodica s Isusom« (br. 22, sada u depozitu), a smjeru *Lorenza di Credija* pripisana je već od Frizzonija ona »Bogorodica s djetetom«, koja u našoj galeriji mekoćom modelacije i izraza izdaleka aludira na maniru Leonarda. Vrlo se neodlučno izjasnio Berenson za *Ridolfa Ghirlandaia* u pogledu »Bogorodice s Isusom i malim Ivanom«, i to s napomenom, da je njegovo rano djelo. Svojim stilom ona je (ako zaista pripada ovom slikaru, koji je živio od 1483—1561) zaista mogla nastati samo u najranijem razdoblju



Sl. 4 — Škola ankonitanske marke: Raspeće  
(Pinacoteca, Fabriano)

njegova rada, a to znači još u prvom deceniju XVI. stoljeća. Toliku retardaciju bilo bi već u drugom deceniju teško zamisliti.

Tako bi nam u ovom kompleksu srednjotalijanskih škola, koje su sve više ili manje rasle pod izravnim utjecajem Firenze, još preostala kao zanimljiv problem ona »Sv. Obitelj«, koja je u katalogu pod br. 36 pripisana *G. B. Rossiju*. Obje slike *Antoniazza Romana*, naime, nesumnjivo su djela tog jedinog slikara rimskog *quattrocenta*, i to vrlo visoke kvalitete, a *Sv. Obitelj* pripisana pod br. 41 neodređenoj *Rimskoj školi XVII. stoljeća* (sada u depozitu), i odviše se gubi po svojoj maniri u difuznoj masi rimskih manirista Rafaelova smjera, približujući se najviše krugu *Perina del Vaga*. No problem navodnog *Gian Battista Rossija* možemo, nakon istraživanja *Federica Zerija*, smatrati riješenim. U *Bollettino d'Arte* god. 1951. on je objavio studiju »*Intorno a Gerolamo Siciolante*«<sup>8</sup>. U okviru najnovijih nastojanja talijanske historije

<sup>8</sup> Federico Zeri, *Intorno a Gerolamo Siciolante*, *Bollettino d'Arte*, br. 11., g. 1951., sl. 5. i 7.

umjetnosti, da revidira i pravilnije ocijeni ne samo stvaranje firentinskih i emilijanskih manirista, nego i onih rimskih, koji su u tragu velikih klasika rimske škole najviše zaslužili taj naziv u njegovu pejorativnom značenju, Federico Zeri je pokušao zaokružiti ličnost ovog slikara i postaviti aproksimativnu kronologiju njegovih djela. Nije teško jednostavnom usporedbom ustanoviti srodnost naše Sv. Obitelji, pripisane G. B. Rossiju, sa slikama iste teme od *Gerolama Siciolante*, nazvanog *Sermoneta*, koje je Zeri reproducirao u spomenutoj raspravi. Prva je »Sv. Obitelj«, nekad u galeriji Chigi u Rimu (nakon 1541), druga je nešto kasnijeg datuma, a nalazi se u deponitima Gal. Nazionale u Rimu. Obje slike potječu, dakle, iz one prve, ustvari prelazne faze

razvitka ovog slikara između 1541. (pala iz Valvisciola, sada Caetani) i 1544. (pala iz Poznjanja), u kojoj se Siciolante razvija od eklektične simboze Perino del Vaga — Del Sarto prema utjecajima Jacopina del Conte, koje je srećom znao izbjeći u njihovim nesretnim konzekvencama. — Naša bi se slika, međutim, svojim diskretnim del-sartovskim oznakama po mom mišljenju približavala više onom prvom momentu, no i to će se zasigurno moći utvrditi tek onda, kada bude konačno jasan profil i razvojni put ovog slikara, koji je u vrijeme najteže krize rimske škole znao održati klasični smisao za kompoziciju masa i, u svojoj slikovitosti, jednu autentičnu žicu velike firentinske tradicije iz prvih decenija XVI. stoljeća.

## II.

### »BOGORODICA S ISUSOM« OD BIAGIA D'ANTONIA

Radi se o slici, koja u Strossmayerovoj galeriji visi pod imenom G. B. Utili da Faenza (Katalog 1939., br. 45).

Još uvijek ima u povijesti umjetnosti izmišljenih umjetnika i imena, koja su nastala duhovitim konstrukcijama erudita. Grupirajući po stilskim afinitetima neka umjetnička djela nejasnog podrijetla i povezujući ih s izvjesnim probabilnim arhivskim podacima ili vijestima suvremenika, povjesničari umjetnosti često stvaraju neka dubiozna bića, za koja se kasnije dokaže, da su postojala samo u njihovu domišljanju, odnosno u knjigama. Uslijed točnijeg razmatranja ili nakon kakvog novog arhivskog nalaza, takve efemerne egzistencije nestaju preko noći. I upravo to se dogodilo našem Gian Battisti Utiliju iz Faenze.

Zapravo je postojanje tog slikara bilo dovedeno u sumnju još za polemike između C. de Francovicha i C. Grigionija<sup>1</sup> a i Van Marle je već naglašavao, kako je egzistencija ovog slikara prilično sumnjiva i kako povezivanje ove dosta velike i homogene grupe slika uz ime G. B. Utilija nije sigurno. Van Marle je u svojoj knjizi naveo popis tada poznatih njegovih slika i niz podataka, koji su, međutim, uslijed novih istraživanja dobrim dijelom zastarjeli.

