

DOPRINOS VERONEŽANIMA

G r g o G a m u l i n

UDK 75.046(451/459:497.13) »16/17«
Izvorni znanstveni rad
Grgo Gamulin

Trg Republike 3, Zagreb

Radnja obrađuje seriju slika 17—18. stoljeća koje autor atribuirao veronskim slikarima baroknog razdoblja. Felice Brusasorzi je autor slika u Kreševu, Novom Sadu i Ljubljani. Pasquale Ottinu se atribuiraju pala portante iz dominikanskog samostana u Dubrovniku, te slika u zbirci Kapor na Korčuli. A Torchi je autor slike »Bakho i Arijadna«, a M. Bassetti »Otajstva presvetog ružarija« iz crkve sv. Dominika u Splitu. Fra Felice da Verona je autor slike iz Kreševa, a Claudio Ridolfi iz Tuzle, dok se slika »Oplakivanje Krista« iz Strossmayerove galerije u Zagrebu veže uz nepoznatog veronskog slikara 17. stoljeća.

ZA FELICE BRUSASORZIJA

Ne znam zašto nisam, za svog davnog posjeta franjevačkom samostanu u Kreševu, zapazio ovu sliku. Njena tema je »Bosanska kraljica Katarina sa sv. Franjom daruje Kreševski samostan majci Božjoj«. Dospjela je u krug moje pažnje i u moj »fascikl« (i to veronske škole cinquecenta) tek nedavno, prilikom velike izložbe »Franjevci Bosne i Hercegovine na raskršću kultura i civilizacija« (Zagreb, 1988).¹

Nezavisno od oznaka i nerealne »datacije« (vjerojatnoj godini donacije) u donjem desnom kutu kreševsku sliku treba smatrati, po slikarskom načinu i tipologiji, djelom utemeljitelja veronske škole seicenta, Felice Brusasorzija. Slika se, naravno, ne nalazi na vrhuncu njegova

¹ U katalogu je bila zabilježena pod br. 52 (str. 211) s tekstom: »*Nepoznati majstor; Bosanska kraljica Katarina sa sv. Franjom daruje kreševski samostan Majci božjoj, 1750, g. Ulje na platnu 91x67 cm. Signatura ddk: C.F.F.F. Bood: 1750 (Samostan Kreševo).*« Očito nije riječ o potpisu, kao što i godina 1750. ne može označavati vrijeme nastanka, nego zacijelo donacije. Inicijali i oznaka Bood su mi posve nejasni. Za Felice Brusasorzija imali smo već priliku priložiti jedan prilog: oltarnu sliku u župnoj crkvi u Rabu. Vidi »Radovi...« br. 7, Zagreb, 1985.



F. Brusasorzi, Bosanska kraljica Katarina sa sv. Franom dariva kreševski samostan Bogorodici, Kreševo, franjevački samostan



F. Brusasorzi, Magdalena oplakuje mrtvog Krista, Novi Sad, Gradski muzej

djela, i nije moguće objasniti njen nastanak (obzirom na temu) i kako je stigla do Kreševa, budući da Brusasorzi nije, koliko nam je poznato, djelovao u Veneciji; no franjevci su, već i zbog blizine velikog padovanskog središta, bez dvojbe saobraćali s tom talijanskom religijom, pa je prilikom narudžbe majstoru zacijelo bila dostavljena i skica samostana. Teoretski, slika je mogla nastati u razdoblju od sedamdesetih godina 16. stoljeća pa do slikarove smrti 1605. godine; ali sudeći prema stilu bilo je to oko 1580, a možda i nešto ranije.

Zanimljivo je da tako ispisane riječi razgovora (na vrpčama što »izlaze« iz usta likova) nalazimo u opusu Brusasorzija — koliko nam je poznato — tek na jednom od njegovih posljednjih velikih radova: na tzv. »Oltarnoj slici kapucina« u crkvi u Bolzanu (»*Charitas sine glossa*«), iz 1600, koja označuje obrat i značajnu stilsku stepenicu ovog slikara pri kraju njegova razvoja i života. Kreševska je slika svakako nastala ranije, a i tekst na vrpčama zadan je, očito, slikaru od strane kreševskih franjevac.²

