

Djela talijanskih umjetnika iz Seičenta – prijedlozi i rješenja

Dr. Grgo Gamulin

Sveučilište u Zagrebu

Izvoran znanstveni rad – 75.01:(45) "16"

HIPOTEZA ZA FRANCESCA

Govorim o hipotezi, dakle ne s mnogo sigurnosti; jer ova mala sličica, »Doručak u polju« (zbirka Jozo Jeličić, Split) već bi zbog svoje skromnosti ukazivala na Leandra kao svog autora. Pa ipak, baš njezina svježina i očito neobična poljska žanr-scena, kao neka mala intimna »scene champetre«, upozorava nas, već i na običnu, skromnu, ikonografiju svojstvenu i karakterističnu upravo za Francesca. Ovo je zaista neobičan prizor: tri seoske žene i jedan mali dječak (upravo onaj sa Francescove »Jeseni« u Beču) nisu baš uobičajene u Basaneza; a mekoća obrade pogotovu govori za Francesca.

I što još? Duboki horizont veoma ravne crte na obzorju, s prozirnim, lakim krošnjama i s ponekim malim čempresom.¹ Za Leandra, na kojega je svakako trebalo prije svega pomisliti, obrada draperija je doista odviše meka, s vidljivom penelatom. A zatim, tu je ovaj i široki krajolik što ga nalazimo na podnožju na Francescovoju slici na Vrbovskoj na Hvaru, i u još širem i veličajnom izdanju na slici u Feltre, koju je Jacopo radio s pomoćnicima, zacijelo s Francescom.

Ovaj »Doručak na travi« pokazuje, osim općeg utiska i određenih morfoloških osobina, još neke čvršće dodire s djelima Francesca, koji nas još više učvršćuju

Dugogodišnjim istraživanjem i proučavanjem djela starih majstora u javnim i privatnim zbirkama Hrvatske i Jugoslavije, autor nudi javnosti niz atributivnih prijedloga i konačnih rješenja. Ovdje je riječ o talijanskim slikarima 17. stoljeća: F. Bassano, G. Forabosco, A. Carneio, G. Carpioni, P. Negri, F. Rosa, G. Molinari, M. Liberi, G. Lazzarini, P. Paganì, A. Zanchi, A. Litterini i S. Forcellini.

u našem stajalištu. Dječak, naime, što u prednjem planu čuči i jede iz plitice, kako smo već napomenuli, onaj je s Francescove »Jeseni« u Beču, kao što na istog majstora ukazuje i niz akcesorija. No upravo tom vremenu pripada još jedna Francescova slika, ai to lijepa »Depozicija« u Beču: i lica i pojedinosti, draperija i sloboda poteza kao da ne ostavljaju nikakvu sumnju, čak i u ovom basaneskom kompleksu tako »bliskih dodira«. I mlada žena na desnoj strani nalazi se često na Francescovim slikama, dok o malom smeđebijelom psiću nije potrebno ni trošiti riječi.

Ipak, ono što nas najviše navodi na ovu atribuciju prvom sinu velikog oca, to je upravo ovaj neobično skromni intimni ručak malog društva u polju, idila zaista neobična unutar brojnog i veoma napućenog pastoralnog slikarstva škole iz Bassana; pa i taj živi, i prirodni odnos, što ga je slikar znao uspostaviti između ovih nekoliko lica svoje zaista neobične poljske scene.

JEDAN (NE)VJEROJATNI LEANDRO

Nije ovome slikaru često uspijevalo naslikati ovako slabu sliku, ali to mu se ipak događalo: dovoljno je vidjeti onu nemoguću »Berenice«, nekada u zbirci Brass u Veneciji, s onim rukama i shematskom draperijom, i odbojnom ženstvenošću. Nešto je, svakako, bolji »Portret dogarese Morosini Grimani«, barem što se fizionomije tiče; dok je »drapeggiamento« pompozan i, zapravo, nestvaran baš kao na zagrebačkoju slici. A tek ruke, koje (upravo ovakve) često nalazimo u Leandra, ovako punačne i bezizražajne.⁴

Našao se naš Leandro pred dosadnim zadatkom, i pokušao ga se osloboditi olako, i sa što manje truda – vjerojatno je shematske dijelove prepustio kakvom po-

¹ E. Arslan, *I Bassano*, 1966, sl. 253 za obzorje, slika 207, 215, 216, 211, 221, 222.

² G. Gamulin: *Gospa od ružarija u Vrbovskoj*. »Peristil«, br. 10/11, 1967/1968, str. 83. – E. Arslan, sp. dj., sl. 184.

³ E. Arslan, na ist. mj., sl. 255. i 208.



Francesco Bassano, DORUČAK U POLJU, privatno vlasništvo, Split

Leandro Bassano, OBITELJSKI PORTRET, Strossmayerova galerija, Zagreb



moćniku; tako je, možda, i došlo do ove shematske prezentacije ruku – s kojima je čak pokušao »oživjeti« nemoguću kompoziciju. No da je takvo suho reproduciranje zaista bila svakodnevna praksa ovog slikara, pokazuju nam njegovi crteži, a u ovom slučaju najizrazitije »Poprsje žene« u zbirci Calman u Londonu s karakterističnim i shematskim naglašavanjem usta (baš kao na Zagrebačkim portretima); a i slabi crtež lica na crtežu i sličnost očiju sjećaju na našu »matronu«.

Naći ćemo takvu portretnu »mehaniku« često na Leandrovim slikama⁵, dok su »Žanr-scena« u vlasništvu Belesi u Londonu, kao i »Obiteljski portret« u Carrari (Bergamo) ipak mala remek-djela.⁶ Možda sve nadvisuje »Obiteljski portret« u »Povijesno-pomorskom muzeju« (100 x 120 cm) na Rijeci.⁷ Na tom lijepom djelu Leandra da Ponte, realizam roditelja, uvijek odviše realistički, kao da je obasjan jednostavnom ljepotom djevojčice među njima, njezinim crvenim haljetkom i gestom kojom drži cvijet u desnoj ruci.⁸

⁴ E. Arslan, *I Bassano*, 1960, II, sl. 336, 300, 320, 337,

⁵ Sp. dj., II, sl. 291–295, 299–304

⁶ Sp. dj., II, sl. 357, 358.

⁷ G. Gamulin, *Ritornando di pittori di Bassano*. »Peristil«, br. 22, Zagreb 1979, sl. 6, 7.

⁸ E. Arslan, 1960, sl. 271, 273, 274, 396, 297, 301, 304, 309, 313

⁹ G. Gamulin,

¹⁰ R. Pallucchini, II, 1981, sl. 540, 543; 548, 549; 554.

¹¹ Na ist. mj., sl. 559, 551.

¹² Na ist. mj., sl. 557.



Girolamo Forabosco, *JOSIP I PUTIFARKA*, privatno vlasništvo, Opatija

Girolamo Forabosco, *JOSIP I PUTIFARKA*, detalj

»Obiteljski portret« u Galeriji Strossmayer to ipak ne bi trebalo da naš prijedlog dovode u sumnju. Upravo je onaj nespretni motiv sa zavjesama na gornjem rubu kao neki znak raspoznavanja, a nalazimo ga u Leandra i odviše često; čak i tamo gdje je posve nepotreban.

JEDNO NEPOZNATO I IZNENAĐUJUĆE DJELO FORABOSCA

Imao sam već prilike sresti se s nepoznatim djelima Girolama Forabosca.⁹ Nije pred tim slikama bilo teško odlučiti se i prepoznati njegov način. Ovdje, pred ovom »Bogorodicom s djetetom« u Dubrovniku (u privatnom vlasništvu) to nije bilo tako očigledno. Ipak, oko Bogorodice, bez obzira na njezinu opću »španjolsku« bellezzu, podsjećalo me je u podsvijesti na nešto već »viđeno« i tek poslije stanovitog vremena iskrsele su u mome sjećanju oči »Menichine padovane«; a znamo kome je ona bila svojedobno pripisana.

Ali tu su, bez dvojbe, i ostale »oči« s portreta Girolama Forabosca: one na portretu u zbirci Guido u Veneciji, pa i na famoznim njegovim ženskim likovima u Uffizima i u Kunsthistorisches Museum u Beču; a upravo takav tip žene, pomalo ciganski, naći ćemo u Forabosca u Rovigu. To je ona sjajna »Putifarka« s dobro poznate slike.¹⁰

Vjerojatno to još nije dovoljno za naš prijedlog. Trebalo bi naći i podudarnost s glavom i tipologijom malog Isusa, a možda bismo tu podudarnost mogli naći u Malamoccu na velikom »Čudesnom spasenju«. Za takvu komparaciju nemamo tehničkih mogućnosti, kao ni na oltarnoj slici u Dresdenu (Gemäldegalerie).¹¹ Naći ćemo i karakterističan splet nabora, onaj s rukava i marame naše Bogorodice: na »Portretu mlade žene« u De-





Girolamo Forabosco, *JUDITA*, Gradski muzej, Rovinj



Girolamo Forabosco, *BOGORODICA S DJETETOM*, privatno vlasništvo, Dubrovnik

troitu i na varijanti nekad u zbirci Paul Ganz u New Yorku.¹²

Dodamo li tome kromatiku otvorenog »timbra«, možda će to biti dovoljno barem za prijedlog ove atribucije; čemu treba dodati *last but no least*, i umjetničku razinu. Ona se sastoji ne samo u neobično »svjetovnoj« konceptiji Bogorodice i čitave profane impostacije grupe majke i djeteta nego i u zaista koherentnoj cjelovitosti slike. Postoji, doduše, stanovito »proturječje« između plavih kosa djeteta i onih tamnih njegove majke, koju bismo s mnogo više prava mogle nazvati »Zigeunermadonna«, negoli one koje već atribut nose. No možda se u toj kromatskoj suprotnosti i sastoji privlačnost ovog lijepog Foraboscova djela.