Sama atribucija *Bogorodice s Isusom, sv. Franjom i sv. Bernardinom* iz Strossmayerove gale-

rije (kat. br. 45) slikaru G. B. Utiliju da Faenza potječe od Berensona,<sup>2</sup> a prihvatilo ju je i Van Marle, koji donosi i reprodukciju naše slike.<sup>3</sup> Berensonova atribucija zasnovana je na afinitetu s čitavim nizom Utilijevih slika, a osobito sa slikama Bogorodice sličnog tipa, kao na primjer one iz zbirke Peat u New Jerseyu.<sup>4</sup> Zatim očiti afiniteti s t. zv. palom Bazzolini iz faentinske Pinakoteke ili s palom Ragnoli iz Washingtona i mnogim drugima ove grupe. No prilikom izložbe Melozza da Forlì i romanjolskog quattrocenta, koja je 1938. bila organizirana u Forliju, riješeni su neki problemi iz oskudne povijesti faentinskog slikarstva druge polovine XV. stoljeća, pa ako tada i nije konačno riješen problem G. B. Utilija, on se utoliko približio svom rješenju, ukoliko je grupa radova Andree Utilija i G. B. Utilija »spojena« u jednu cjelinu i pripisana slikaru Biagiu d'Antoniju da Firenze. Andrea Utili, osiguran u dokumentima, ostao je tako bez svojih slika, a G. B. Utili, koji je u svoje vrijeme nastao nepotpunim i netočnim čitanjem dokumenata, našao je definitivno svoje pravo ime: G. B. Bertucci, koje se i prije spominjalo u vezi s njim. Ime Biagia d'Antonia, kome su sada pripisane sve slike velike nekadašnje grupe ex G. B. Utilija, otkrio

<sup>1</sup> Vidi o tome R. van Marle. *The Development of the Italian Schools of Painting*, XIII, str. 165.

<sup>2</sup> B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance* str. 585.

<sup>3</sup> R. van Marle, sp. dj., XIII, str. 178.

<sup>4</sup> Isto, sl. 116.





Sl. 5 — Biagio d'Antonio: Madona s Isusom (Strossmayerova galerija, Zagreb)

je već prije u dokumentima Carlo Grigioni, a prilikom Melozzove izložbe vodene su o tom pitanju diskusije u faentinskoj reviji »Melozzo da Forlì« god. 1938.<sup>5</sup> Konačnu potvrdu toj tezi dala je mala studija Ennia Golfierija i Antonija Corbare: *Biagio d'Antonio, pittore fiorentino in Faenza*.

Ennio Golfieri je, naime, dokazao, da jedno značajno djelo ove grupe, t. zv. triptih iz Pergole, zapravo potječe iz sv. Andrije in Vineis, crkve dominikanaca u Faenzi i da ju je, sudeći po svim indicijama slikao upravo Biagio d'Antonio, koji je narudžbu za sliku velikog oltara te crkve dobio od dominikanaca god. 1483.<sup>6</sup> Isto tako i drugo poznato djelo ex G. B. Utilija, odnosno G. B. Bertuccija, pala Ragnoli iz Washingtona, čini se da potječe od ruke Biagia d'Antonija, za koga je A. Corbara dokazao, da je u vrijeme njena nastanka, t. j. godine 1476., boravio u kući obitelji Ragnoli.<sup>7</sup> No i stilska usporedba s triptihom iz Pergole i ostalim slikama ove grupe to očito pokazuje. A. Corbara našao je, međutim, i treći dokaz, t. zv. palu Bazzolini iz faentinske Pinakoteke, također iz grupe G. B. Utilija, a koju je Antonia Bazzolini (prema dokumentu od 1504., publiciranom od Grigionija) naručila od Biagia d'Antonija.<sup>8</sup> I upravo ta slika, koja u srednjem dijelu pokazuje afinitet s barokiziranim stilom kasnog quattrocenta tipa Filippina Lippija (što je sasvim shvatljivo s obzirom na kasni datum nastanka) u kompozicionoj shemi toliko nalikuje slici iz Strossmayerove galerije, koja inače potječe iz mnogo ranijeg vremena.

Ličnost ovog malog fiorentinskog slikara Biagia d'Antonija bilo bi, nakon svih peripetija, zanimljivo pobliže ocrtati, već i s obzirom na sliku, koja se nalazi u posjedu naše galerije; njegov razvoj, međutim, još nije do kraja proučen. U svakom se slučaju radi o jednom malom slikaru iz onog mnoštva trećorazrednih fiorentinskih umjetnika, koji su u posljednjim desetljećima quattrocenta širili po Italiji način Verrocchia, Ghirlandaia i sljedbenika Filippa Lippija. Rodio se, prema Robertu Longhiju, oko

