

Segnalazioni e proposte

Dr. Grgo Gamulin

redovni profesor Sveučilišta u Zagrebu

Prethodno priopćenje

I. UN FAVOLOSO NOTTURNO DI ADAM ELSHEIMER

Si tratta veramente di un paesaggio notturno in cui la natura e il racconto sono collegati in un insieme dalla luce. Ed è proprio perciò che l'unità del dipinto spicca entro l'opus dell'Elsheimer per il suo chiaro estro narrativo proveniente dalla scuola di Frankenthal, con quelle fronde avvolte «espressionisticamente». Due fasci di luce hanno rischiarato l'angolo sinistro superiore e quello destro inferiore nonché le fronde e il cavaliere entrato nel cortile dei contadini, sicché la composizione tuttavia scorre diagonalmente. Il dolce, conduttivo corso del paesaggio era già un importante caratteristica di Adam Elsheimer, e questa sua innovazione sta proprio all'opposto della messa in scena di Gillis van Coninxloo, l'emigrante fiammingo, con la cui grande visione (prebarocca) paesaggistica Elsheimer era venuto a Venezia. È difficile presupporre che il nostro notturno («Erminia tra i pastori») sia nato nelle lagune in una certa simbiosi manieristica, la quale non abbia ancora risentito né Roma né il Caravaggio. I caratteri nordici e gli influssi fiamminghi sono talmente palesi che ci pare possibile immaginare la nascita di questo dipinto ancora prima: a Monaco di Baviera o a Francoforte.¹

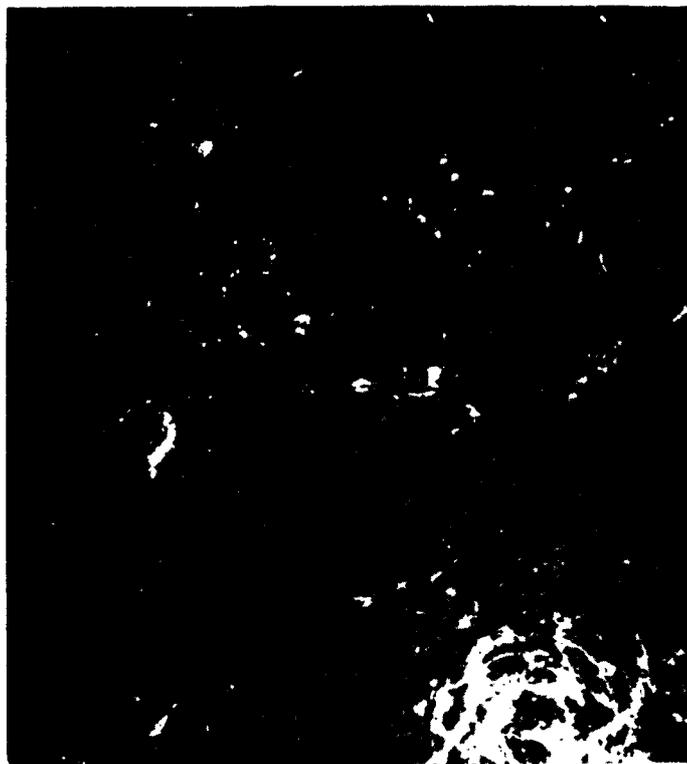
¹ H. Weiszäcker, Adam Elsheimer, der Mahler von Frankfurt, I, Berlin, 1936, pagg. 48 et passim; II, figg. 14. — M. R. Waddingham, Adam Elsheimer, Milano, 1966, tav. VI, II.

² R. Longhi, Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia, «Proporzioni», fasc. I, 1943, pagg. 20 e seguenti, 45. — Dopo la monografia di Weiszäcker, Longhi ha voluto rilevare la componente italiana, pubblicando del pittore tedesco anche la sua copia della «Madonna» del Leonardo (Alte Pinakotek di Monaco di Baviera, la copia in Louvre), ed insistendo proprio sui paesaggi del Saraceni nella prima decade del Seicento.

Autor predlaže atributivna rješenja za nepoznate ili manje poznate slike starih majstora iz Hrvatske i tako dopunjuje katalog djela: Adama Elsheimera, Simone Cantarinija, Pietra della Vecchija, Pietra Liberija, Girolama Forabosca, Antonija Zanchija, Gianbettina Cignarolija, Giacchina Asseretta, Gregorija de Ferrarija, Alessandra Magnasca i Giovannija Andrea de Ferrarija.

Del resto, proprio a Venezia Elsheimer è stato nello studio di Rottenhammer, «il gran disegnatore», e Venezia è già di per sé città di manierismo tipico, ma, naturalmente non di questo tipo. Se non troviamo segni di Rottenhammer ne del Tintoretto, come nel «Battesimo di Cristo» (Londra, National Gallery), le similitudini con la «Predica di S. Giovanni Battista» della Alte Pinakotek di Monaco di Baviera sono palesi e sembrano quasi delle citazioni.²

A. Elsheimer, Scena cavalleresca (part.)





A. Elsheimer, *Scena cavalleresca* — Coll. privata, Zagabria

Non si può escludere la nascita di questo dipinto anche in un tempo seriore, dopo l'esperienza veneziana del 1599, cioè dopo l'incontro con i notturni dei basanesi o perfino del Tintoretto. È vero che nel periodo romano gli alberi e le fronde sui paesaggi del Nostro appaiono arrotondati, esempi classici ne sono «Il paesaggio col tempio di Sibilla», «Mercurio uccisore di Argo», o «La parabola con il buon Samaritano», ecc.³ Eppure, si trovano in questo periodo un po' avanzato anche delle chiome fronzute, ma senza quell'estro romantico delle fronde sventolate («Bacco con le ninfe a Nysa»). Se osserviamo la congruenza delle figure seminude della nostra «Erminia tra i pastori» con i nudi del «Naufragio di San Paolo» alla National Gallery di Londra, ci diventa più verosimile la possibilità che il nostro dipinto poteva nascere anche sulla metà del decennio. Inoltre, tutta la cronologia del pittore di Fran-

coforte è ancora da precisare.⁴

Importante ci pare includere questo notturno romanzenso nell'opus del Nostro. Lo slancio compositivo è mirabile: calmo nel centro esso raggiunge l'apice nell'albero a sinistra, ma anche sopra la capanna s'intravedono all'imbrunire grosse chiome degli alberi. Gli iniziali (AE) nell'angolo basso a destra, con le screpolature che li attraversano chiaramente, sono una prova di autenticità forse superflua: talmente chiare ne sono le caratteristiche stilistiche e calligrafiche del nostro dipinto; di cui anche il soggetto è «nuovo» e sconosciuto nel piccolo catalogo di questo grande pittore.