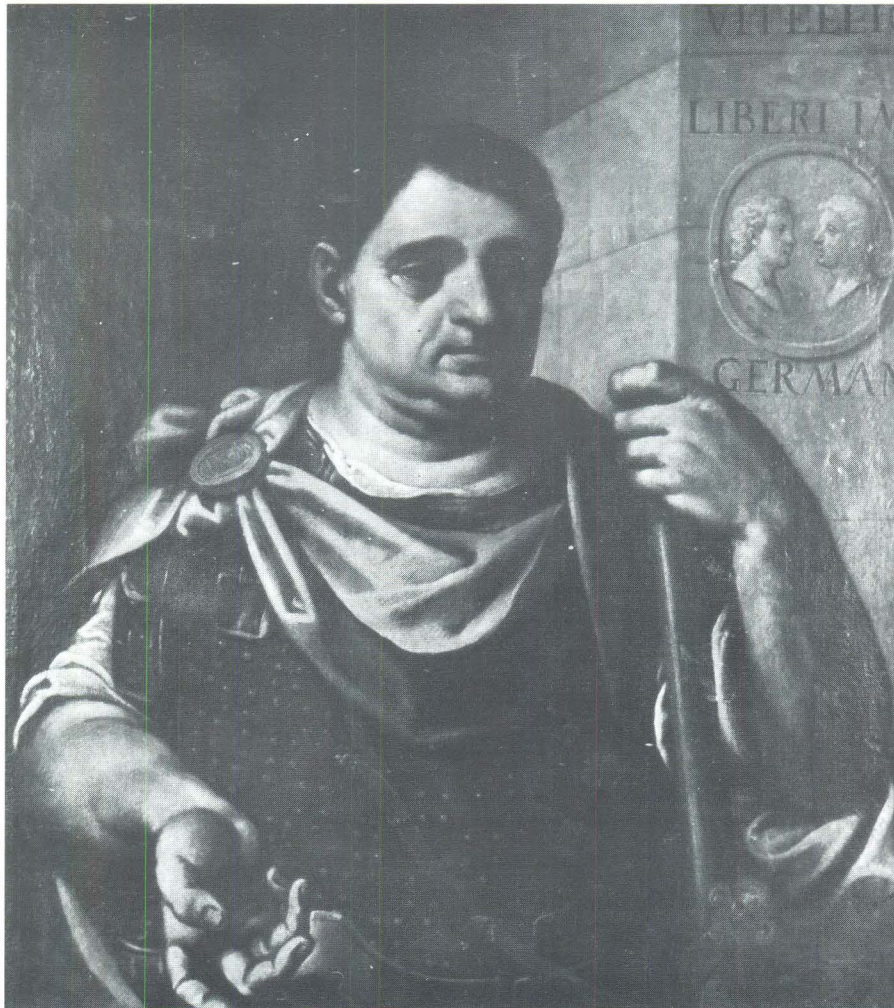
² Katalog Cinquant' anni di pittura veronese, 1580—163, 1974, sl. 67.



F. Brusaporzi (kopija ?), Domicijan, Ljubljana, priv. zbirka

Priznajem da su me te ispisane vrpce (rijetke, i teško zamišljive u cinquecentu) i navele na trag ove atribucije, a vjerojatno je i sam slikar na svojoj oltarnoj pali u Bolzanu bio potaknut na taj neobičan postupak sjećanjem na zahtjev kreševskih franjevac.

Naša je slika skromnih dimenzija, a po nekim se karakteristikama oslanja na djelo oko 1580, što naravno ne označuje vrijeme nastanka. Tipološki su likovi Bogorodice i djeteta najbliži upravo onima s velike oltarne slike u crkvi S. Tommaso u Veroni; ali očite podudarnosti nalazimo i na ostalim slikama: na pali u S. Pietro in Carnario, u katedrali



F. Brusasorzi (kopija), Vitelije, Ljubljana, priv. zbirka

u Villafranca itd.³ Svakako, poslije blistavog razdoblja što se odvija u znaku stilskeg priklona kasnom firentinskom manirizmu, kako primjećuje Licisco Magagnato, »u devetom desetljeću nastaju neka djela u kojima, poslije oltarne slike iz 1579. u S. Tommasu, prevladava likovna kultura bliža mletačkim zbivanjima posebno tizianovskim — osim nekih ekskurza koji Franca Zava pripisuje ponovnim putovanjima u Firenzu«.