JEDNO VELIKO DJELO BIZARNOG SLIKARA

Dugo vremena vjerovao sam da je za nas definitivno zagubljena lijepa slika Antonia Carnea, koja se svojedobno nalazila u našoj zemlji, u zbirci Novaković u Beogradu. To je lijepa i relativno velika »*Otmica Persefone*«, koju je prije pola stoljeća objavio u »Belvederu« Walter Suida.

Iznenada sam ugleda reprodukciju ovog značajnog Carneova djela u katalogu »Tuji slikari«, Ljubljana, katalog galerije iz 1980. s oznakom »Beneška šola, druga polovica 17. stoljetja«. Kao porijeklo slike navedeno je »Predsedstvo vlade SR Slovenije« – ali riječ je očito o našem djelu, uočenom svojedobno kod Novakovića u Beogradu. Objavljujemo je radi preciziranja atribucije i upotpunjenja bibliografije.¹³

NEKOLIKO PRIJEDLOGA ZA CARPIONIA

A. Giulio Carpioni u Narodnom muzeju u Beogradu

Imao je ovaj slikar gotovo neiscrpivu maštu u inven-ciji situacija i igre nabora; što ne znači da nije moguće lakoćom prepoznati upravo njegovu »tipologiju« i igru draperijama. Znao je bez teškoća u nedogled, tako reći, varirati stavove i geste nebrojenih likova na svojim kompozicijama, koje upravo »vrve« figurama grupiranim u najraznovrsnijim odnosima i grupacijama. Upravo to je vidljivo na slici »Žene na grobu« koju sam, davno je tome, vidio u depozitima Narodnog muzeja u Beogradu. Srećom, sačuvao sam fotografiju, koju mi je uprava Muzeja blagonaklono poslala.

Da je riječ o djelu Giulija Carpionija, tog klasicista usred baroka, čini se da ne bi trebalo sumnjati.¹⁴ Na žalost, to ne mogu zasad s potpunom znanstvenom aparaturom dokazati. Ta nedostaje mi u biblioteci i fundamentalno djelo o ovom značajnom slikaru mletačkog 17. stoljeća (monografija G. M. Pila), za kojega je već Orlandi (1704) pisao u samim superlativima: »Dispocto dal genio a lavorare in piccolo, sàpplicò ad invenzione ideali, come sogni, sacrifici, baccanali, trionfi, e balle di puttini, con i più belli capricci, che mai abbia inventati altro pittore«.¹⁵

Bez obzira na to je li prije prijelaza u Vicenzu bio u Rimu (prije 1635), dakle u dodiru s Poussinom, u što Rodolfo Pallucchini sumnja, on je, kao učenik Padovani-na, kasnije učvrstio svoj »klasicizam« unatoč snažnoj, ali kratkotrajnoj tangenti mletačkih caravaggista, dakle linije Saraceni – Le Clerc – Renieri; a dogodilo se to, vjero-jatno, u Vicenzi, gdje je od 1638, uz dulji boravak u Veroni, i proveo svoj stvaralački vijek, u velikoj konkurenciji s Francescom Maffei, koja je trajala dva desetljeća. S drugom tematikom, on je tamo (Pallucchini smatra uglavnom na temelju grafika Pietra Teste) i izgradio svoj »klasicizam«, koji bez dvojbe i treba shvatiti »u navodnicima«. U svakom slučaju, moj atributivni prijedlog za ovu lijepu sliku »Žene na grobu« ostat će ponešto hipotetičan, jer ne samo što mi nedostaje temeljna monogra-fija o ovome slikaru nego nisam trenutačno u stanju



Antonio Carneo, OTMICA PERSEFONE, Narodna galerija, Ljubljana

osobno ponovno pogledati ni samu sliku i njezine boje; a nedostaje mi uz to i poznavanje još jednog Pilova djela: rasprave o Iseppu Tommasiniju.¹⁶ Tu se, naime, može skrivati »zamka«, tako da sva ta tri prijedloga treba zasad smatrati da su pisana sa stanovitom rezervom.

Nema Carpioni baš mnogo djela sa sakralnom tematikom, ali ova u Beogradu odlikuje se, premda je riječ o samo četiri lika, živom i raznolikom gestikulacijom, tako da svaka od tih žena na svoj način sudjeluje u saobraćanju s anđelom; svaka je od njih na svoj način prirodna i lijepa. Može ih se naći na čitavom nizu kompozicija ovoga slikara.¹⁷ Kad bismo se htjeli igrati »skrivača«, našli bismo u mnogo čemu još puno figuralnih i fizionomijskih podudarnosti. Tako ćemo i glavu našeg anđela naći na slici iz 1656. u Oratoriju sv. Nikole: »Sv. Nikola oslobađa opsjednutog«.¹⁸ O sustavu nabora jedva da je potrebno i govoriti; oni su tako karakteristični u svojim izlomljenim i često složenim čvorovima.¹⁹

U svakom slučaju ta mala »kompozicija« po spretnosti i životnosti nadilazi neke, osobito ranije poznate nam u opusu ovog slikara (npr. »Parisov sud« iz zbirke Giordano u Vicenzi), pogotovu one sakralnog značaja, ali bez temeljitijeg uvida u monografiju G. M. Pila i njegove

¹³ W. Suida, *Ein Bild des Antonio Carneo*, Belvedere, 1934. Federico Zeri, *Tuji slikarji od 14. do 20. st. str. 28, br. 13, sl. 13. U istom katalogu nepotpuna je bibliografija i za br. 71 (sl. 75), koju je sliku potpisani svojedobno objavio kao djelo Paula Trogera, ispravivši tako tradicionalnu atribuciju Benkoviću i svoju vlastitu iz 1960 i 1964. godine.*

¹⁴ G. M. Pilo, *Carpioni*, Venezia 1961; isti, *Giulio Carpioni*, L'Œil, 1966; isti, *Momenti del classicismo nella pittura veneta del Seicento* (u »Il mito del classicismo nel Seicento«, Milano-Firenze 1964); isti, *Incisioni di Giulio Carpioni*, Catalogo della Mostra, Bassano, 1962.

¹⁵ P. A. Orlandi, *Abbecedario pittorico*, Bologna 1704.

¹⁶ G. M. Pilo, *Iseppo Tommasini*, »sospia« del Carpioni, »Notizie del palazzo Albani«, 1973.

¹⁷ R. Pallucchini, II, 1981, sl. 653, 664, 683. itd.

¹⁸ Na ist. mj., sl. 671, 672, itd.

¹⁹ Na ist. mj., sl. 653, 657, 694, itd.

²⁰ Na ist. mj., sl. 675, 677, 681, 690, 691.

²¹ Na ist. mj., sl. krila: 656, 660, 665, 672, itd.; lice: 663, 672, 676, itd.



Giulio Carpioni, ŽENE NA GROBU, Narodni muzej, Beograd

Giulio Carpioni (?), JOSIP I PUTIFARKA, vlasnik nepoznat



rasprave o Iseppu Tommasiniju, teško da je zasad moguće nešto određenije reći.

B. Hagara u pustinji

Vjerojatno to vrijedi i za »Hagaru u pustinji«, koja je otprilike mnogo godina bila na zagrebačkom tržištu, a vidio sam je »kod Pučara« u Jurišićevoj ulici.

Nemam, na žalost, dobru fotografiju, ali – kako se na njoj može vidjeti – biblijski se prizor odvija u prirodi s tipičnom vegetacijom Giulija Carpionija: ovakva stabla s adekvatnim granjem znamo sa niza njegovih djela.²⁰ Teška krila anđela također su česta u Carpionija, a i njegovo lice se može naći.²¹

Ali umjesto te igre s očitim podudarnostima, možda je jednostavnije sagledati organizaciju nabora, a i kromatiku, koju, na žalost, ne možemo kontrolirati.

C. Još jedan Giulio Carpioni: Josip i Putifarka

Djelo ponešto konvencionalno, s karakterističnim draperijama, i s licem koje često možemo naći na slikama Giulija Carpionija – a ipak, možda bismo trebali biti više oprezni. Ne poznajem *de visu*, a ne znam niti gdje se nalazi. Povlači se njena fotografija već dugo po mojim fasciklima, na njoj je čak zapisana i veličina: 183 x 174 cm, pa da je barem ovako učinimo pristupačnom znanstvenoj kritici.