³ H. Weiszäcker, 1936, figg. 133, 134. — Anche M. R. Waddingham, tav. XV, XVI.

⁴ H. Weiszäcker, 1936, fig. 121. — M. R. Waddingham, tav. VIII, IX.



Simone Cantarini, San Pietro ritrانا lo storpio — Gal. Strossmayer, Zagabria

2. UNA COPIA O REPLICA DEL PESARESE

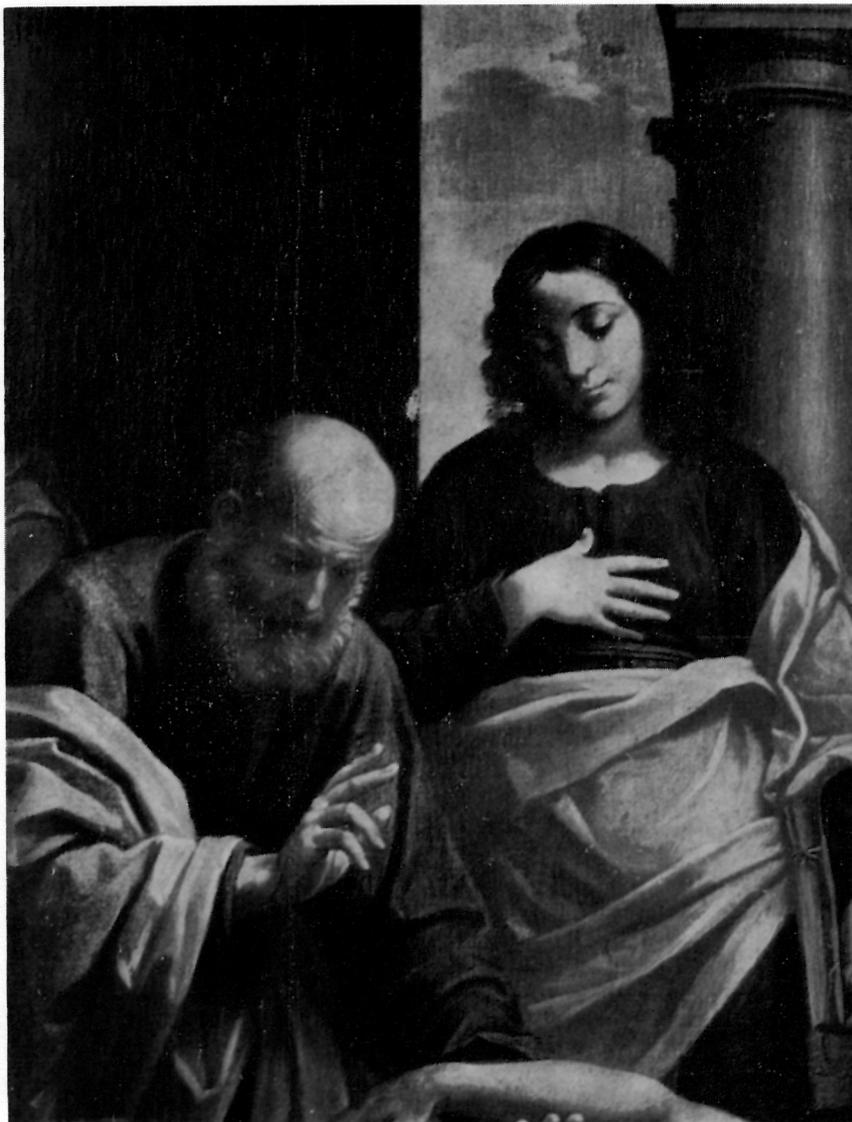
L'originale abbiamo visto nel 1959, alla grande Mostra del Seicento emiliano. Ma anche questa redazione zagabrese ci è nota da tempo. Eppure, rimane apperta la questione: si tratta veramente di una copia o forse di una replica?

Non credo che sia possibile risolvere il problema senza uno studio specialistico de visu, ed è proprio per questo che pubblichiamo questa «Guarigione dello storpio» (alt. 1,518 x 1,320 largh) della Galleria Strossmayer a Zagabria: per attirare su essa l'attenzione che merita. La fedeltà della copia e quasi assoluta, soltanto che la durezza della nostra riproduzione occorre ascrivere alla fotografia. Lo spazio è anche riempito di quel fluido vibrante e trasparente tipico per Simone Cantarini, così che mi pare difficile immaginare la nascita della nostra redazione sul posto, nella stessa chiesa si S.

Pietro in Valle. Se non ci troviamo davanti una replica dello Maestro stesso, e sempre possibile che il dipinto di Zagabria sia stato fatto da qualche aiuto nella bottega stessa prima della sua consegna alla chiesa di Fano.¹

In questo caso il suo significato sarebbe, naturalmente, più grande. Come è noto Andrea Emiliani presuppone che il dipinto di Fano sia nato dopo il ritorno del pittore a Pesaro (1639). In patria egli sarebbe stato attratto dalla locale rinascita del caravaggismo (G. F. Guerrieri), come anche il molto più grande pittore Guido Cagnacci a Rimini. Si riconosce questo anche su certi particolari del dipinto di Zagabria, che evidentemente merita in futuro uno studio più approfondito.

¹ A. Emiliani, Simone Cantarini, nel catalogo della mostra «Maestri della Pittura del Seicento emiliano» pag. 114 e avanti, 171, fig. 51.



*S. Cantarini, S. Pietro ritrانا lo storpio — Gal.
Strossmayer, Zagabria*



Pietro della Vecchia, *Il ripudio di Agara*, — Zagabria, Coll. Stern

3. UN PIETRO DELLA VECCHIA SCONOSCIUTO

Conoscevo il dipinto quando ancora si trovava nella collezione del dottore Stern a Zagabria. Si tratta di un «Ripudio di Agar», che per i tratti stilistici e fisionomici appartiene evidentemente a Pietro della Vecchia. E non mi pare che sia necessario elencare i punti d'appoggio; tante sono le referenze coi noti dipinti di questo pittore. Sul nostro quadro la sua ecletica fusione di tante novità barocche è già da tempo accomplita.¹

Riconosciamo la sua tipologia nella figura di Abramo, ma anche in altre fisionomie, e riconosciamo la sua, adesso già morbida maniera di dipingere con pennellate larghe. La troppa relativa cronologia di Muttoni ha pure alcuni punti sicuri: la grande «Crocifissione» (il «Golgota», veramente, di 1633) a S. Lio e l' «Incoronazione di spine» della collezione Barozzi a Venezia appartengono ancora al 4. decennio, ma i contatti col'arte di Liss e dello Strozzi proseguono anche dopo il questo tempo; come ci testimonia l' «Incredulità di S. Tomaso» del Museo Civico a Padova. La nascita del nostro dipinto si può verosimilmente immaginare dopo la «Lapidazione di S. Stefano» del 1654, dove anche troviamo segni vicini al nostro dipinto (adesso in proprietà privata a Spalato). Ma nella collezione Mainar-

dis a S. Vito al Tagliamento c'è anche una «Testa di popolano» vicinissima a quella di nostro Abramo.