god. 1440., a izobražen je sudeći po svemu, kod Verrocchija, te je u svom prvom periodu najviše sličan Botticiniju. Pokupio je, dakle, posljednje odjeke fra Filippa, vjerojatno preko Botticcellija, a ta već shematizirana stilistika njegova rano razdoblja lijepo je vidljiva na pali Ragnoli iz 1476. To je ujedno najraniji datum kad se Biagio d'Antonio javlja u Faenzi. God. 1482. je u Rimu, gdje s Ghirlandaio radi u Sikstini, a na povratku slika za dominikance triptih iz Pergole, 1483. Stilistički se uvijek kreće na liniji Verrocchio-Ghirlandaio, ali u mnogo nižoj kvaliteti, i često je sasvim vulgaran i shematičan u obilnoj proizvodnji radionice. Imao je, naime, Biagio svoju botegu u Faenzi, a s obzirom na česte prijelaze preko Apenina i prevoženje gotovih djela, čini se, da je držao botegu i u Firenzi. Radilo se kod toga o tipičnoj masovnoj, zanatskoj, proizvodnji religioznih slika, kakva je bila uobičajena u to vrijeme, a vladavina signorije Manfredi u Faenzi povećala je upravo tada potrebe i zahtjeve za slikama i crkvenim oltarima. Tako je ovaj prosječni fiorentinski slikar postao u Romagni propagator one neizdiferencirane stilistike, koja je vladala u Firenzi u 7. i 8. desetljeću XV. stoljeća, a koja se bila razrasla na osnovi tradicije, poglavito one Filippa Lippija, s najvećim stvaralačkim centrom u velikim radionicama Verrocchia i Ghirlandaia.<sup>9</sup>

No bez obzira na ostali opus našeg slikara i njegov daljnji razvoj prema Costi, obitelji Zagnelli i konačno Filippinu Lippiju, nas može ovdje interesirati još samo vrijeme nastanka naše »Bogorodice s Isusom, sv. Franjom i sv. Jerolimom«. Ona očito pripada najstarijem poznatom razdoblju Biagia d'Antonija, a to znači razdoblju 70-tih godina. Dovoljno je obratiti pažnju na adekvatnost tipologije Bogorodice i obaju svetaca s onima na pali Ragnoli iz god. 1476.

Slika iz Strossmayerove galerije očito je središnji dio nekog malog oltarnog poliptiha. Ona je plod već manirirane proizvodnje, s nesimpatičnim ekstatičnim svecima po strani i s Bogorodicom, koja je rađena po tipu tada uobičajenom u Firenzi, ali u ružnoj transkripciji. Slika je primjer masovne proizvodnje jedne od mnogih fiorentinskih radionica s kraja XV. stoljeća, i usprkos svoj prosječnosti, nosi mnoge lijepe oznake stila, koji je u to doba vladao.

<sup>9</sup> Vidi o svemu tome E. Golfieri-A. Corbara, sp. dj.

<sup>5</sup> Clanci Rezija Buscarolija, Antonija Corbare. Osim toga L. Becherucci, *Catalogo della Mostra di Melozzo*. Forlì, 1938.

<sup>6</sup> E. Golfieri-A. Corbara: *Biagio d'Antonio*, str. 4.—9., tb. XI. Izd. Accademia Fiorentina di Scienze morali »La Colombaria«, XIII. Firenze, Felice le Monnier, 1947.

<sup>7</sup> Isto, str. 15.—17.

<sup>8</sup> Isto, str. 17.—18.



### III.

#### DUA FRAGMENTA PREDELE NERI DI BICCIIJA U STROSSMAYEROVOJ GALERIJU

U katalogu Galerije uređenom od prof. Artura Schneidera 1939., obje su predele sa »Sv. Franjom Asiškim« i »Sv. Martinom« pripisane Francescu Pesellinu. Atribucija je izvršena prema B. Berensonu,<sup>1</sup> i pod imenom Pesellina slike su ostale označene do danas. Doduše, redaktor kataloga naveo je kao dubiozne i atribucije W. Suida i G. Fiocca, koji su predele pripisali *Neri di Bicci*, no da li su to učinili pismeno ili usmenim saopćenjem, nije mi poznato.

Međutim, nije teško utvrditi pravog autora naših sličica. Bio je to zaista *Neri di Bicci*, koji je upravo na takav način u svojim predelama ispod oltarne slike običavao postaviti svoje male likove svetaca u klečećem stavu, u pejzažu, odijeljene kolumnama slikanim zlatnom bojom. Na prvi primjer naišao sam usred Firenze: u crkvi S. Trinita, na jednom od oltara na desnoj strani nalazi se slika »Madona sa svecima i Navještenjem«.<sup>2</sup> Njena predela ima upravo ovakve likove svetaca, koji kleče u pejzažu između malih kolumna. Motiv se ponavlja s karakterističnom upornošću: Na slici »Madona i sveci« u firentinskoj Akademiji,<sup>3</sup> gdje pejzaž i dva prva lika s lijeve strane napadno nalikuju onima na našim slikama; zatim s nekim varijantama na slici u Fabriano, koja je jedna od najranijih slika ovog slikara, rađena pod utjecajem njegova oca, *Bicci di Lorenza*,<sup>4</sup> i t. d.

Bila su mi signalizirana dva fragmenta jedne predele *Neri di Bicci* u toskanskom samostanu. S. Maria a Moroco u Tavarnelle (Val di Pesa): »Donator« i »Svetac u redovničkoj halji«. Oni očito ne pripadaju istom ansamblu, iz kojeg potječu naše sličice, što je vidljivo već iz profila kolumna, ali situacija je očito potpuno ista.

Dovoljno je usporediti »Sveca u redovničkoj halji« s našim Sv. Franjom Asiškim. Redovnik iz Tavarnelle je, bez sumnje, tvrdi u naborima odjeće i uopće rađen jednostavnije, ali njegova glava frapantno je slična glavi sv. Franje, a i čitava situacija nabora oko vrata potpuno je identična i očito potječe od iste ruke.

*Neri di Bicci* (1419—1491) posljednji je član svojedobno ugledne umjetničke firentinske obitelji. Izrastao je u radionici svog oca *Bicci di Lorenza*, koji sa svoje strane potječe (prema *Sirénu*) iz kruga *Lorenza Monaca*, a bio je vrlo poznat i cijenjen oko g. 1420.