²² R. Pallucchini, 1981, sl. 657, 664, 680, 691, 692.

²³ Na ist. mj., sl. 657, 692.

²⁴ Na ist. mj., sl. 668, 669.

²⁵ G. M. Pilo, *Giulio Carpioni*, Venezia 1961.

²⁶ R. Pallucchini, 1981, sl. 657; 654, 655.

²⁷ Sp. dj., sl. 671, 672, 682, 688.



Giulio Carpioni, HAGARA U PUSTINJI, vlasnik nepoznat

Nisam, ponavljam, trenutačno u stanju konzultirati monografsku obradu ovog slikara od G. M. Pila, ali osjećam potrebu da za ovu sliku »Josip i Putifarka« (nepoznatog vlasnika) predložim kao autora baš Giulija Carpionija. Takvo lice naći ćemo na cijelom nizu njegovih slika²², a i tip ženskog akta karakterističnih malih grudi veoma je podudaran, s oblicima i inače hladno, gotovo klasicistički oblikovanim.²³ Ali najkarakterističnijim treba možda smatrati prijelom draperija u širokim valovitim naborima, s često naglašenim trokutnim oblicima. I odnos svjetla i sjene je veoma indikativan.

Ima još jedna pojedinost koja ukazuje baš na Carpionijevu »ikonografiju«: to je vaza s cvijećem, kakvu (otprilike) vidimo, baš s malim zelenim lišćem, na »Malom faunu s maskom« u Galeriji Heim u Londonu – mislim na vazu u donjem desnom kutu. Čak i ovakvog malog psića možemo naći na Carpionovim slikama; na primjer, na »Vrtu djetinjstva« u zbirci Peretti u Rimu.²⁴ Ali ta su zapažanja za sada ipak u znaku pitanja (ta Carpionijeva je radionica proizvodila veliko mnoštvo slika po zadanim shemama!) i bolje je da do pažljivijeg proučavanja slike naš prijedlog ostane hipotetički.

D. Jedna »Judita« vjerojatno od Giulija Carpionija

Po staroj fotografiji, i to prije svake restauracije, pokušavam ovu Juditu hipotetički pripisati Giuliju Carpioniju. Ona se nalazi u zbirci Biskupskog dvora u Krku. Nemam je »pred očima«, a ne znam ni njezinu kromatiku, tako da će ovaj prijedlog tkogod trebati još provjeriti i »razraditi«.

Riječ je o ženskom liku Judite, kakav možemo često sresti na slikama ovog mletačkog slikara jasne plastičnosti i čistog crteža. S tim je elementima i s jasnom kromati-

Giulio Carpioni, JUDITA, Biskupski dvor, Krk





Pietro Negri, LUKRECIJA, Gradski muzej, Rovinj

kom on stvorio veliki opus, kojega je Giuseppe Maria Pilo proučio i prikazao u svojoj monografiji. Na žalost, njegovu knjigu nemam pri ruci dok ovo pišem, i to samo u želji da nekako izvjestim znanstvenu kritiku o postojanju ovog lijepog djela.²⁵

Čini mi se, ipak, da mu i bez potpunog komparativnog materijala možemo, prema stilskom osjećanju i aproksimativnim usporedbama, pripisati i ovo djelo, za koje nije bilo moguće u toku tri desetljeća ostvariti restauraciju.

Lice protagonistkinje je ono sa »Parisova suda« (nekad u zbirci Giordano u Veneciji), ali možemo ga naći i na mnogim ostalim slikama Giulija Carpionija.²⁶ Lik služavke je na slici u Krku teško razabrati prije čišćenja platna, ali lice Koloferna može se sresti i na komparativnom materijalu koji mi je pristupačan.²⁷ Ipak bez obzira na takve fizionomijske podudarnosti, tu je slikareva jasna modelacija, a posebno njegovi nabori na draperiji.

Radi li se upravo o autografu, nije moguće utvrditi bez pažljivijeg ispitivanja »de visu«, a zacijelo i s potpunijom poredbenom gradom.

PIETRO NEGRI U ROVINJU

»Lucrecija« koju sam, davno je već tome, vidio u Gradskom muzeju u Rovinju (106 x 83) podsjeća nas,

već i preko crnobijele fotografije, na tipologiju Negrijevih korpulentnih žena, s tipičnom vrpcom u kosi i, još izrazitije, s onom »orgijom« nabora što se na određenim mjestima oko njih ovijaju. To je slučaj i u Rovinju na »Rebeki na zdencu«, gdje je i tip protagonistkinje veoma podudaran (a tu je jednom prilikom i počeo moj mnemotehnički asocijativni niz.)²⁸

Često u našem sjećanju ostaju fiksirane neke pojedivosti, ponekad i posve nevažne; one se aktiviraju pri susretu s adekvatnim fenomenom – a onda nam je, ponekad, dovoljno nekoliko reprodukcija da bi nam, s još nekoliko podudarnosti, potvrdile prvobitnu asocijaciju. Tako i sada (u našim okolnostima, s oskudnim bibliografskim materijalom) primoran sam ući u atributivnu argumentaciju bez fundamentalnih rasprava o ovom slikaru (npr. one Šafašikove, no čini se da neka temeljitija argumentacija u ovom slučaju nije ni potrebna. Toliko je, mislim, naš prijedlog ipak uvjerljiv: u tolikoj su mjeri, naime, nabori i zakovitlani okrajci plašta na rovinjskoj slici izraženi, da je još bilo dovoljno pregledati veliku Negrijevu kompoziciju na »scalonu« »Bratovštine sv. Roka«, da se nađu još uvjerljivije podudarnosti: razgoličene grudi žene zabavljene prelijevanjem lijeka u prednjem planu; ali i niz ostalih pojedivosti, naći ćemo na toj velikoj slici, koje će učiniti izlišnom dalje i detaljnije razmatranje problema.²⁹

Riječ je čini se, zaista, o osmom desetljeću i o eleganciji za koju G. M. Pilo piše da je »*languidamente patetica*«. Već ga je Zanetti dovodio u vezu sa Zanchijem, ali za njegovu formaciju bitan je ipak Regnier, pa i Ruschi u igri nabora, samo što su oni u Negrija dinamičniji i »slobodniji«. Još uvijek u okviru tenebroznog nasljedstva, Negri, kaže G. M. Pilo, u svojoj blagoj melodrami, dobrano anticipira Balestru i Molinaria.³⁰

»ECCE HOMO« FRANCESCA ROSE U JABLANCU

Ovom slabo proučenom, ali svakako zanimljivom slikaru iz druge polovice sećenta mislim da treba pripisati sliku »*Ecce Homo*«, koja se nalazi u župnoj crkvi sv. Franje u Jablancu.

Nemamo za naš prijedlog nekih posebnih i osobitih podudarnosti, ikonografskih ili kompozicijskih, ali su zato one morfološke u svakom slučaju dovoljno uvjerljive. Ovu »ostru« izražajnost nalazimo upravo na djelima Francesca Rose, objavljenim od prof. Palluchinija u njegovom »Seicentu«; a posebno na »Čudu sv. Antuna« (1670) u S. Maria Gloriosa dei Freri, gdje nailazimo na veliku podudarnost u tretiranju akta, ali i u orijentalnim oznakama lijevog popratnog lika naše slike. U »Dobrom Samaritancu« u palači Albrizzi u Veneciji, ti su orijentalni »rekviziti« (turbani) još obilnije zastupani.³¹ I na ostalim reproduciranim djelima ovog slikara susrećemo takve iz-

²⁸ P. L. Fontelli – M. Lucco, *Catalogo della Pinacoteca della Accademia dei Concordi*. Venezia 1985, sl. 117.

²⁹ R. Palluchini, II, 1981, sl. 843, 842.

³⁰ C. Donzelli – G. M. Pilo, *I pittori del Seicento veneto*, 1967, str. 299.

³¹ R. Palluchini, *Za pittura veneziana del Seicento*, II, 1981, sl. 934, 935.

³² Na ist. mj., I, str. 278.



Pietro Negri, REBEKA NA ZDENCU, Rovigo

Francesco Rosa, ECCE HOMO, Sv. Franjo, Jablanac



dužene udove, a u »Jobu« iz Castalgamberta i stanovitu fizionomijsku sličnost s likom Krista na našoj slici u Jablancu.

Ovaj slabo istražen slikar, kako smo već napomenuli, bio je, prema Safařiku, zapravo Nijemac Franz Ros, koji se formirao u Genovi, odakle je došao u Veneciju, gdje 1670. potpisuje i datira već spomenutu sliku »Čudo sv. Antuna« u S. Maria dei Freri. Svakako, prof. Pallucchini smatra da je ušao u sferu Langettijeva utjecaja, tako da pripada, uz Zanchija, ovoj realističkoj struji na lagunama, a oko 1675. radio je kod njega i Gregorio Lazzarini. Prof. Pallucchini smatra da se Francesco Rosa, poslije Langettijeve smrti 1676. vratio u Rim, gdje je 1687. i umro.