Nel «Peristil» n. 18/19 del 1975/76 avevo già pubblicato una sportella del tabernacolo col «Cristo che abbraccia S. Francesco», purtroppo prima della restaurazione. Non è forse superfluo ripubblicarla ancora una volta, se non per altro per mostrare queste tipiche fisionomie in paragone col noto dipinto della Pinacoteca di Bologna.²

² Ibid. figg. 98, 99, 101. — R. Pallucchini, *Inediti di pittura veneta del Seicento, «Arte antica e moderna»*, 1959, pag. 970. — C. Donzelli — G. M. Pilo, *I pittori del Seicento veneto*, 1967, p. 410, fig. 453. — A. Rizzi, *Pittura del Seicento veneto*, Udine 1963, fig. 80. — G. Gamulin, *Doprinos slikarstvu baroka*, «Peristil», nr. 18/19, Zagreb 1975/76, pag. 53.

¹ Catalogo della mostra «La pittura del Seicento a Venezia», 1959, figg. 96, 97.

4. UN EVIDENTE PIETRO LIBERI

Non soltanto un certo tizianismo classico ricevuto — come si pressuppone — tramite il Padovanino, ma anche i chiari segni nell'esecuzione dei particolari rivellano Pietro Liberi quale autore di questa «Venere con Amore». Il dipinto appartiene a una collezione privata di Spalato. È anche facile riconoscerlo dal punto di vista fisionomico il tipo liberiano di questa donna dai capelli dorati sostenuti da un sottile nastro rosso. Non c'è bisogno di meravigliarsi se nel soggetto riconosceremo quello ben noto del dipinto «Angelica e Medoro» di Schleissheim; dove è proprio Medoro che incide sul tronco dell'albero il nome di Angelica. Sul nostro dipinto è la Venere che incide il nome di Amore.¹

Anche qui troviamo sui drappeggi le tipiche lueggiate di Pietro Liberi («pieghe sveltamente segmentate, condotte per via di spegazzi»), che questo pittore portò all'evidenza esuberante sulla grande pala di Vicenza; dove improvvisamente, e proprio sul viso di S. Catarina, troviamo il profilo della nostra Venere.

Sono appoggi che ci permettono di immaginare la nascita del nostro dipinto nel periodo veramente tardo.

¹ Catalogo della mostra «La pittura del Seicento a Venezia», Venezia, 1959, fig. 115.

² Op. cit., pag. 75, fig. 119.

5. UN INEDITO DI FORABOSCO

Girolamo Forabosco, parlando della prima generazione dei seicentisti veneziani relativamente riformata, è forse pittore più di tutti grazie al talento e alla maniera coscienziosa di dipingere — sempre tra una mirabile osservazione realistica e una «trasposizione» poetica. E questo non si riferisce soltanto ai ritratti attrezzati con fantasia ma pure alla finezza ritenuta degli altri dipinti. Giustamente l'ha Rodolfo Pallucchini confrontato a Guido Cagnacci, e possiamo dire che la stessa cosa vale anche per questa «Ragazza col cembalo» (alt. 80, largh. 78 cm) che ebbi una volta occasione di vedere in possesso privato a Milano, ma la cui ubicazione non mi è adesso nota. Sembra però che proprio perchè l'opus di questo importante artista è scarso e poco studiato, valga la pena informare gli esperti su questa sua bella opera; mi sovvenne Forabosco allorché alla mostra «Arte a Venezia» del 1971. vidi la grande e bella pala d'altare «San Magno Vescovo» dal S. Niccolò dei Tolentini.¹ La figura di donna nella parte superiore (la cui presenza e significato non mi sono chiari), con quel suo «profilo sperduto», evidentemente appartiene allo stesso modello ed è dipinta in maniera corrispondente. Ma lo stesso volto dalla chioma nera discretamente ornata si manifesta anche altrove nel Forabosco, come nel «Giuseppe e la Putifarre» di Rovigo ed anche nel grande «Salvataggio miracoloso» a Malamocco.²

¹ G. Mariacher, Arte a Venezia dal Medioevo al Settecento, ed. Alfieri, Venezia 1971, no. 36.

² C. Donzelli — G. M. Pilo, op. cit., tav. VII, figg. 192, 193.