<sup>1</sup> B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance*, str. 442., Oxford 1932.

<sup>2</sup> R. Van Marle, *Italian Schools of Painting*, X., str. 542.

<sup>3</sup> Van Marle, X., str. 533. sl. 318.

<sup>4</sup> Van Marle, X., str. 527. sl. 315.

Sl. 6 — *Neri di Bicci: Sv. Franjo Asiški*  
(Strossmayerova galerija Zagreb)



Njegov sin, međutim, nikad se nije uzdigao do nekog stvarnog umjetničkog značenja, te Van Marle točno primjećuje, da ga ne možemo uvrstiti među one male slikare quattrocenta, koji su s nepravom zanemareni usprkos svojim suptilnim i često vrlo originalnim kvalitetama. Neri di Bicci je šablonski komponirao svoje grube likove, bez draži i bez originalnosti, koji su osim toga nakon 1460. počeli iskrivljivati svoja lica u neugodne grimase. Pa ipak, njegova aktivnost bila je ogromna, bolje reći aktivnost njegove radionice, u kojoj je znao zaposliti mnoštvo učenika, među ostalima Cosima Rosselija i Giusta d'Andrea. U Firenzi, u njezinoj okolini, pa i po inozemstvu, nalazi se mnoštvo njegovih slika.

Male slike iz naše galerije izrezani su fragmenti jedne predele, u sredini koje se vjerojatno također nalazio Krist u grobu. Sami likovi nisu osobito zanimljivi i mogu se češće sresti na slikama Neri di Biccija, na spomenutoj slici iz firentinske Akademije, na primjer. Ali jedna od naših slika, ona sa sv. Franjom ima ipak nešto, što nisam

Sl. 8 — Neri di Bicci: Redovnik (Samostan S. Maria a Morocco, Tavarnelle, Val di Pesa).



Sl. 7 — Neri di Bicci: Sv. Martin (Strossmayerova galerija, Zagreb)

mogao zapaziti ni na jednoj predeli ovog slikara. To je vrlo lijep i relativno bogat pejzaž u pozadini. On se u prednjem planu produbljuje stazom, koja vijuga dolinom slikanom smeđom bojom. Lijevo u dnu je crkva sa zvonikom. Iza nje u pozadini nižu se zelenkastoplavi brežuljci, koji se stapaju s nebom; na njima se vide gradovi i kule. No glavna tema ove lijepe pozadine je grad na desnoj strani. Slikan je bjelkastom bojom s lakim ružičastim sjenama, dok su krovovi tornjeva i kuća zelenkastoplavi. Cjelina je dana vrlo homogeno kao lijepa mala priča.

Drugi fragment predele sa sv. Martinom nema nažalost pejzaža, samo je teren do horizonta obojen smeđom bojom (koja je djelomično restaurirana), a veći dio pozadine sačinjava zelenkastoplavo nebo s oblacima. Na prvom je fragmentu haljina sv. Franje obojena sivo; na drugom je lik sv. Martina oživljen crvenom dalmatikom, koja je obrubljena širokim zlatnim rubom. Na oba fragmenta (tempera na drvu, 24 × 21.5 cm) jasno se vide dijelovi zlatom slikanih kolumna, kojima su pojedini odjeli bili odijeljeni.

## ANTONIO SOLARIO U STROSSMAYEROVOJ GALERIJU U ZAGREBU\*

U Strossmayerovoj galeriji Jug. Akademije u Zagrebu nalazi se pod inv. br. 46. slika »Sv. Katarina preporuča donatora zaštititi Bogorodice«. U katalogu iz 1939. atribuirana je Pinturicchiovoj školi, a sastavljač kataloga, Dr. Artur Schneider, označio je i ostale atribucije, ne navevši, međutim, na koji su način one bile izražene. Tako bi G. Terey bio tu sliku pripisao Bernardinu de Mariottu ili Emiliju Antoniju de Crevalcore. Prema Van Marleu njen autor bi bio učenik Antoniazza Romana,<sup>1</sup> no prema W. Suidi i B. Berensonu ona bi pripadala smjeru Pinturicchia, te je to mišljenje sastavljač kataloga i prihvatio. Za to je donekle govorio tip Madone, te naivna težnja za minucioznim ornamentiranjem, ali karakteristike upravo tog naivnog ukrašavanja, te način kojim je slika izvedena, govore očito za jedan drugi određeni, sjeverniji duh, koji se na poseban način uklopio u umbrijsku sredinu. Tvrd način slikanja, hladna deskripcija pojedinosti, na kojima se slikar izživljava poput kakvog Lombardanina s izvjesnom virtuožnošću u reproduciranju materije, pa zatim ujednačen kolorit na bazi smeđe boje, i emajlizirani namaz, koji likovima i stvarima daje neku apstraktnu, staklenu egzistenciju — sve je to uvijek činilo ovu sliku vrlo zanimljivom i ujedno je govorilo da se radi o nekoj stilski određenoj umjetničkoj ličnosti. Začudo, nešto slična nije se lako moglo pronaći po galerijama, kao ni u literaturi, premda je bilo očito, da se ovakav slikar, s ovom svojom naivnom ljubavi za dragulje, brzo morao odati. Stvar je u tome, što su slike ovog umjetnika zaista vrlo rijetke, ima ih svega nekoliko, ako izuzmemo jedan fresko-ciklus u Napulju.