Koliko je potrajao taj mletački boravak našeg slikara, ne znamo, dakle, točno, ali je sigurno da je u osmom desetljeću intenzivno sudjelovao u ovoj stilskoj tendenciji druge polovice 17. stoljeća. Piše u tome smislu Pallucchini: »Non solo il Rosa trae effetti brutali dalla drammaticità degli eventi, ma intona le scene su quei colori più scuri e rosastri tipici della tavolozza langettiana.«³²

Ponešto se od svega toga vidi i na našem »Ecce Homo« u Jablancu. Kao što je već Zanetti (1771) za nj pisao: »Stil mu bijaše velik, ali ne plemenit. Bio je dobar naturalist; a slikao je aktove vrlo dobro«. – Sudeći po svemu i naša slika pridonosi ponešto tome sudu, pa i njegovom slabo istraženom katalogu uopće.



Giovanni Molinari, KRUNJENJE BOGORODICE, privatno vlasništvo, Zagreb

JOŠ JEDAN PRIJEDLOG ZA GIOVANNIJA MOLINARIJA

Slika »Krunjenje Bogorodice« (zbirka Ž. Jelinek, Zagreb), slikana i komponirana u velikoj podudarnosti s »Posljednjim sudom« u staroj crkvi franjevačkog samostana u Makarskoj, ne pripada zacijelo Antoniju Molinariju – kojega se potpis inače jasno čita na makarskoj

Giovanni Molinari, KRUNJENJE BOGORODICE, detalj



slici. Ono po mome mišljenju pripada njegovu ocu Giovanniiju (1635–1688). Sliku u Makarskoj proučio je i objavio Kruno Prijatelj i datirao oko 1684–85. na temelju čitavog niza okolnosti. Tu je atribuciju preuzeo i prof. R. Pallucchini. No kako između te rane slike Antonija i ostalih njegovih radova postoji velika razlika u načinu, a još veća u kvaliteti, prof. Pallucchini je to osjetio i s pravom pretpostavio da je ta velika slika u Makarskoj (*il grande »telero«*) nastala u suradnji s Antonijevim ocem Giovanniijem Molinarijem (*»Non è improbabile che il padre Giovanni lo abbia aiutato in tale impresa.«*)³³

Slika »Krunjenja Bogorodice« koju objavljujemo upravo to u potpunosti dokazuje. Ne samo u kompoziciji, u zatvaranju pojedinih grupa, nego i u fiziognomici, premda se, na ovako maloj slici, one teško mogu razabrati. Bez dvojbe, na slici u Makarskoj jasni su tragovi Antonijeva načina, i to još rudimentarni. Ipak, ova mala slika iz zbirke Jelinek logičnija je i preglednija u rasporedu: ispod središnje grupe krunjenja postavljene su, bez kompozicijske shematske, personifikacije Vjere, Nade i Milosrđa, sa strane su anđeli svirači, dok su dolje a u kutovima dobro ukomponirane grupe svetica i crkvenih otaca. Ali, začudo, naći ćemo na njoj i fizionomijsku sličnost Bogorodičina lica, pa i onog personifikacije nade

³³ K. Prijatelj, *Studije o umjetinama u Dalmaciji II*, Zagreb 1968, str. 53, sl. 61–69. – R. Pallucchini, *Pittura Veneziana del Seicento II*, sl. 1250; I, str. 384. – C. Donzelli – G. M. Pilo, *I pittori veneti del Settecento*, 1957, sl. 321. str. 294.



Marco Liberio, *SUZANA I STARCI*, privatno vlasništvo, Zagreb



Marco Liberio, *SVETA BARBARA*, Franjevački samostan, Kraljeva Sutjeska

s onim na pali u Costa Serina iz 1673, a naći ćemo i podudarnost nabora (pogotovu onih u donjem dijelu slike), pa i ostalih detalja.

Na žalost, raspoložemo s premalo uporišta (punti d'appoggio), jer je opus Giovannija Molinarija, kao što je poznato, reduciran na to jedno preostalo djelo iz 1673. Naime, posve su nam nesigurne, a i slabo pristupačne one četiri slike s »okvira« sv. Katarine u Vicenzi, (u crkvi sv. Katarine). Kako se čini, točno je Pallucchinijevo zapažanje da se radi o »jednoj zaista skromnoj slikarskoj ličnosti, koja se kreće od Pietra della Vecchija prema Zanchiju« (»di una ben modesta figura pittorica che dal Vecchia si muove verso Zanchi«) – premda se na našoj slici to očito ne može utvrditi. Ne znam može li se to nešto više na velikom »Poklonstvu kraljeva« koje je potpisani otrag nekoliko godina predložio kao značajno »pojačanje« Govannijeva opusa, a koje se nalazi u koru Župne crkve u Prčanju u Boki Kotorskoj?³⁴

To je, bez dvojbe, kapitalno djelo gotovo nestalog opusa Giovannija Molinarija, dok nam je ovo iz zbirke Jelinek zanimljivo upravo za usporedbu s velikim »teletrom« u Makarskoj. Ovaj i kompozicijski, pa zacijelo dobrim dijelom i po izvedbi također pripada Giovanniju. Sudeći po potpisu, a i određenim oznakama, ipak ga je dovršio Antonio, i to, kako Kruno Prijatelj prihvaća, upravo 1684–85. Kako je Antonio u to doba imao 19 ili 20 godina, shvatljivo je da kao početnik još nije bio

u stanju ovoj velikoj očevoj invenciji dati pečate svojega stila i svoje stvarne vrijednosti. Veliki »telero« franjevac u Makarskoj ostao je tako djelo hibridnog karaktera i veoma prosječne vrijednosti.

TRI NEPOZNATA DJELA MARCA LIBERIJA

A »Suzana« Marca Liberija u Zagrebu

Bez iole dobre fotografije nije oportuno ni uvjerljivo objaviti poneko djelo koje se, inače, dugo vremena povlači po našim fasciklima ili neodređeno »lebdi« u sjećanju.

Tako i ova »Suzana sa starcima«, u vlasništvu Nikole Škuljića u Zagrebu, zacijelo potječe od Marca Liberija. To su upravo njegovi, veoma smjelo »manirirani« nabori i hladni likovi bez strasti, ali s tipičnom gestikulacijom. I tijelo protagonistkinje sjeća nas na ono u Museu de Belas Artes« u Rio de Janeiro, a pogotovu na ono u zbirci S. Citton u Pordenonu.³⁵ I sâm sam imao prilike

³⁴ G. Gamulin, *Prilozi i hipoteze za slikarstvo talijanskog baroka*. »Peristil«, br. 29, Zagreb 1986.

³⁵ R. Pallucchini, 1981, sl. 651, 652.



Marco Liberi, JOSIP I PUTIFARKA, vlasnik nepoznat

objaviti slične aktove Marca Liberija u Pokrajinskom muzeju u Kopru i u Umjetničkom muzeju u Budimpešti.³⁶

Uspoređena upravo s tim Liberijevim djelima, pa i s onima koje je objavio prof. Rodolf Pallucchini u njegovom velikom mletačkom »Seicentu«, naša zagrebačka slika ima nesumnjive kvalitete, ne samo u izvedbi likova nego osobito u bogatoj igri »drappeggiamenta«.

B »Josip i Putifarka« od Marca Liberija u Dubrovniku

U privatnom vlasništvu u inozemstvu (sada, mislim, zaista u Švicarskoj) nalazi se slika »Josip i Putifarka« (60x160 cm), koju sam svojedobno imao prilike vidjeti u Zagrebu, a od koje sam, srećom, sačuvala fotografiju.

Likovi su posve »liberijevski«, ali po mojemu mišljenju ne dosižu onu »preocioznu« i, svakako, »ljepuškastu« ljepotu Pietra Liberija. Fizionomijski su dodiri u tolikoj mjeri bliski da upravo ove fizionomije nalazimo na »očevim« slikama, a osobito na slici s istom temom: »Josip i Putifarka« u zbirci Frezzati u Veneciji.³⁷

Našoj slici nedostaje baš ona očeva feminina finoća, pa i uravnoteženost kompozicije, tako da upravo po tim nedostacima možemo na ovoj slici prepoznati način Pietra sina Marca (oko 1640 – prije 1700). Očito, Marco Liberi naslijedio je očev način, pa i tipologiju; razumljivo, uvelike vulgariziranu, pa ipak su njihova djela bila često zamjenljiva. Naša slika odaje, bez dvojbe, upravo svu težinu sinovljeve kompozicije, a vidi se to pogotovu na našoj Putifarki i u okretu, bijegu zapravo, mladog Josipa, koji je inače i fizionomijski sličan onome u zbirci Frezzati. Osobito je teška masa Josipova plašta s proizvoljno složenim naborima, a time ponovno dodirujemo problem »Josipa i Putifarke« iz privatne zbirke u Grazu, koju je sliku, s atribucijom Pietru, potpisani objavio 1986. godi-

ne.³⁸ Može se, naime, pretpostaviti da je Marko u našoj slici parafrazirao i tu očevu invenciju; pa ipak, samo dublje izučavanje (de visu) njihova opusa moći će utvrditi razliku, i autorstvo ovih tako bliskih djela.