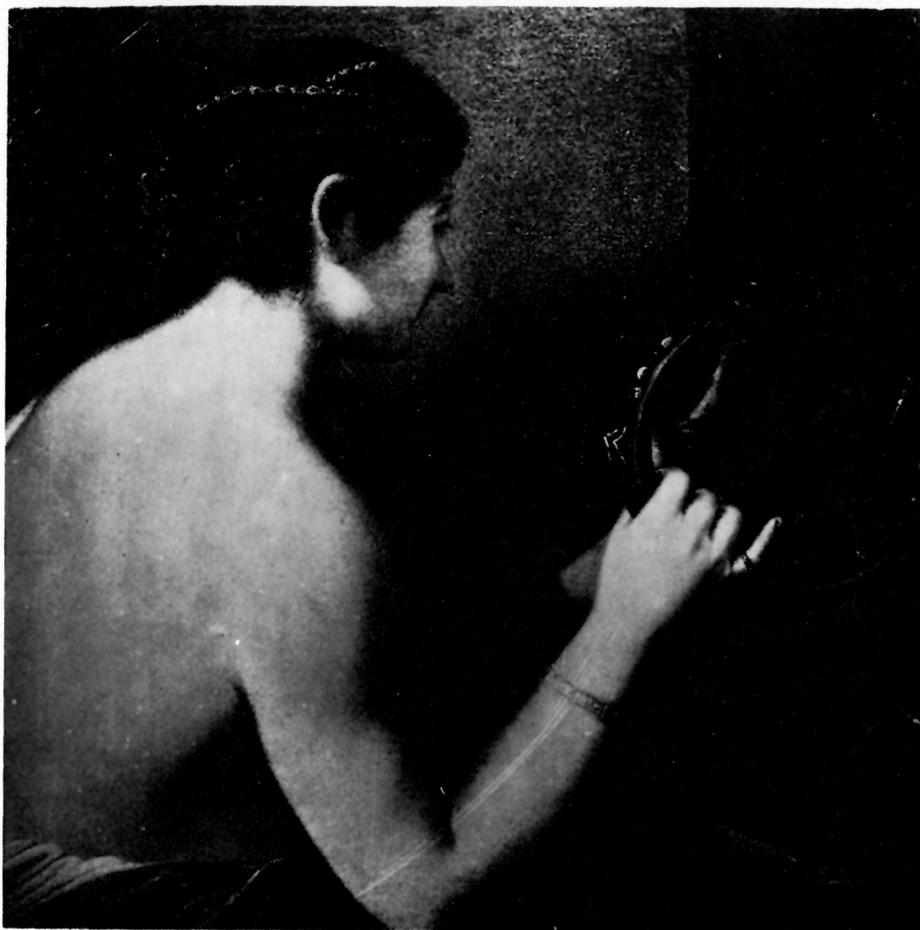


Pietro della Vecchia, Cristo abbraccia S. Francesco — Trau Duomo



Pietro Liberi, Venere e Amore — Coll. privata, Spalato

Il solo motivo ne è già insolito e nuovo nella pittura del Seicento veneziano: una giovane donna in «seminudo» la quale batte sullo strumento usato dalle ballerine, e precisamente fuori di una certa scena biblica o classica — allarga in maniera insolita l'«iconografia» di questo pittore, e in generale anche della pittura veneziana dell'epoca.



Girolamo Forabosco, Ragazza col cembalo — Proprietà privata, Milano



Antonio Zanchi, *Il castigo dell'adultera* — Ragusa, Coll. Ucović

6. UNA RESTITUZIONE AD ANTONIO ZANCHI

Dopo la scoperta di un conspicuo gruppo delle opere di Antonio Zanchi esistenti sulla costa orientale dell'Adriatico, è forse tempo di restituiregli ancora un bel dipinto: «Il castigo dell'adultera» in proprietà di signor Ucović a Dubrovnik.¹

Dopo alcuni «spostamenti» delle attribuzione e dopo tanti nuovi studi sulla pittura del Seicento veneziano, ero da tempo convinto che questo dipinto non può persistere nel catalogo di Antonio Bellucci, particolarmente dopodiché il complesso della Villa Minelli (Ponzone Veneto), una volta ascritto a questo pittore, era stato dato a Pietro Liberi.²

Nel frattempo gli studi di Riccoboni su Antonio Zanchi hanno in misura sufficiente contribuito alla definizione del profilo di questo pittore per poter ascriveregli anche il bel dipinto ragusino. Si tratta di una scena tipicamente zanchiana (simile alla «Vendetta della regina Tomiri»), ma anche tutta l'invenzione dimostra i segni della sua visione, con quella accentuata comunicazione tra le figure. Per identificare la magnifica protagonista, costretta a berre il sangue del suo amante trucidato basterebbe forse di pubblicare ancora una volta la bella «Giudita» del Museo Civico a Rovigno, ma anche la «Lucrezia» in una collezione priva-

ta in Jugoslavia. Naturalmente, non è difficile trovare questo tipo femminile nei dipinti di Antonio Zanchi: sulla «Peste» del 1660, sul «Davide e Abigaile» in una collezione privata a Este, ecc. Anche l'aguzzino col turbante troviamo sulle note composizione zanchiane, cominciando dalla già accenata «Vendetta della regina Tomiri» fino al «Martirio di S. Daniele» nella S. Giustina a Padova (1677), e proprio questi ragugli ci inducono a situare la nascita del nostro dipinto verso il 1670, cioè nel tempo migliore del pittore.³

Per il dipinto ragusino si possono ripetere le parole del compianto Alberto Riccoboni: «Un'illuminazione intensa che colpisce di lato le masse plastiche esaltando in brillante gioco chiaroscurale; un'atmosfera calda, tinte decise e armoniosamente accostate... Carnagioni palpitanti e vive che ripetono dal vero effetti illusionistici».⁴

Valgono queste determinazioni non soltanto per il dipinto qui pubblicato, ma anche per la bella «Giudita» di Rovigno con gli occhi spalancati e sporgenti. È vero che il viso della nostra protagonista dimostra anche un contatto con i modi di Ruschi, ma tutto altro è veramente zanchiano: i drappaggi la modelazione, le tinte, ma anche l'invenzione narrativa, sempre fresca e spiritosa.

avrà come conseguenza logica l'inclusione nell'opus di Liberi delle quattro allegorie trovate a suo tempo dallo scrivente a Perasto e pubblicate sotto la denominazione provvisoria «Maestro delle allegorie» in «Arte Veneta».

¹ G. Gamulin, Per Antonio Zanchi, «Arte Veneta», XXX, Venezia 1976.

² A. F. d'Arcais, Le formazione di Pietro Liberi, «Rivista d'arte», 1967, VIII, p. 58—68. — G. Gamulin, Contributo al Seicento veneziano, «Arte Veneta», XV, Venezia, fig. 298, 299, 300. — Il cambiamento dell'ascrizione di questo ciclo

³ A. Riccoboni, Antonio Zanchi, «Acropoli», Milano, 1962, dip. 5, 6; *lo stesso*, Novità zanchiane, «Studi di Storia dell'arte in onore di Antonio Morassi», Venezia 1977, dip. 2, 3.

⁴ A. Riccoboni, 1962, dip. 13, 14, p. 12.



Antonio Zanchi, *Giuditta* — Museo civico, Rovigno

7. UNA SCHEDA PER GIANBETTINO CIGNAROLI

A questo pittore veronese tanto celebre e richiesto all'epoca, il cui talento non potè però entusiasmare i vecchi critici (nè Lanzi nè Brandolese), e che da Rodolfo Pallucchini fu fatto entrare nel suo severo libro sulla pittura veneziana soltanto dall'uscio laterale, vogliamo aggiungere ancora questa «Sacra Famiglia con S. Giovanni» (80 x 98 cm), la quale si trova in possesso di J. Jeličić a Spalato. Si tratta di un artista che non è stato ancora analizzato e nel quale la critica compassata certamente saprà stabilire i veri valori, «le doti che abbagliano gli occhi», come scriveva Brandolese, ovvero «i pregi tecnici, assai elevati, di composizione, disegno e modellato», come nel catalogo del museo padovano scrisse Lucio Grossato. Non si tratta, naturalmente, soltanto della tecnica: una certa facile piacevolezza aveva reso questo allievo di Balestra tanto popolare durante la vita, ma la sicura conoscenza pittorica (del disegno, modellazione e composizione) gli ha assicurato nel 1764 la nomina a direttore a vita dell'Accademia di Verona.¹