Radi se, naime, o *Antoniju Solariju*, zvanom *Lo Zingaro*, umjetniku, kojega je historija bila toliko zaboravila, da su mu još na početku našeg stoljeća, kad se njegov problem nauci ponovno nametnuo, najbolji poznavaoči talijanske umjetnosti negirali i samu egzistenciju, htijući ga identificirati s njegovim imenjekom Andreom Sola-

rijem. No nekoliko uzastopnih otkrića doprinijelo je njegovom naglom uskrснуću.

Ustvari, u lokalnom napuljskom krugu, likovna egzistencija ovog slikara bila je dapače i hipertrofirana: pripisivana su mu djela, koja je moderna nauka najčešće prepoznala kao djela sasvim drugih umjetnika. To, pa pometnja, koju je polovinom 18. vijeka izazvao *Bernardo Dominici* (*Vite de' Pittori napoletani*, 1742.) proglašivši da je Antonio rodnom iz Abruzza, što je kasnije prihvatio i *Lanzi* (*Storia pittorica*, 1809.), doprinijelo je nepovjerenju, koje je prema ovoj zagonetnoj, gotovo hipotetičnoj ličnosti tako dugo vladalo. A ipak, jedan literarni izvor je postojao, makar iz mnogo kasnijeg vremena: u svojoj »*Napoli sacra*« *Cesare D'Eugenio* je 1624. zapisao, da je freske u samostanu SS. Severino e Sosio u Napulju izradio Antonio Solario, »*singolar pittore veneziano, per soprannome detto lo Zingaro*«. To su kasnije pre-

Sl. 9 — Antonio Solario: Sv. Katarina preporučuje donatora Bogorodici (Strossmayerova galerija, Zagreb)



\* Nap. red. — Ova dva posljednja rada potječu tek iz najnovijeg vremena, nakon što je već prvi dio bio složen i u tisku, no uslijed njihove povezanosti s problematikom slika u Strossmayerovoj galeriji, pripojena su ranijem materijalu.

<sup>1</sup> R. van Marle, *The Development of Italian Schools of Printing*, XV. str. 296.





Sl. 10 — »Alegorija«, na stražnjoj strani slike A. Solarija<sup>4</sup>  
(Strossmayerova galerija, Zagreb)

uzeli još neki pisci<sup>2</sup>. Veliki fresko-ciklus u t. zv. »Atrio del Platano« bio je po svoj prilici zamišljen od jednog umjetnika, i to očito Venecijanca, premda izvedba odaje nekoliko različitih ruku. Prve tri su stilski jedinstvene i najbolje, te očigledno pripadaju samom majstoru, no kako se drugdje nije moglo naći dovoljno uvjerljivih kongruenca, ostao je nepoznat i neproučen sve do našeg vijeka. Napisane su doduše u 19. vijeku o njemu dvije male biografije,<sup>3</sup> a ni Frizzoni nije sumnjao u njegovo postojanje.<sup>4</sup> Bilo je, naime, poznato, da u Petrogradu, u zbirci Leuchtenberg, postoji njegova slika »Bogorodica s Isusom i sv. Ivanom« potpisana *Antonius de Solario Venetus*, a to je upravo slika, koju je Moschini poznavao dok je još bila u Veneciji kod opata Celottija i publicirao u citiranoj monografiji. Pa ipak, kad je Roger Fry u *Burlington Magazineu* 1903. objavio tu sliku (tada već u posjedu

<sup>2</sup> Carlo Celano, *Del bello della città di Napoli*. Napoli, 1692. — Antonija Solarija spominju još Also Capaccio u svom »*Forestiare*«, Napoli 1634., i Della Valle u »*Lettere senese*«, 1786.

<sup>3</sup> G. A. Moschini, *Memorie della vita di Antonio Solario detto lo Zingaro, pittore veneziano*. Venezia, 1808. — N. Laviano, »*Cenni sulla vita di Antonio Solario detto lo Zingaro*«. Napoli, 1842.

<sup>4</sup> Frizzoni, »*Arte del Rinascimento*«, 1891.

antikvara Wertheimera u Londonu), Berenson je negirao ispravnost potpisa, analogiju s napuljskim freskama i čak samu egzistenciju Antonija Solarija, identificirajući ga njegovim imenjakom Andreom Solarijem.<sup>5</sup> Ali, kad je uskoro nakon toga Fry objavio i drugu sliku s potpisom i datumom: »G l a v a s v . I v a n a« iz 1508., koja je kasnije, zaslugom E. Modiglianija, bila nabavljena za Amrosianu,<sup>6</sup> a sam Modigliani uskoro pronašao i treće potpisano djelo Solarijevo: »B o g o r o d i c a s I s u s o m i d a r o v a t e l j e m«, koja je nabavljena za Muzej u Napulju<sup>7</sup>, nije više bilo nikakve sumnje u postojanje ovog venecijanskog umjetnika. U napuljskoj slici, vezanoj izravno za umjetnost Alvise Vivarinija i Giovannija Bellinija, oblici su još tvrdi, obrisi rezani, a modelacija nešto shematska, dok je londonska »B o g o r o d i c a« mekša i finija, više evoluirana. S tim je otkrićem bila utvrđena i veza s napuljskim freskama, osobito u motivima pejzaža s rijetkim krošnjama u obliku kalote, a nakon toga su uslijedile i nove atribucije: dviju slika u Galeriji Dorijsa u Rimu (»*Saloma*« i »*Žena s violom*«, datirana 1511.), Bogorodica s Isusom, Sv. Josipom i jednom sveticom« iz zbirke Walters u Baltimoru<sup>8</sup>, te još nekoliko djela, koja mu van Marle odriče i koja su uglavnom još pod znakom pitanja. No najveće i najdragocjenije otkriće bilo je ono, koje je uslijedilo arhivskim putem.