»Sv. Barbara« iz Kraljeve Sutjeske

Imam je na obojenoj »dopisnici«, a tek ponešto u sjećanju. Nesumnjivo je da široko razvedena draperija ukazuje na stanovito majstorstvo, više rutinsko, doduše, negoli inventivno; na što ukazuju i »brzi« potezi kistom. No lice, veoma jednostavno i gotovo shematski shvaćeno, ukazuje izravno na način Marca Liberija, i to baš na onoj slici »Sv. Cecilije« (jedne od slika u Pommersfeldenu);³⁹ a nije daleko od lica naše »Sv. Barbare« ni »Venere« u Rio de Janeiru; kod koje nalazimo gotovo istu preciznu gestu ruke. Još jedan znak raspoznavanja jest niska od bisera u kosi, koju gotovo uvijek (koliko nam je poznato) nose Marcovi ženski likovi.

Nastavljač načina svoga oca, Marco je – rođen oko 1644. u Rimu – radio u Mlecima od 1687, ali već 1688. je prema »Fragli« slikara, u inozemstvu (poslije očeve smrti 1687), dok je 1690. izričito zapisano: »Léandato a star a Vienna« – odakle je 1691. i prodao famoznu očevu

³⁶ G. Gamulin, *Neki problemi renesanse i baroka u Hrvatskoj*, »Peristil«, br. 26, Zagreb 1983, str. 48.

³⁷ R. Pallucchini, 1981, sl. 635; ali treba pogledati i sukladne fizionomije žena i na ostalim slikama: br. 623, 625, 630, itd.

³⁸ G. Gamulin, *Prilozi i hipoteze za slikarstvo talijanskog baroka*, »Peristil«, br. 29, Zagreb 1986, str. 79. i 80.

³⁹ R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento I*, str. 205–206; II, sl. 648–652.

palaču na Canal Grande, poznato sastajalište slikara iz očeve doba.

Očito, Marcova je umjetnička razina kudikamo ispod očeve, ali naša slika svakako je na razini slika iz Pommerfeldena. Ona čak odaje stanovitu širinu, zaista baroknu, s lijepim efektom otvorena neba iznad lika sveti-ce.

ANTONIO BELLUCCI U ILOKU

Riječ je o velikom tondu s »Glorijom sv. Sebastijana« (dijam. 244 cm), i to u Palači Odescalchi (danas Gradski muzej u Iloku), što će, zacijelo, iznenaditi naše prijatelje u Italiji.

Ali to je, naravno, prošlost, ona iz turskih vojni, kad su kršćanske vojske tjerale s Balkana Turke. U toj »rekonkvisti« jedan je Odescalchi dobio u Srijemu feud od habsburgovaca, zapravo donaciju, i otuda to zvučno ime na obali Dunava.

Već od vremena uređenja muzeja otrag nekoliko desetljeća poznat mi je ovaj veliki stropni tondo; ali ne znam u kojoj je dvorani dvorca zapravo krasio strop. Tek sada, prebirući po već starim fotografijama, postalo mi je odjednom jasno čije je to djelo u mojim rukama; rezultat je to današnjeg boljeg poznavanja mletačkog seičenta, razrađenog u nebrojenim raspravama u »Arte Veneta«, a sintetizirano od Palluchinija La Pittura veneziana del Seiçento« (1981). Zato i mislim da ga sada možemo bez oklijevanja pripisati Antoniju Bellucciju.

Znamo da je to slikar koji je dugo izbivao iz Mletaka, radeći za bavarski dvor, za kneza Lichtenstein (oko 40 slika), za carski dvor u Beču, za knezove i Schönborn itd. Za Lichtensteina je radio od 1702 do 1704. Poslije kratkog boravka u domovini, već je 1705. u Njemačkoj gdje radi u Düsseldorfu, Bensbergu i Münchenu, ponovno je kraće vrijeme (1709) u Beču, ali je od 1716. do 1722. u Engleskoj.⁴⁰

Odakle su »naši« Odescalchi nabavili taj veliki tondo, nećemo nikada doznati. Ipak, to djelo pripada Bellucciju već i prema općim oznakama lika Sebastiana, oblacima veoma odlučno izraženim. Osobito je jasan u svojoj jednostavnoj, u baroknom smislu dobro poznatoj idealnosti, a osobito u krilima velikog anđela. Upravo takva masivna krila nalazimo često u Belluccijevu opusu, a veoma izraziti su ona na oltarnoj slici »Sv. Ana« u Klosterneuburg (Beč), ali i na slikama rađenim za palaču Liechtenstein u Beču (1702–1704) – osobito dalje, pri dnu te velike kompozicije.⁴¹



Antonio Bellucci, SV. SEBASTIJAN U GLORIJI, Gradski muzej, Ilok

Za tipologiju jedva da je potrebno za našu iločku sliku tražiti neke komparativne podudarnosti.⁴² Ni sitni čvorovi nabora ne bi nas trebali zbuniti: nalazimo ih često na inače velikim oblicima ovog slikara.⁴³

GREGORIO LAZZARINI U MUZEJU U ROVINJU

Otrag mnogo godina, dok je mletački seičento bio veoma nepotpuno istražen, pomišljao sam pred ovim »Venerinim kupanjem« na Padovanina. Nakon što je Ugo Raggerio obradio ovog slikara, jasno je da ovaj »quadro-ne«, nekad u rovinjskoj vijećnici, ne može pripadati ovom slikaru s kraja renesanse i početka 17. stoljeća, nego upravo zreloom seičentu. U vezi s materijalom što ga je o Antoniju Bellucciju objavio prof. Pallucchini u svojoj velikoj knjizi o mletačkom slikarstvu toga stoljeća, nema sumnje da treba atribuciju rovinjske slike razmotriti u tom ambijentu. Ipak, čini mi se da je Antonio Bellucci »previsoko« ime za razinu rovinjske slike. Osim toga, teško da bi ovaj značajni slikar s kraja mletačkog seičenta mogao doći u obzir čak ni u svom ranom razdoblju. Nisam trenutno u stanju suditi po »krepostima« na 'velama' svoda kapele blaženog Franka u crkvi Carmine u Padovi.⁴⁴ Ipak, sudeći prema čitavu Belluccijevu opusu, pa i prema njegovim relativno ranim djelima, ni ritam kompozicije ni likovna kultura naše slike ne odgovaraju visokoj razini djela Antonija Belluccija. Njegova je razina posebno došla do izražaja poslije no što je Francesca d'Arcais proučila i objavila djela ovoga slikara u palači Lichtenstein u Beču.⁴⁵ U velikom "teleru" u S. Pietro in Castello (prema G. M. Pilo iz 1691) već se doduše osjeća znatan utjecaj Zanchija. Možda je dovoljno pogledati veliku i zacijelo istovremenu sliku Gregorija Lazzarinija, koja joj se nalazi sučelice, da naidemo na pravi

⁴⁰ C. Donzelli – G. M. Pilo. *I pittori del Seiçento Veneto*, 1967, str. 88.

⁴¹ R. Pallucchini, 1981, sl. 1195, 1200. – Vidi i G. M. Pilo, *Bozzetti e modelli settecenteschi del Bellucci a Düsseldorf*. »Arte Veneta«, 1959/60, str. 127. i dalje.

⁴² Na ist. mj., sl. 1202, 1203, 1209. itd.

⁴³ Francesca d'Arcais, *Attività viennese di Antonio Bellucci*. »Arte Veneta«, 1984.

⁴⁴ G. M. Pilo, *Gli affreschi del Bellucci a Padova e a Bassano*, Arte Veneta, 1963.

⁴⁵ F. d'Arcais, *L'attività viennese di Antonio Bellucci*, »Arte Veneta«, 1964.