Ebbi già occasione di attribuirgli una pala d'altare presso i francescani di Cattaro, opera tipicamente congruente a quelle del Museo Civico di Vicenza o quelle in S. Libera di Verona. Il tipo di Madonna del dipinto vicentino è proprio questo della nostra «Sacra Famiglia», con quell'ovale convenzionale del Settecento, ma di indubbia delicatezza di modellazione. L'azzurromantello crea un insolito accordo a tre con il fazzoletto verde-oliva e con il mantello rosso del piccolo S. Giovanni. S. Giuseppe è, invece, purtroppo, svanito in fondo; la sua fisionomia è congruente a quella del discepolo nel terzo piano della «Morte di Socrate» del Museo di Budapest. Anche per quel grazioso Gesù possiamo trovare punti d'appoggio fisionomici, nella pala d'altare al Museo di Padova, ed anche nella «Morte di Rachele» all'Accademia di Venezia. Ma più importante è il fatto che proprio nel nostro dipinto troviamo quel «chiaros-

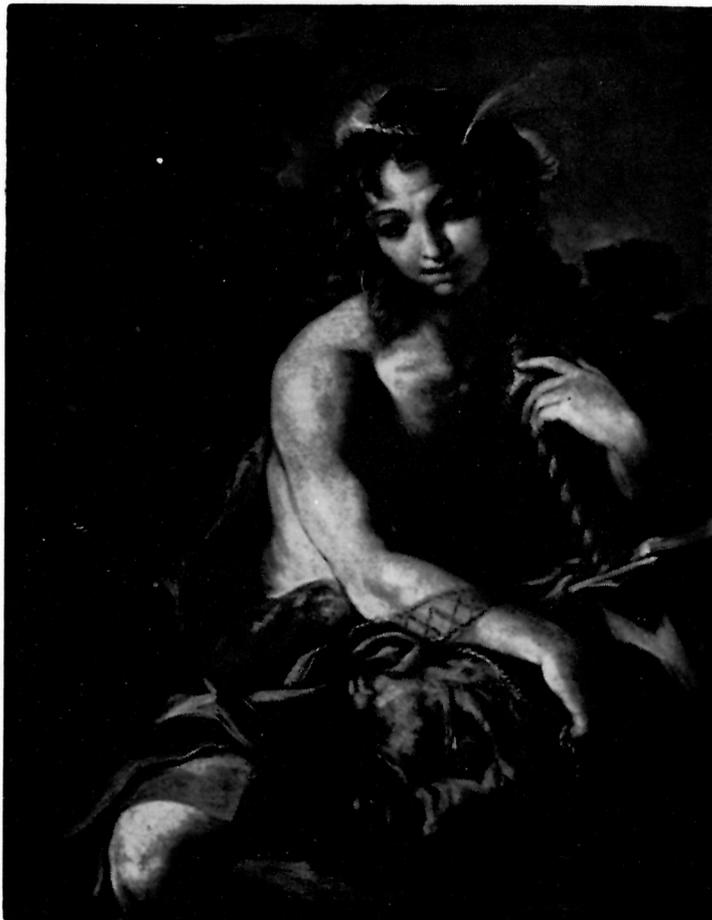
¹ C. Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, pag. 64, figg. 86, 87, Firenze 1957.



G. B. Cignaroli, *Madonna col Bambino e il S. Giovannino* — Coll. privata, Spalato

curo ricercato« — sul volto e sulla mano della Madonna, nella figura di Gesù, nonché il colorito »di rosa e di rosso« (Lazzi) con riflessi e controriflessi »studiati« di luce. Probabilmente, si tratta del periodo maturo, dopo il secondo soggiorno a Venezia (1744), sebbene quel luminismo prezioso settecentesco il pittore lo avrebbe potuto rilevare anche da Antonio Balestra, suo secondo maestro, ma indubbiamente maestro principale.²

² G. Gamulin, *Tri slike mletačkog settecenta* (Tre dipinti del Settecento veneziano), »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji«, n. 14, pag. 208, fig. 31, Spalato 1962. — K. Garas, *Eighteenth Century Venetian Paintings*, fig. 48, Budapest 1968. — L. Grossato, *Il Museo Civico di Padova*, n. 194, Padova, 1957.



*Gioacchino Assereto, Davide con la testa di Golia —
Praga, Pinacoteca di Hradčany*

8. PER I PITTORI DI GENOVA

Nel bel catalogo della Galleria del Castello di Hradčany a Praga, sotto il numero 45, possiamo vedere un dipinto meraviglioso di «Davide con la testa di Golia».¹ Durante il Simposio in occasione dell'inaugurazione sensazionale di questa Galleria, organizzato da Jaromir Neumann, i partecipanti furono gradevolmente sorpresi di questa splendida opera, generalmente attribuita a un pittore genovese della seconda metà del secolo XVII.

Tale indicazione è grosso modo esatta, ma è chiaro che un maestro, autore di un'opera tanto bella e stilisticamente definita non può rimanere anonimo. Evidentemente si tratta di Gioacchino Assereto. Soltanto lui poté, e proprio quand'era all'apice della sua creazione

artistica, dipingere quella figura lirica di un ragazzo, e tutta la scena è sospesa tra il realismo caravaggesco (o ansaldiano) e la pittoricità genovese, cesellata in maniera virtuosa sullo sfondo vardaastro cupo con chiazze brune, grigie, violacee e soltanto alcune rosse. J. Neumann rileva giustamente la «solidità strutturale» e perfino la monumentalità di tutto il gruppo, composto sul contrasto tra questa figura giovanile, «romanticamente» sentimentale, e la brutale testa di Golia.

È proprio questo che ci ha indotto innanzitutto ad attribuire il dipinto di Praga al pittore dell'«Estasi di S. Francesco» da una collezione privata di Genova; nella quale il capo del Santo è di una sorprendente somiglianza con quello di Golia, non solo per elaborazione pittorica ma anche in fatto fisionomico. Ma tali volti dipinti così direttamente e «succosamente» troviamo di sovente nelle opere d'Assereto: nella «Morte di S. Giuseppe», anche questa in una collezione privata di Genova, nel «Cristo deriso» del Palazzo Bianco ecc.² Anche alcune pieghe dipinte sul manto del nostro Davide ci

¹ J. Neumann, *La Galerie des Tableaux du Chateau de Prague*, Praga 1967. — Nell'ó schedario del catalogo sono inseriti anche tutti i dati catalogici e storiografici di questo dipinto, (alt. 125, largh. 96,2 cm). Dall'antichità proviene dal Castello Troje presso Praga, dunque della proprietà della casata Sternbeck, e fu acquistata per il castello di Hradčany probabilmente nel 1773.

² «Pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700», catalogo della mostra al Palazzo Bianco, 1969, No. 46, 52, 48.