Carlo Grigioni pronašao je, naime, u Osimu i objavio dokumenat, iz kojega proizlazi, da je »*magister Antonius Joannis Pieri de Soleris de Venetiis habitator Firmi*« primio 21. aprila 1502. narudžbu od Giacoma Crivellija, da za crkvu S. Francesco u Osimu dovrši veliki poliptih, koji je otac naručitelj Vittorio Crivelli, umrijevši, ostavio nedovršen. Poliptih je nestao, ali, kako se iz tog dokumenta saznalo puno ime Antonijevo, Grigioni je utvrdio, da je još 1893. u »*Arte e Storia*« Anselmo Anselmi obavijestio, kako je, prema jednom dokumentu u arhivu u Osimu, veliku pašu iz iste crkve s »*Bogorodicom na prijestolju i svecima*« (koja se ranije nalazila na glavnom oltaru, a sada u kapeli Leopardi) slikao neki slikar imenom M. G i o v a n n i d i

<sup>5</sup> *Burlington Magazin*, vol. II., sv. I., 1903.

<sup>6</sup> *Burlington Magazin*, vol. VII., sv. I., 1905.

<sup>7</sup> Vidi: Ettore Modigliani, »*Antonio Solario Veneto*« u *Bolletino d'Arte*, 1907., sv. 12.

<sup>8</sup> B. Berenson, »*Venetian Painting in America*«. London, 1916., str. 45—49. — Van Marle, XVIII., str. 488.

Pietro Veneto, a to je očito upravo naš slikar.<sup>9</sup> Taj je dokumenat iz 1503. bio i pronađen, kao i još jedan iz 1506., iz kojeg se vidi, da je sliku dovršio Giuliano da Fano; no to ne mijenja ništa na stvari, jer se po svoj prilici radi o izradi predele.<sup>10</sup> Velika pala iz Osima je u svakom slučaju stilski jedinstvena, te predstavlja dragocjeno djelo za određenje fizionomije i kvalitete Antonija da Solarija. Modigliani je, tražeći dalje, mogao u tom kraju stilskom analizom utvrditi još samo jedno Antonijevo djelo: »Bogorodicu među svecima« u crkvi del Carmine u Fermu, koja je nešto slabije kvalitete, i čudno je kako od ovog slikara lualice (otuda mu i nadimak *lo Zingaro*) nije ostalo više radova. Tim je značajnije, što se slika »Sv. Katarina preporučuje donatora zaštititi Bogorodice« iz Strossmayerove galerije može pripisati upravo njemu.

Naša je slika izrađena na drvu (45×33,5), a islikana i s jedne i s druge strane. Na reversu je alegorija s pergolom, u kojoj čovjek i žena drže čokot, a na njemu, na jednoj lubanji, obješena je crna ploča s natpisom: *O extrema Miseria Humana Sorte IQuante Varie Fatighe In Terra Spandil Per Far Qualche bel fructo Tu fai una Morte*. Alegorija je slikana u crnom i sivom i vrlo je rijetka u slikarstvu renesanse.

No mislim, da su stilske kongruence slike na aversu tolike, da se, usprkos izvjesnim slabijim mjestima, može prepoznati ruka Antonijeva. Tu je u prvom redu opći utisak, koji potječe, s jedne strane, od tvrde i sumarne modelacije, a s druge strane od osnovnog smeđeg kolorita, položenog u debelim emajliranim slojevima. Sa svojim minucioznom i precioznom načinom Antonio Solario slika s najvećim užitkom razne ukrase: arhitekturu, metale, haljine i dragulje. Ove iste bisere sa lika sv. Katarine iz Zagreba naći ćemo, rađene istom tehnikom, na »Salomi« iz Galerije Doria, te na njenom pandanu, »Ženi s violom«, kao i na pali iz Osima.<sup>11</sup> Treba usporediti ukras na haljini oko vrata Salome s onim na sv. Katarini, detalje umetnutih dragulja i kruškoliki biser obješen u sredini; zatim uvojke kose, što padaju na rame obiju žena, pa oblike ustiju, nosa, čela, rađene po istim shemama i razmje-

rima. I uopće, tipologija ženskih likova je vrlo bliska, premda se mora priznati, da u licu sv. Katarine sa zagrebačke slike uobičajena Antonijeva idealizacija nije dostignuta; međutim, upravo ono u mnogočemu podsjeća na lice svete sa »Madone Walters« u Baltimoru (prema Berensonu oko 1513.), a i samo lice Bogorodice s ove slike ima izvjesnu težinu, koja je približava našoj. Lice malog Isusa u svojoj zagrebačkoj varijanti također se razlikuje od ljupkih djetinjskih fizionomija sa drugih Antonijevih djela, ali u osnovi nije nezamislivo unutar opusa ovog slikara; mali anđeo sa desnog vijenca na slici u Osimu približava mu se donekle, kao i Isus s pale u Fermu i možda onaj s »Madone ex Spiridon«, koji osim toga ima oko vrata brojanice, kao i Isus u Zagrebu.<sup>12</sup> Način slikanja ruku i nogu djeteta napadno je sličan. No ruke su uopće prilično siguran argumenat za atribuciju zagrebačke Madone Antoniju Solariju: svugdje ih nalazimo s tom istom sumarnom modelacijom. One su, među ostalim, i poslužile Modiglianiju za atribuciju oltarne pale u Fermu, a osobito

<sup>12</sup> Berenson, n. dj., sl. 23. — Van Marle, sl. 272, 273, 275.