Gregorio Lazzarini, TOALETA VENERE, Gradski muzej, Rovinj

trag («L'Elemosina di S. Lorenzo Giustiniani»). Lazzarini je, naime slikar s mnogo manje slikarske vještine i inventivnog duha, premda je i na toj velikoj kompoziciji on mnogo bolji negoli što ga prikazuje naša »Venerina toaletta« u Rovinju. Očito, ona pripada još ranijem vremenu. Premda Lazzarini (rođen 1655) djeluje, po vijesti De Canala, veoma plodno od 1680. godine, sigurnim djelima iz tog desetljeća baš ne obilujemo.⁴⁶ Već na slici u Ca'Rezzonico »Rebeka na zdencu« iz 1686. možemo zapaziti figurativnu morfologiju ženskih likova sukladnu našim likovima u Rovinju. Pogotovu takva sukladnost dolazi do izražaja na slici »Mir kruni Obranu i Upornost« u Sali dello Scrutinio (Palazzo Ducale, Venezia) iz 1694, na kojoj nas uvjeravaju upravo draperije i lica. Takvu ćemo sukladnost naći i na nekim drugim slikama posljednjeg desetljeća seičenta, na »Orfeju i bahantici« (1648) iz Ca' Rezzonico.⁴⁷

Ipak šablonski likovi i jednostavna shematska kompozicija slike u Rovinju ukazuje zaista na nedovoljnu zrelost našeg slikara, tako da treba pomišljati na osmo desetljeće kao vrijeme njezinog nastanka. Očito, Lazzarini još nije oblikovao svoj osobni izraz od različitih konglomerata koje je prihvaćao, od Pietra Liberija prije svega, ali i Bolonjeza. Za sliku u Sali dello Scrutinio (najbližu ovoj našoj) Pallucchini opravdano primjećuje: »Nello scomparto con la Pace che incorona la Difesa e la Costanze, l'intento classicistico del Lazzarini diviene più evidente proprio per l'ostentazione di modi pittorici d'una levigatezza che ricorda più il Padovanino che il liberi per la ricerca idealizzante di bellezza nell'oltre figure femminili. Si direbbe insomma che il Lazzarini si allineasse con la posizione accademizzante che aveva assunto Luigi Dorigny.«⁴⁸

ZA PAOLA PAGANIA

Da je riječ o Paolu Paganiju, ova »Sv. Obitelj« u »Povijesno-pomorskom muzeju« u Rijeci ne ostavlja mnoge mogućnosti za sumnju. To je njegov impast i jasno porijeklo od kasnih tenebrosa. Kako se javlja prvi put u Veneziji 1685, ali je na lagune došao mnogo ranije, 1667, imao je dakle prilike da preuzme mletački neokaravadžizam. Tu su Luca Giordano, Langetti, Zanchi. Piše o tome Silva Burri: »Una formula ... preoccupata soprattutto di articolare la compozizione secondo una visione chiaroscurale a fortissimo effetto drammatico, impianti macchinosi di complicatezza formale, una sorta di aderenza realistico-narrativa di pungente irruenza ed immediatezza assestata attorno a pochi tipi centrali e spesso ricorrenti...«⁴⁹

Od toga se samo nešto vidi na našoj skromnoj »Sv. Obitelji« (koja bi svoju pravu vrijednost pokazala tek poslije restauracije). No svakako, to je »tipično barokna dinamika« jednog slikara, koji još niti nije dovoljno valoriziran. Ipak, ta je njegova dinamika upravo izuzetna vrijednost ovog slikara na prijelomu stoljeća i značajna baš za novu, kromatsku intenzifikaciju tenebrozne struje.

Mnogo toga s naše slike ukazuje na vrijeme oko smjene stoljeća, i to na slike crkve kapucina u Chiusi.

⁴⁶ R. Pallucchini, *Pittura veneziana del Seicento*, I, 1987, str. 377; II, sl. 1221, 1222.

⁴⁷ R. Pallucchini, 1981, sl. 1224, 1225.

⁴⁸ Na ist. mj., str. 376.

⁴⁹ S. Burri, *Paolo Pagani*. »Saggi e memorie«, br. 13, Venecija-Firenze, 1982, str. 51.



Paolo Pagani, SVETA OBITELJ, Povijesno-pomorski muzej, Rijeka

Tako na lice sv. Antuna, na fiziognomiku anđelčića, pa čak i na lice naše Bogorodice sjeća ono u toj crkvi.⁵⁰ Treba ovu našu malu i statičnu sliku zamisliti u nekom razdoblju koje nam još nije jasno. Doduše, ni sam motiv nije takav da bi ovom »dinamičnom« slikaru omogućio da zavrtla svoje oblike, a ipak »Sv. Obitelj« nekad u Finarte u Milanu (poslije 1680), zaista je paganijevski razigrana.⁵¹

Nije li možda, tkogod od pomoćnika iskoristio majstorove tipove i, možda, crteže da bi složio ovu jednostavnu kompoziciju? Ipak začuđuju neke podudarnosti, kao tipologija Bogorodice u Rijeci s onom u Chiusi, ili takve sitnice kao što je jasno ocrtavanje dugačkih noktiju na rukama. To nam sve još ne mora jamčiti autografsku izvedbu od samog majstora.

Mnogo višu razinu očituje visoka slika (koju ne poznajem *de visu*) s »Anđelčićima« (*Putti*, 188 x 98 cm) u depou Narodnog muzeja u Beogradu. Priznajem da me je pojedinost s jednim karakterističnim krilom najprije navela na ovaj trag, a zatim i karakteristična »kraćenja« lica. Napokon, upravo ova ostentativna dinamika kompozicije u velikoj je mjeri indikativna za Paola Paganija. Pomišljamo na to već i zbog kvalitete beogradske slike, a i zbog luminističke dinamike, ovog zakašnjelog, ali izvrsnog i »inovativnog« naturalista, koji je zapravo otkriće novije kritike. »Nel Pagani c'è qualo che cosa di

più del 'liberismo' frivolo e barocco: direi si auverte la spiuta aggressiva tanto in senso naturalistico tanto in quel luministico dei 'tenebrosi' Langetti – Loth« – piše Rodolfo Pallucchini, te navodi lijepe Zanettijeve riječi (iz 1771) o našem slikaru: »Un felice inventore... e benchè fosse alquanto caricato, aveva eleganza e buon gusto.«⁵²

Ne znam, bez pobližeg proučavanja koliko se to odnosi na još jedan Fragment u depou istog muzeja, a to su »Dva anđela« (90 x 90 cm) ali neki su elementi veoma indikativni, osobito u komparaciji sa već navedenom oltarnom slikom kod kapucina u Chiusi, što svakako treba pobliže istražiti, a problem zasada ostaviti otvorenim.

HIPOTETIČNI PRIJEDLOZI ZA GREGORIJA LAZZARINIJA (?)

Riječ je, razumljivo, o malom djelu koje može imati jedva neko značenje za ovog neobičnog plodnog slikara na prijelazu stoljeća i na prijelazu stilova. Upravo ova jednostavnost namaza i oblikovanja, bez tragova »tenebrosa«, ali i bez udara pennellate i blještavila ričijevskog ili pelegrinijevskog kolorita, naveo nas je na njega: na Gregorija Lazzarinija kojeg su, baš zato što je »prognao« iz Venecije posljednje tenebrozne slikare i uspostavio visoki studij crteža, obasuli priznanjima Zanetti (1771) i, naravno, Lanzi (1834). A već i njegov vijerni biograf Vincenzo da Canal cijenio ga je upravo zbog »točnog crteža«. Ipak, znamo njegovu posve sporednu ulogu u stvaranju baroknog »piktoricizma«, osim ako ona nije baš u toj obnovi grandiozne dekoracije (plodno preuzete od njegova učenika Tiepola). Za njega samog, međutim, taj je konformizam bio koban. Rodolfo Pallucchini u općoj ocjeni koju u svom »Seicentu« daje o njemu, stavlja težište na prvo desetljeće 18. vijeka; kada: *lo barocchetto*

⁵⁰ Na ist. mj., sl. 7, 8.

⁵¹ Na ist. mj., sl. 14.

⁵² R. Pallucchini II, 1981, sl. 1232; 1235, 1236; 1237, str. 381. – S. Burri, 1982, str. 146–147, 150.



Paolo Pagani, ANDELI, Narodni muzej, Beograd

lazzariniano raggiunge accenti più vivi e nello stesso tempo leziosi, nel clima di restaurazione del gusto del Padovanino in chiave settecentesca. In altre opere di tale decennio non si possono negare alle coposizioni una vivacità di movenze, una luminosità più calda, una espressione più pungente di espressione psicologica, quasi il Lazzarini fosse stimolato dal Bellucci».⁵³

Slika koju mu s upitnikom pripisujemo je »Bogorodica s djetetom« (65 x 44 cm), koja se čuva u Gradskom muzeju u Rovinju; ne mora ona biti radena baš njegovom rukom (premda nam je dobro poznata njegova velika plodnost); ali ona ipak odaje mnoge njegove značajke. Ne samo boje i namaz nego i fizionomije. Vjerojatno je iluzorno pokušati provesti neku iole bližu dataciju, jer riječ je o slikaru koji se nije mnogo mijenjao. Ali anđele

takova lica (poput lica našeg malog Isusa) nalazimo već u 17. stoljeću, ali pri kraju: na oltarnoj pali u Cenate d'Argon (1692.). A fizionomije na slici u Sala dello Scrutinio u Palazzo Ducale: »La Pace incorona la Difesa e la Costanza« (1694); a također na slici »Estera pred Ahasverom« (1703) u Ca'Rezzonico.⁵⁴ To nam za datiranje mnogo ne znači, ali cjelina te slike, osrednje veličine i vrijednosti, ne dopušta nam, čini se, da prijedemo granicu stoljeća.