Gioacchino Assereto, *La morte di San Giuseppe* — Coll. privata, Genova

indicano i panneggiamenti d'Assereto,³ ed anche in genere l'ampiezza delle forme e oltretutto il cromatismo caldo e saturo. E' sufficiente all'uopo paragonare le braccia di Davide con quelle riprodotte da Piero Torriti nel suo catalogo a colori della Galleria Durazzo-Pallavicini, come il particolare di «Rebecca alla fonte» del periodo tardo;⁴ ma di tutti i richiami ci sembra il più probabile e più sicuro la già citata «Estasi di S. Francesco», dove anche i volti degli angeli come fisionomia ma anche per la modellazione raffinata ci ricorderanno il volto del nostro Davide, perfino cal particolare caratteristico del sottile sopracciglio illuminato sopra gli occhi.⁵

Un'opera straordinaria è così entrata, mi pare, a far parte dell'opus di Gioacchino Assereto. Direi quasi, un'opera di un fascino particolare, e certamente di un livello altissimo.

³ G. V. Castelnovi, Interno all'Assereto, «Emporium» 1954, luglio, fig. 10.

⁴ P. Torriti, La Galleria del Palazzo Durazzo-Pallavicini a Genova, Genova 1967, fig. 226.

⁵ Anche in «Sansone e Dalila» dal Palazzo di L. e G. Spinola a Genova; vedi pure le sopracciglia modellate. — P. Torriti, I tesori di Strada Nuova, Genova 1970, fig. 213.

Due pannelli decorativi di legno, con figure mitologiche poste sulle nuvole ma su sfondo dorato, appartengono al Museo Civico di Ptuj (Petovia). Furono esposti alla II mostra «Pittori stranieri antichi» di Lubiana.⁶

Entrambi i pannelli furono attribuiti vagamente a un pittore italiano del Seicento. Il primo presenta «Dioniso e Arianna» (alt. 40,3 largh. 51,5 cm), il secondo «Artemide ed Efesto» (alt. 40,4, largh. 51,5 cm). Si tratta dell'inventario di forme e fisionomie tipico di Gregorio de Ferrari, e perciò i nostri pannelli vanno attribuiti alla sua bottega. Nelle sue numerose opere troviamo sia queste solide masse di nuvole, sia questi larghi panni sventolanti oppure avvolti al corpo, in un gioco sofisticato di ampie pieghe. Anche il giovane corpo di Dioniso è quello dai dipinti di De Ferrari (Il Paradiso Terrestre e S. Giovanni Battista del Palazzo Bianco) ecc. ecc. Per una «morfologia» talmente marcata come quella del De Ferrari, la più «manieristica» nel senso barocco della parola, forse non è nemmeno necessario

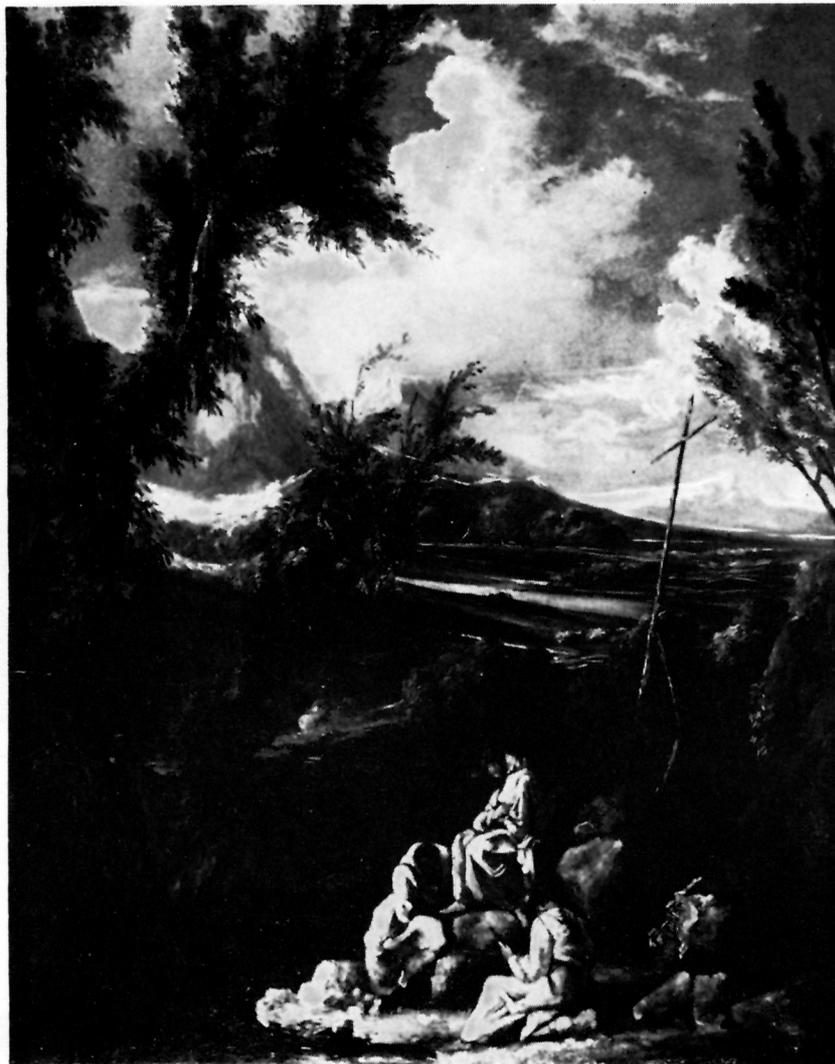
⁶ A. Cevc, Stari tuji slikarji XV—XVI stoletja, pag. 55, fig. 56.



Gregorio de Ferrari, Artemide ed Efesto — Ptuj, Museo civico

Gregorio de Ferrari, Dioniso e Arianna — Ptuj, Museo civico





A. Magnasco, *Paesaggio con frati camaldolesi* — Coll. privata, Zagabria

andare in cerca di congruenze particolari. Tuttavia, di particolari ne troviamo ad ogni passo, e perfino quei più minuti, come le piccole ali tagliate di Cupido, negli affreschi del De Ferrari al Palazzo Rosso, ad esempio.⁷

Infine, a questa serie di dipinti genovesi va aggiunto anche uno sconosciuto, credo, di Alessandro Magnasco, «Fрати camaldolesi alla preghiera» (83 x 65 cm), tipico talmente, che dalla convenzionalità lo salva soltanto lo straordinario equilibrio tra gli elementi, e, naturalmente la tricromia o la quadricromia dei toni fondamentali: il cielo azzurro, i rami verdescuri, le sfumature brune del terreno e gli spunti biancastri dei tre monaci. A sinistra è l'usuale quinta di un albero rigogliosamente diramato, uno più piccolo è posto a riempire il vuoto del

terzo fondo, mentre quello a destra è anch'esso relativamente sminuito, per lasciare libero il colpo d'occhio sul profondo del piano. Sullo sfondo, illuminati differenzialmente, tutta una serie di colline e di monti fantasiosi, e, naturalmente il cielo con le nuvole vivaci.