Sl. 11 — Antonio Solario: *Saloma*

(Rim, Galerija Doria)



<sup>9</sup> Carlo Grigioni, »Antonio Solario ne le Marche«, *Arte e Storia*, god. XXV., decembar 1906.

<sup>10</sup> Vidi E. Modigliani, o. c.

<sup>11</sup> Van Marle, n. dj., sl. 277, 288, 272.



Sl. 12 — Antonio Solario: *Madona sa svecima*  
(Crkva del Carmine, Fermo)

način kako ženske figure s desne strane prijestolja na pali u Fermu, kao i na onoj u Osimu, drže križ, odnosno palmu. Ne bih rekao, da se ruke a i gesta, kojom drži palmu i naša sv. Katarina, mnogo ne razlikuju od ruke svetice u Fermu. Modigliani je za istu atribuciju upotrebio i karakteristično produženje ušne šupljine prema dolje, kakvo se može zapaziti na nekim licima u Osimu i u Fermu. Upravo to isto nalazimo i na ušnoj školjci malog Isusa u Zagrebu.

Sam pejzaž s naše slike može nam također poslužiti kao prilično uvjerljiv dokaz. Gotovo na svim svojim Madonama Antonio otvara u kutu prozor s ovakvim fino crtanim pejzažem, na kome običava nagomilati što više elemenata. I ovdje su oni tipično Solarijevi: grad opasan smeđim zidom (kao u Osimu i u napuljskim freskama), crkvice na vrhu maslinasto-zelenog brežuljka, renesansna palača, šiljati toranj s postranim »*gugliama*« upravo kao na fresci »*Oblacjenje sv. Maura i Placida*« u Napulju,<sup>13</sup> a nalazimo i toliko spominjani Solarijev

motiv: rijetku krošnju u obliku kalote s tankim granama pruženim prema gore. U prednjem je planu na smeđoj tratini naslikana minijaturna epizoda bijega u Egipat, dok je preko plavkasto-sive rijeke prebačen most. Iz gradskih vrata izlazi konjanik.

Koloristiku samih likova nije uvijek lako odrediti, a osobito ne izvornu, i to zbog znatnih alteracija. Sama Bogorodica imala je, čini se, ljubičasto-modri plašt, koji sada daje utisak pretežno smeđe boje. Donja je haljina crvena, uključivši rukav, koji je u tomu osobito intenzivan. Jastuk je također crveno-smeđ sa zlatnim vezom. Draperija lijevo od njega je tamne zeleno-maslinaste boje. Put lica je boje bjelokosti, uključivši tijelo djeteta, na kome se ističe smeđa perizona i crvene brojanice. Sv. Katarina je sva u smeđe-zlatnim tonovima. Rukav je crven, haljina tamno-maslinasta. Biseri su prozirno-sivi, a plašt dolje žut. Donator je u tamnoj haljini, koja se danas prelijeva u neodređenim maslinastim tonovima.

Nažalost, podaci o životu našeg umjetnika su vrlo oskudni, a kronologija razvitka odviše slabo proučena, a da bi se zagrebačka slika mogla s nekom sigurnošću i vremenski odrediti. Prema Modiglianiju i Berensonu, Antonio Solari došao je u Napulj kao slikar školovan na venecijanskim iskustvima iz posljednja dva desetljeća 15. stoljeća, a to znači na umjetnosti Giovanni Bellinija, Carpaccia, Alvise Vivarinija i Cime da Conegliña, a vjerojatno je morao poznavati i Bartolomea Montagnu, što se može naslutiti prema kompoziciji velikih oltarnih pala. Modigliani misli, da je napuljska Madona nastala još u Veneciji oko 1490. Na putu za Napulj prošao je kroz Umbriju, čime se objašnjavaju umbrijski elementi, osobito u pejzažu. Napuljske freske nastale bi oko 1495., a oko 1500. nalazi se u Markama, jer ga dokumenat iz 1502. naziva »*habitor Firmi*«, i tu je onda nastala oltarna slika iz crkve del Carmine u Fermu. G. 1502. svršava u Osimu Crivellijev poliptih, 1503. radi u Osimu sačuvanu sliku iz kapele Leopardi, a 1504., prema jednom drugom dokumentu, obnavlja obavezu, da naslika oltarnu palu za općinu Serra S. Quirico, za koju ne znamo je li je zaista izradio. No kako 1506. Giuliano da Fano dovršava sliku u Osimu,

<sup>13</sup> Modigliani, n. dj., str. 21.



možemo pretpostaviti, da se Antonio više ne nalazi u tom kraju. Po svojoj prilici nalazi se u Sjevernoj Italiji, jer je već 1508. izradio »Glavu sv. Ivana«, očito prema istom motivu svog imenjaka Andrije Solarija (»Glava sv. Ivana«, 1507. u Louvru). Približavanje lombardskoj školi najočitije je u »Madoni« iz *National Gallery*, koju treba smjestiti u ovo vrijeme, kao posljednji stupanj u njegovu razvoju, koji nam je do sada poznat. Treba pri tome voditi računa,

da je »Žena s violom« datirana s 1511. godinom, a prema tome i »Saloma«, za koju Berenson veli da predstavlja prevagu utjecaja Michela da Verona, kome je te slike ranije i pripisivao.