Jednako tako, s mnogo oklijevanja i posve hipotetički, predlažemo ovom prilikom i »Sv. Magdalenu« u Gradskom muzeju u Rijeci. To je lice s Lazzarinijevim ovalom i patetičnim pogledom. Ima stanovite podudarnosti s licima na rovinjskoj slici, ali i s ostalima koje objavljuje Rodolfo Pallucchini, osobito s onom u Sala dello Scrutinio, već spomenutom, ali bez dvojbe, raspoložemo na našoj Magdaleni s odviše malo elemenata, tako da je neku čvršću odluku razboritije ostaviti do potpunije monografske obrade ovog slikara.⁵⁵

JOŠ DVA DJELA ANTONIJA ZANCHIJA

Sada, pošto je restaurirano u Restauratorskom zavodu u Zagrebu (1989), moguće je objaviti ovo lijepo djelo Antonija Zanchija, koje već tri desetljeća znamo u Gradskom muzeju u Rovinju. Gledao sam ga i pomišljao na ovog velikog slikara mletačke škole s kraja 17. stoljeća, ali velika pukotina točno ispod stupa na desnoj

⁵³ R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, I, 1981, str. 178.

⁵⁴ Spom. dj., II, sl. 1223–1228.

⁵⁵ Spom. dj. II sl. 124.

Paolo Pagani (?), DVA ANDELA, Narodni muzej, Beograd





Paolo Pagani, *OLTARNA PALA SA SVETIM FRANJOM I ANTUNOM*, Chiusa



Gregorio Lazzarini, *SV. MAGDALENA*, Povijesno-pomorski muzej, Rijeka

Gregorio Lazzarini (?), *BOGORODICA S DJETETOM*, Gradski muzej Rovinj



strani i, uopće, njeno teško stanje, onemogućavalo je objavljivanje ove izvanredne slikareve kompozicije, dobro složene u prednjem planu, i u drugom, s tipično Zanchijevom bijelom arhitekturom u pozadini, očito na način Paola Veronesea.

Scena prikazuje »*Josipa s braćom*« (100 x 170 cm), a odvija se pred monumentalnom arhitekturom, s horizontalama i vertikalama, s fontanom i malom piramidom, i s još nekim maštovitim elementima, kakve je ovaj slikar često znao izmisliti.⁵⁶

⁵⁶ Tipično je takvo »produbljivanje« drugog ili trećeg plana na »Tjeranju trgovaca iz hrama« (1667) u bratovštini san Fantin (R. Pallucchini, *La pittura del Seicento veneziano*, 1981, sl. 818, 824, 825, 827; A. Riccoboni, *Antonio Zanchi e la pittura veneziana del Seicento*, »Saggi e memorie«, br. 5, Venezia 1966, sl. 50, 51, 52.



Antonio Zanchi, JOSIP I NJEGOVA BRAĆA, Gradski muzej, Rovinj

Agostino Litterini, OPLAKIVANJE, Sv. Franjo, Senj



Dominantan je lik mladog Josipa s turbanom, kako se i nalazi ponekad na Zanchijevim slikama, dok su njegova braća u »očajničkim« položajima raspoređena u prednjem planu. Lijevo je njegova pratnja, a desno gore, na terasama, vide se mali likovi slikani točno kao na »Smrti sv. Giuliana« u crkvi sv. Giuliano u Veneciji, i drugdje.⁵⁷ Moćne kolumne također su česte kulise Zanchijevim velikim kompozicijama, kao i ovi muški aktovi snažnih leđa.⁵⁸ Ako bismo htjeli igrati se traženja pojedinosti, kao s turbanom što ga nosi naš mladi Josip, naći ćemo ih također kod Zanchija.⁵⁹ No, možda su takve morelijanske pojedinosti u ovom slučaju doista suviše.

I još jednom se takvo deblo ponavlja, i to na »Muci sv. Sebastijana« u Ringling muzeju u Sarasoti, ali tu se susrećemo s posebnim problemom: podudarnost aktova je vrlo velika, pa čak je isto i mjesto ranjeno strelicom, samo što na mjestu oznake autora nalazim na fotografiji svojom rukom zapisano ime: Nicola si Simone (?). Nisam, ovdje u Zagrebu, u stanju kontrolirati otkuda sam preuzeo taj podatak, kao ni o kome je tu zapravo riječ. Nemam, naime, katalog muzeja u Sarasoti, te nisam u stanju kontrolirati i objasniti tu svoju staru zabilješku.

Ali bez obzira na to, ovo djelo zaslužuje da bude predloženo na uvid znanstvenoj kritici. Neosporno je da se spomenuto »deblo« još dva puta javlja u Zanchijevu opusu, a mogu se naći i fizionomijske podudarnosti, kao

⁵⁷ Na ist. mj., sl. 826.

⁵⁸ A. Riccoboni, 1966, sl. 22, 25, 29, 30, 32, itd.

⁵⁹ Na ist. mj., sl. 22, 23, 62.



Simone Forcellini, SV. CECILIJA, Sv. Dominik, Split



Simone Forcellini, SV. KATARINA, Sv. Dominik, Split

na Andelu Navjestitelju u Vicenzi, u Bagnoli di Sopra, u crkvi santa Giustina u Padovi itd. Ipak, bit će razborito ovaj problem ostaviti zasad otvorenim.

Imao sam prilike nekoliko puta sresti se u našoj zemlji s djelima ovog slikara. Ipak, treba primijetiti da njegov opus, unatoč mnogim raspravama, osobito od Riccobonija, još nije opsežnije razrađen. Posebno se osjeća potreba da se utvrde Zanchijevi odnosi sa širokim krugom sljedbenika, pa zacijelo i učenika. On je bez dvojbe, bio već slavan prije 1661. godine, kad mu sam Sebastiano Mazzoni posvećuje jedan sonet. »Pittori della realtà« bit će njegova struja nazvana od prof. Pallucchinija, a sa njenim opadanjem, počevši od osmog desetljeća, počinje i zatamnjenje njegova značenja, ali općenito

govoreći, on je slikar velikog značenja i, u svakom slučaju, veoma koherentnog i stilski određenog opusa.

JEDAN PROBLEM ZA SLIKARE OBITELJI LITTERINI

Znali smo za oca Agostina Litterinija (1642–1731), učenika Pietra della Vecchia, i za sina mu Bartolomea (1669–1745), koji je također u novom stoljeću ostao veoma konzervativan, oslanjajući se čak na Paola Veronesea kao u velikoj »Svadbi u Kani« (1721) u Muranu, kako napominje Carlo Donzelli.⁶⁰ Aldo Rizzi otkrio je i trećeg slikara obitelji, njegovu sestru Catarinu, i to u povodu restauracije jednog »Oplakivanja« iz zbirke Franca Donde u Tricessimo. Tada je ispod starog drugog platna nađen napis 1716/C. Litterini.⁶¹

Upravo ta slika pokazuje nesumnjive podudarnosti s »Oplakivanjem« iz crkve Sv. Franje u Senju. Sličnost je velika u licu i u modelaciji Kristova tijela; ali i razlike su velike i u naborima, u kompoziciji, u licu Bogorodice, tako da po mome mišljenju nije potrebno senjsku sliku

⁶⁰ C. Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, 1957, sl. 172 i 173.

⁶¹ A. Rizzi, *Per Agostino e Caterina Litterini*, Studi di Storia dell' arte in onore di Antonio Morassi, Venezia 1971, str. 278, sl. 1–4.



Simone Forcellini, *POKLONSTVO ZLATNOM TELETU*,
S. Maria Maddalena, Treviso, detalj



Simone Forcellini, *POKLONSTVO ZLATNOM TELETU*, detalj

vezati uz ime Caterine. Ne vjerujem da je treba povezivati niti s opusom njezina brata Bartolomea, premda je jasno da bi trebalo bolje proučiti njegov opus, koji i Carlo Donzelli relativno obilno navodi. Likove sa slike u Muranu, sada nismo u stanju proučiti, a neke nas indicije navode da ovo lijepo »Oplakivanje« pripišemo (hipotetički zasad) ocu obitelji, samom Agostinu Litteriniju. To, naravno, pretpostavlja misao da se kći Caterina u zamisli »Oplakivanja« objavljenog od Alda Rizzija oslanjala na očevu invenciju (pogotovu u licu Kristovu – što je uostalom lako moguće).

Slika senjskih franjevaca svakako je mnogo bolja i bogatija, a uz to je i stilski, pa i fizionomijski drugačija. Pored toga takvo tijelo (na široko razastrtoj bijeloj plahti) i lice Kristovo vidimo već na »Raspeću« u S. Lorenzu u S. Vito al Tagliamento, te na »Oplakivanju sa svecima«. Na toj istoj oltarnoj slici (u S. Maria dell'Orto) vidimo lik i lice Bogorodice koje nas podsjeća na našu sv. Magdalenu; pa i na lice Bogorodice. Tu su, osim toga i podudarnosti sa oltarnom slikom u Župnoj crkvi u Foresto Efareso (Bergamo).⁶²

Pažljivom restauracijom ova bi lijepa senjska slika mnogo dobila na značenju, a vjerojatno je da bi nam omogućila sigurnije zaključke.