Di punti d'appoggio non ne abbiamo quasi bisogno per questo paesaggio che è costruito anche meglio del «Paesaggio con i frati camaldolesi alla preghiera» degli Uffizi, mentre questa valle orizzontalmente strisciata la troviamo sovente nel Magnasco, per esempio nel «Paesaggio con figure» a Worcester.⁸ L'innalzarsi dinamico degli alberi non vi è troppo espresso, ma quest'albero più piccolo a destra è un'aggiunta spesso usata nei suoi paesaggi («Meditazioni di Sant'Antonio Abate», collezione Calamai, Firenze). Ancor più caratteristico è l'albero a sinistra dai folti rami, e naturalmente, i monti di Magnasco sullo sfondo («Paesaggio coi pellegrini al riposo», a Michigan, e «Paesaggio con i soldati al riposo» in collezione privata a Venezia).⁹

⁷ P. Torriti, *I tesori di Strada Nuova*, Genova 1970, figg. 272, 273.

⁸ B. Geiger, *Alessandro Magnasco*, figg. 350, 367, 45.

⁹ *ibidem*, figg. 350 17, 7, 45.



G. A. de Ferrari, *Coriolano davanti a Roma* — Coll. Bilić, Zagabria

In questo dipinto non v'è, a mio avviso, nemmeno un posto debole che eventualmente potesse indicare di trattarsi di un imitatore o un successore. Un tale verrebbe senz'altro scoperto nel modellare l'elemento figurale, il quale sul nostro dipinto è assolutamente coerente al gruppo dei frati in preghiera. L'architettura dei loro panni è costruita a tratti sicuri (un tipico esempio ne sono i «Fрати camaldolesi alla preghiera» all'Aja), e il frate che sta seduto in cima al triangolo della composizione sembra come un segno d'autenticità assoluta del pittore («Eremiti» della collezione Heister di Düsseldorf).¹⁰

Acquistata a suo tempo in Austria, questa bella opera di Lissandrino si trova in una collezione privata in Croazia. Essa comporta tutto il fascino di uno spazio immaginativo del tipo di quelli introdotti dal nostro nella pittura del barocco, con quei monti diafani sullo sfondo e con il cielo luccicante regolarmente esteso sopra un paesaggio inventato.

Ma ancora un dipinto quasi dello stesso periodo merita di essere finalmente pubblicato. Mi era noto da tempo e si trova a Zagabria, ma il suo stato di deperimento c'impediva di studiarlo. Adesso, dopo il restauro, questa grande tela con il «Coriolano davanti a Roma» (218 x 260 cm, coll. priv. Zagabria) ci colpisce con

la realistica illustrazione della legenda storica. La grande figura di Coriolano col manto rosso è rappresentato nel momento della aspra discussione con la madre e la moglie mandate in ambasciata.

Evidentemente il quadro appartiene a Giovanni Andrea de Ferrari, e precisamente alla sua maturità suprema. Il pittore ha preso parecchi anni per liberarsi dalla ossessione cromatica di Bernardo Strozzi, ma anche dall'influsso tangenziale di Van Dyck. Dopo il 1630 comincia la sua ossessione personale: rappresentare ogni scena religiosa o storica con un realismo molto semplice ma suggestivo e con un inscenatura da ogni giorno.¹¹

Proprio queste figure femminili del nostro quadro, dipinte largamente e con fisionomie veramente popolari, troviamo nell'ultimo periodo del pittore, dopo il 1640. Il dipinto zagrabese appartiene verosimilmente a un tempo ancora più tardo, in cui nacque il quadro «Marta e Maddalena» della Galleria Rizzi a Sestri Le-

¹⁰ ibidem, figg. 347, 349.

¹¹ La Mostra dei Pittori genovesi, a Genova nel '600 e nel '700, Genova 1969, n. 59 e avanti.



G. A. de Ferrari, *Coriolano davanti a Roma*
(part.) — Coll. Bilić, Zagabria



G. A. de Ferrari, *Coriolano davanti a Roma*
(part.) — Coll. Bilić, Zagabria

vante. La quasi assoluta somiglianza fisionomica della figura femminile centrale del nostro dipinto con la Agar del noto dipinto in una collezione privata genovese ci può persuadere per la datazione verso il 1665. In questo momento seriore del pittore »l'attenzione alla reale, concreta rappresentazione delle cose« cede alla esaltazione del colore e della luce che si identificano: le forme nas-

cono da più libere pennellate e si sublimano in visioni, per così dire come mormorate in una calda atmosfera.¹²

¹² Ibidem, n. 62. — *La Pittura a Genova e in Liguria*, Genova 1971, figg. 89, 88, pag. 120.



*Studenti dr. A. Schneidera — Stoje: G. Gamulin, Z. Munk, Z. Vojnović, Ž. Jiroušek;
sjede: B. Thaller, C. Fisković, J. Ljevaković-Tadijanović, M. Hanževački.*

*Seminar dr. A. Schneidera: G. Gamulin drži referat o baroku. Uz njega: Z. Munk,
C. Fisković, Z. Vojnović i M. Hanževački*





Seminar dr. A. Schneidera. Sjede: Vera Kajić, Jela Ljevaković-Tadijanović, Branka Thaller, Anđela Horvat, Sabioncello. Stoje: Antun Bauer, Stojković, M. Tripković (?)

Seminar dr. A. Schneidera. Sjede: Ljubica Fröbe, Mira Ilijanić, Anica Kokša. Stoje: Sablić, J. Ljevaković-Tadijanović, B. Thaller, Z. Jiroušek, Dagmar Gulić, Z. Vojnović, M. Pavlović (?)



Seminar dr. A. Schneidera pred Hrvatskim narodnim kazalištem (1932). Sjede: B. Thaller, Kokša (?), J. Ljevaković-Tadijanović, V. Kajić, Stojković, Sabioncello, M. Tripković, A. Bauer. Stoje: Z. Vojnović i Robert Herzeg.



Seminar dr. A. Schneidera kod »Zdenca života« (Meštrović): J. Ljevaković-Tadijanović, A. Bauer, V. Kajić, Stojković, B. Thaller, Ž. Jiroušek, M. Tripković, Z. Vojnović, Verena Manč i Rudolf Herzeg.