Što se zagrebačke slike tiče, ona pokazuje mnogo kongruenca upravo sa slikama iz Galerije Dorija i s »Madonom Walters«, ukoliko izvjestan pinturicchijevski momenat ne bi govorio za nešto ranije datiranje.

## V.

### »OPLAKIVANJE KRISTA« OD GIOVANNIJA FRANCESCA ROMANELLIJA U STROSSMAYEROVOJ GALERIJI U ZAGREBU

Mala slika »Oplakivanje Krista« (lim, 35×49), koja se nalazi u depozitu Strossmayerove galerije u Zagrebu, atribuirana je u katalogu iz 1939. neodređeno »načinu Guida Renija«. Nije, međutim, teško u rimskim galerijama prepoznati ovaj isti stil zrelog baroka s tipičnom težnjom k nekoj shematskoj idealizaciji u licima i, uopće, u figurama, koju ovaj slikar provodi konzekventno, čak bez mnogo invencije, s monotonom koja nas brzo zasićuje i odbija. To je slikar *Giovanni Francesco Romanelli* iz Viterba (1610—1662).

Počevši od G. B. Passerija i Baglionea o njemu su pisali mnogi i postoji relativno znatna literatura, premda do danas njegov opus nije do kraja proučen ni monografski obrađen<sup>1</sup>. Rodio se Romanelli u Viterbu, a bio je isprva učenik Domenichina. Kad je ovaj otišao u Napulj, prešao je Pietru da Cortona, te se stvarno može smatrati njegovim učenikom, premda je u svojoj umjetnosti kasnije očitovao izvjesnu težnju ekstatičnosti i dostojanstvenoj egzistenciji, koja cortonizmu donekle proturiječi. S Cortonom je surađivao u S. Lorenzo in Damaso (1632-33) i u pal.

Barberini, no upravo na tom poslu došlo je među njima do raskida. Kako je već bio stekao naklonost kardinala Francesca Barberinija i Lorenza Berninija, postao je uskoro jedan od najviše zaposlenih slikara u Rimu. Sa 25 ili 26 godina (1656-57) izradio je jednu sopraportu za baziliku sv. Petra, a zatim fresko dekoraciju u t. zv. sali kontese Matilde u Vatikanu (1637-42) i t. d. Ugled, koji je ovaj slikar u svoje doba uživao možemo najbolje uočiti po njegovim odlascima u Pariz i radu na najznačajnijim dekoracijama tog vremena. Put je uslijedio 1646-47, kad je za kardinala Mazarina izradio u njegovoj palači (sada *Bibliothèque nationale*) dekoraciju galerije,

Sl. 13 — *Giovanni Francesco Romanelli: Oplakivanje Krista*  
(Strossmayerova galerija, Zagreb)



<sup>1</sup> Literaturu i popis djela vidi u L. Servolini u *Thieme-Becher*, vol. 28, str. 544 i u A. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, str. 548.

s kojom i počima njegovo djelovanje na francusko slikarstvo. Drugi put bio je pozvan na francuski dvor 1655., te se vratio u Viterbo prema Servoliniju 1658., a prema Vossu malo prije svoje smrti, koja je uslijedila 1662.

Može se iz toga donekle vidjeti značenje, koje se pripisivalo ovom pripadniku rimskog visokog baroka. Činjenica, što njegova umjetnost označuje u tom času krajnje klasicističku struju rimske škole, s oslonom na Pietra da Cortona, a vjerojatno i na Poussina, po svoj prilici je i pogodovala njegovu povezivanju s razvojem francuske umjetnosti. Međutim, on je daleko zaostao za razvojem smjera svog bivšeg učitelja i njegovim iluzionističkim fantazijama, a klasicistička shematika, kojoj je njegova invencija podređena, upravo je ono, što nas danas toliko odbija. Usprkos tome, njegova djela vise po mnogim galerijama kao primjer krajnje klasicističke konzekvence visokobaroknog slikarstva.

No među svim tim slikama ovo naše zagrebačko »Oplakivanje Krista« (koje se

nalazi u depozitu) ima začudnu svježinu sačuvanih boja i ljepotu rijetkih kolorističkih harmonija, što je čini upravo dragocjenom u cijelom Romanellijevom opusu. Na Kristovu tijelu, unutar bijelog okvira ponjave, slikar je postavio žuto-smeđu perizonu. Bogorodica je u svijetlo-plavom, Magdalena u plavom i žuto-smeđem, a treća žena opet u neobičnoj kombinaciji zelenog i svijetlo-ljubičastog. Već i taj kolorit govori za atribuciju Romanelliju, a da i ne govorimo o tipologiji, koju možemo naći na svim djelima ovog umjetnika: na freskama dvorane grofice Matilde u Vatikanu, na »Čudu mane« iz Louvrea, na »Sv. Tomi iz Villanove« u S. Agostino u Rimu, na malim slikama iz *Gal. d'Arte antica* u Rimu i t. d. To su, osim toga, isti nabori i velike, oble forme, koje su za ovog sljedbenika umjetnosti Pietra da Cortona ostale karakteristične do kraja života i koje se na zagrebačkoj slici osobito nalaze u bizarnom kontrastu s ovom svijetlom i precizno usklađenom skalom boja.