DVA PRIJEDLOGA ZA FORCELLINIJA

Riječ je o slikaru izrazito neoveronezijskog smjera (što se dobro vidi i na našim dvjema slikama) koji se na lagunama očitovao s nekim »forestima« (Ruschi, Coli-Gherardi): to je Simone Forcellini iz Trevisa. Zabilježen je u Veneciji 1686 i 1691, gdje kopira Paola Veronesea. Začuduje mali broj slika ovog »trevisana«, od kojeg su svakako najznačajnija dva velika platna u Sv. Mariji Magdaleni: »Obožavanje zlatnog teleta« i »Prijelaz preko Crvenog mora« (odnosno, još je tu zabilježeno »Uskrsnuće Lazara«, a u Rovigu, u Accademia dei Concordi još i »Sudjenje sv. Sebastijana«)⁶³

Dvije slike koje ovdje objavljujemo nalaze se na zidovima kora (odnosno pred njim) crkve sv. Dominika u Splitu. Prisiljen sam, nažalost, objaviti ih prije restauracije, u nesretnom stanju u kojemu se nalaze i u slabim fotografijama i unatoč oskudnom komparativnom materijalu s kojim raspolazem. To su »Martirij Sv. Katarine«, i »Sv. Cecilija«. Obje slike pokazuju izrazite oznake ovog slikara: u naborima, u fizionomijama, u aranžmanu kompozicije i arhitektonskih elemenata, i u svijetlom kromatizmu nedvojbenog »neoveronezijskizma«; upravo kakvog znamo s trevizanskih slika.

⁶² C. Donzelli – G. M. Lilo, *I pittori del Seicento veneto*. Firenze 1967, str. 231, sl. 244.

⁶³ L. Coletti, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia* – Treviso. Roma 1955, str. 313, 317, 319, C. Donzelli – G. M. Zilo, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze 1967, str. 188; R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*. I, str. 348; II, sl. 1147.

Identical medals formed part of the famous collections owned by Leopold Welzl von Wellenheim, Prince Montenuovo, Baron Lanna, as well as by Ernst Prince of Windisch-Grätz, etc.

In addition the author describes the artist's life and works dating between 1561 and 1587, which have been the subject of many articles.

Grgo Gamulin

ITALIAN SEICENTO MASTERS – PROPOSED AND POSITIVE ATTRIBUTIONS

The author's long-standing research and study of old masters' works in private and public collections of Croatia and Yugoslavia has resulted in a number of indicated as well as definitive attributions. The paper deals with the Italian masters of the 17th century: F. Bassano, G. Forabosco, A. Carneo, G. Carpioni, P. Negri, F. Rosa, G. Molinari, M. Liberi, G. Lazzarini, P. Pagani, A. Zanchi, A. Litterini and S. Forcellini.

Mirjana Repanić-Braun

HANS GEORG GEIGERFELD IN CROATIA

Hans Georg Geigerfeld was one of the most prominent painters of 17th century Slovenia. The majority of his work was done between 1641 and 1681 beginning with three paintings for the city chapel in Ortnek. Very few facts are known about his long life. In 1659 he made a contract with Ivan Flegler, the rector of the Jesuit college, for painting and gilding the great church stools, the pulpit and the organ in the church of Saint Catherine in Zagreb. In 1668, 1670 and 1673 he was elected city magistrate in Novo Mesto. In 1681 his name appears in a contract by which he was due to accomplish two paintings for the altar of Saint Ignatius together with his assistants in the same church. Shortly after the contract was signed Geigerfeld died. On the basis of documents which verify his sojourn and activity in Zagreb and Croatia, and on the basis of comparative analysis of his works, it is possible to attribute the following works to Geigerfeld and his workshop: Saint Dionysius and the two martyrs, Saint Vitus, Saint Barbara and Saint Apollonia on the altars of Saint Catherine's church; the painting at the high altar of Saint Michael's church in Vugrovec, and two paintings in the Franciscan monastery in Klanjec. Inherent in these paintings are peculiar values of colour and form that are characteristic of Geigerfeld and show a striking similarity with his other known works. The artist broadened his essentially Mannerist approach with certain Baroque features, yet the Mannerist sensibility remained the predominant aspect of his art. In his works light and colour merge and form an interesting effect of luminosity, and regarding the space in some of his paintings there is no firm perspective basis. Geigerfeld had a strong sculptural feeling for form which he reinforced with the use of light and shadow.

Zusammenfassung

Doris Baričević

CLAUDIUS KAUTZ, BILDHAUER DES STEINERNES DENKMAL MARIA IMMACULATA AM MARKUSPLATZ IN ZAGREB

Als größtes steinernes Denkmal Zagreb wurde im Jahr 1740 auf dem Markusplatz der oberen Stadt Gradec eine Säule mit der Statue der Unbefleckten Empfängnis – Maria Immaculata – aufgestellt. Am Fuße der Säule standen die vier Heiligen Joseph, Johannes Evangelista, Johannes der Täufer und Johannes von Nepomuk. Der untere Teil des Postaments trug die Wappen der Stadt Zagreb und Kroatiens (?), während am oberen Teil des massiven Postaments an zwei Seiten Reliefs mit der Darstellung der Flucht nach Ägypten und der Taufe im Jordan angebracht waren. Nach dem erhaltenen Vertrag war der Autor dieses steinernen Denkmals der in Gradec lebende Bildhauer Claudius Kautz. Das stark beschädigte Denkmal wurde aus Anlaß des Besuches von Kaiser Franz Joseph im Jahre 1869 in Zagreb entfernt, und seine Teile galten bislang als verschollen. Nach einigen alten Photographien zu urteilen sind jedoch zumindest die beiden obengenannten Reliefs erhalten und befinden sich heute im Lapidarium des Museums der Stadt Zagreb. Trotz starker Beschädigungen des weichen Sandsteins enthüllen sie noch die hauptsächlichsten stilistischen Merkmale dieses Zagreber Bildhauers des 18. Jhs. von dem sonst fast nichts bekannt ist. Anhand der beiden erhaltenen Reliefs wird hier der Versuch unternommen, diesem Bildhauer eine Anzahl von holzgeschnitzten Werken in Zagreb und seiner weiteren und näheren Umgebung zuzuschreiben. Dazu gehören Altäre und Kanzeln, sowie eine Anzahl einzelner Statuen, die sich zu einem stilistisch einheitlichem Werk verbinden dem im Rahmen der einheimischen kroatischen Bildhauerkunst des Barocks eine bemerkenswerte Rolle zukommt. Claudius Kautz hat demnach in diesem Gebiet eine etwa zwanzigjährige künstlerische Tätigkeit entwickelt. Seine Altäre und Kanzeln weisen eine dekorative Kompositionsweise auf und zeichnen sich durch ornamentale und dekorative Motive aus, die für seine Werkstatt charakteristisch waren. Dazu gehört als grundlegendes Schmuckmotiv noch immer das Akanthusblatt, das besonders an den schönen Altarflügeln mit Bandwerk durchflochten ist. Dazu gesellen sich fransenbesetzte kleine Vorhänge, Vasen, Füllhörner, Blumengirlanden und geriefelte breite Volutenbänder. Die Heiligenstatuen dieses Zagreber Bildhauers zeichnen sich durch schlanke und zarte, mäßig bewegte Figuren aus, mit feinen schön gebildeten Händen und etwas zu starken, ungeschickt geformten Füßen. Die Gewänder fallen in langen glatten Faltenbahnen mit leicht gerundeten Stäben bis zu den Füßen hinunter, wobei sich stets eine Längsfalte bis zur kleinen runden Basis senkt, und dadurch das etwas labile Standmotiv verstärkt. Die Kostüme zeichnen sich oft durch malerische Details und zahlreiche Ziermotive aus, besonders an den Miedern der weiblichen Heiligen. Als besonders charakteristisch muß man die Gesichter dieses Meisters hervorheben, mit ihren hohen gerundeten Backenknochen, der zugespitzten kleinen Nase über dem herzförmigen Mund, und den stark schräg gestellten Augen unter den hohen Brauenbögen. Von den Claudius Kautz zugeschriebenen Werken verdienen besondere Beachtung die Statuen für die Franziskanerkirche in Zagreb, die beiden Seitenaltäre in Vrapče, der Kreuzaltar in Remetinec, der Hauptaltar in Gornja Batina, der Hauptaltar der Kapelle in Bešlinec bei Čazma als gutes Beispiel eines kleinen, der hölzernen Dorfkapelle angepaßten Werkes, sowie die sehr schöne Kanzel der Pfarrkirche in Sveti Ivan Zelina unweit von Zagreb.

In Claudius Kautz scheint Zagreb in der ersten Hälfte des 18. Jhs. einen seiner bedeutendsten Barockbildhauer gehabt zu haben.