Vanda Weinert-Pavelić



I. red: Ela Löw, Anđela Horvat, Julije Grabovac. II. red: Tiho August, Mirko Šeper, Verena Manč.

Seminar dr. A. Schneidera pred Sveučilišnom bibliotekom. I. red: Marija Hanževački, Branka Thaller, Zdenko Vojnović, Jela Ljevaković-Tadijanović, Marta Tomljenović-Saili, Mirko Šeper. II. red: Stojković, Vera Pervan, Jovan Konjović, Antun Bauer, Grga Ganulin



de musique. Puisqu'il faisait à la fois de la propagande pour la musique contemporaine on le considère communément comme l'initiateur d'un «nouveau courant» de la vie musicale à Zagreb.

Zorislav Horvat

CONSTRUCTION DE LA NEF DE LA CATHÉDRALE DE ZAGREB

Après l'élévation expéditive du sanctuaire à la manière d'une «salle basilicale», l'édification de la nef de la cathédrale à Zagreb dura assez longtemps, à savoir depuis le début du XIV^e jusqu'au début du XVI^e siècle. L'édification de la nef fut probablement commencé par l'évêque. A. Kažotić (le mur de la nef du nord et le clocher du nord) dans les caractéristiques de l'architecture «prêchante» et dans l'intention de former un espace-salle comme il en existe en Autriche avoisinante. L'édification continue du vivant de l'évêque Etienne III (1356—1375) — le mur de la nef du sud et le clocher du sud — déjà avec toutes les caractéristiques d'une église-salle (Zwetl?). L'évêque Eberhard (1397—1406 et 1410—1419) engage les maîtres du cercle pragois de Parler, probablement à deux reprises. C'est à cette époque-là que furent élevés les murs des deux nefs latérales, les piliers à l'intérieur de la nef et les clochers. Jean IV de Alben (1421—1433) achève la construction des murs de la cathédrale, tandis que l'évêque Osvald (1466—1499) prépare l'édification de la voûte qui est achevée du vivant de l'évêque Luka Baratin (1500—1510), mais avec la voûte simple cruciforme et non pas réticulair comme c'était prévu à l'époque de l'évêque Eberhard. Tandis que le clocher du nord n'a jamais été achevé, celui du sud ne le fut qu'au XVII^e siècle.

Radovan Ivančević

LES NOUVELLES ATTRIBUTIONS À GEORGES LE DALMATE ET À NICOLAS DE FLORENCE ET LE PROBLÈME DE LA VALORISATION DE LEURS OEUVRES

Acceptant de nouvelles attributions de A. M. Schultz qui à Juraj Dalmatinac attribue une et à Nikola Firentinac six oeuvres existant à Venise, l'auteur fait ressortir le caractère convaincant de la méthode analytique et comparative de l'attribution de la Schultz, le caractère critique et bien fondé de l'analyse des sources et de la littérature spécialiste ainsi que la maîtrise de l'ensemble de la problématique concernant la sculpture vénitienne du XV^e siècle. Il critique certaines attributions et désapprouve l'interprétation isolée de la composante sculpturale dans l'oeuvre de Juraj et de Nikola. Il écarte également les affirmations portant sur la dépendance absolue de Nikola vis-à-vis de Donatello, puisque, architecte et maître créatif, celui-ci puisait immédiatement à la tradition antique locale (de Trogir, de Salone, du palais de Dioclétien). Au surplus, il prenait exemple sur Juraj Dalmatinac, le «problématicien» de la haute Renaissance. Tandis qu'au début, dans l'oeuvre de Nikola prédomine la sculpture, plus tard, c'est le langage pur de l'architecture qui l'emporte. Le point de l'équilibre classique est la chapelle de St Jean à Trogir, le chef-d'oeuvre de Nikola et, à la fois, l'intérieur le plus signifiant de la Renaissance européenne du XV^e siècle.

Grgo Gamulin

SEGNALAZIONI E PROPOSTE

L'auteur suggère de nouvelles solutions d'attribution concernant les images inconnues ou moins connues des vieux maîtres croates, en les rajoutant au catalogue des oeuvres de: Adam Elsheimer, Simone Cantarini, Pietro della Vecchia, Pietro Liberi, Girolamo Forabosco, Antonio Zanchi, Giambettino Cignaroli, Giocchino Asseretto, Gregorio de Ferrari, Alessandro Magnasco et Giovanni Andrea de Ferrari.

Boris Vizintin

»ÉCOLE DE DESSIN« DE RIJEKA

À la base des données puisées aux archives l'auteur rend compte de l'activité de la Scuola di Disegno à Rijeka. Depuis 1787 jusqu'à 1894 cette école joua un rôle considérable dans l'éducation esthétique et culturelle des apprentis initiés aux divers métiers (tailleurs de bois et de pierres, constructeurs, charpentiers, peintres décorateurs, forgers, horlogers etc.), préparant en même temps les plus doués à la continuation des études aux académies des arts. Jusqu'à 1866 les cours n'avaient lieu que le dimanche, pour s'élargir ensuite aux autres jours de la semaine. Une attention particulière y était attribuée aux dessin géométrique et ornemental ainsi qu'au dessin libre. Cette école a élevé aussi les peintres connus du XIX^e siècle, tels que Franjo Colombo et Albert Angelović de Rijeka.

Ivan Bach

TROIS HORLOGES EN TANT QUE PRODUITS DES HORLOGERS TRAVAILLANT À KARLOVAC

Au nombre restreint des horloges conservées portant la marque des horlogers de Karlovac (à savoir Johannes Angerle Frantz Malehlav et L. W. Pehr) l'auteur en rajoute une autre qu'il décrit en détail. Celle-ci est exécutée par Joseph Hoffman, vers la fin du XVIII^e siècle. En même temps, l'auteur publie une horloge jusqu'ici inconnue, faite par Frantz Malehlav, ainsi qu'une autre de provenance de Karlovac, signée du nom de Lorenz Wilhelm Pehr. Par cette contribution on veut inciter de nouvelles recherches dans le domaine de l'horlogerie de Karlovac, afin d'obtenir une image plus complète du développement de cet artisanat dans ladite ville.

Duško Kečkemet

VJEKOSLAV GANGL À SPLIT

Le sculpteur slovène Vjekoslav Gangl ((1859—1935) travaillait à Split à titre d'enseignant de l'École professionnelle des arts et métiers (1907—1909). À la base du matériel puisé aux archives et à la base de la littérature spécialiste l'auteur expose le travail de celui-ci dans ladite période. L'aperçu consiste en données sur les oeuvres sculpturales de Gangl réalisées à Split et conservées jusqu'à nos jours, ainsi qu'en données sur l'activité de l'artiste après son départ de la Dalmatie.