³ F. Zava Boccazzi, Profilo di Felice Brusasorzi, »Arte Veneta«, 1967, sl. 150. — Vidi i katalog »Cinquant'anni di pittura veronese«, 1580—1630, Neri Pozza ed., 1974, sl. 26, ali i 25, 30, 60, 61, te 67.



F. Brusatorzi (kopija ?), Neron, Ljubljana, priv. zbirka

U svakom slučaju, naš je slikar ipak svojim načinom bliži Firenzi, što će se osjetiti i u njegovih sljedbenika; njihova druga generacija, Turchi, Ottino, Bassetti orijentirat će se, kao što znamo, više prema Rimu. On baš zato predstavlja izuzetnu i heterodoksnu figuru u slikarstvu Veneta. Njegova je »fortuna critica« zapravo počela vrlo kasno, počevši od poznatog Arslanova osvrta iz 1946, ali je tek temeljna, već spomenuta studija France Zave iz 1967. osvijetlila i njegovu vrijednost i stilsko raz-



F. Brusasorzi (kopija ?), Oton, Ljubljana, priv. zbirka

vojno značenje. Na spomenutoj izložbi 1974. potvrđena je cjelina njegove uloge. Upravo Franca Zava Boccazzi oltarnu sliku iz crkve S. Tommaso smatra kao »caposaldo« za određeni epogej u atmosferi prostora, ali i stanovitog pietizma. U hladnoj kromatskoj gami već se javljaju i poneki znakovi zatamnjenja i kasnijeg intenzivnog »luminizma«; ali teško da nam inače vrlo relativni stilski *curriculum* može pomoći za kronološko situiranje naše slike, koja se tipološki veže za cio niz djela osmog deset-



F. Brusasorzi (Kopija ?), August, Ljubljana, priv. zbirka

ljeća, uključivši palu iz katedrale u Villafranca. Ipak stanovita jednostavnost kompozicije mogla bi nas navesti da je povežemo s ranijim radovima (u S. S. Apostoli u Veroni i sl.), kad problem kronologije našeg slikara ne bi bio tako labilan i relativno otvoren.⁴

⁴ Sp. dj., 1974, sl. 51. i 23, 25. — *»Riesce difficile, nè lo considero indispensabile ai fini una generale prospettiva critica sulla personalità dell'artista, puntualizzare la cronologia di alcune opere che emergono dalle altre per un maggiore livello artistico e per le quali, considerandone la genuinità creativa, meno impegna e orienta l'individuazione dei legami culturali costituenti i presupposti di un'evoluzione stilistica«.* (F. Zava Boccazzi, *Il profilo... 1967*, str. 133.)



F. Brusasorzi (kopija ?), Tito, Ljubljana, priv. zbirka

Bit će, dakle razborito ostaviti otvorenim pitanje vremena nastanka kreševske slike do trenutka kad će potpuna monografska obrada ovog značajnog veronskog umjetnika moći u cjelini definirati njegov opus i njegovu evoluciju.

Do tada bit će oportuno vratiti mu i jedno malo djelo koje sam, u nedostatku potrebne literature svojedobno hipotetički pokušao (s dužnim upitnikom, doduše) približiti Marcantoniju Bassettiju. To je »Magdalena s mrtvim Kristom« iz Gradskog muzeja u Novom Sadu. Tek, pošto sam dobio u ruke katalog velike veronske izložbe iz 1974, postalo je očito da autorstvo ove male slike treba od učenika prebaciti na učitelja.



F. Brusasorzi (kopija ?), Galba, Ljubljana, priv. zbirka

U tom su, naime, katalogu objavljene dvije slike iste, odnosno slične teme: »Depozicija s anđelima i sv. Magdalenom« (priv. zbirka u Roveretu) i »Depozicija s Magdalenom« iz Muzeja Castelveccchio. I lik Krista, i lice, i nabori draperije posve se podudaraju sa slikom u Novom Sadu. Obje te »Depozicije« su male slike, kao i naša uostalom, a nesumnjiva je veza, s onima Alessandra Turchija u Gal. Borghese u Rimu i one u Castel Sforzesco u Milanu. »*La genesi delle lavagne del Turchi da quelle di Felice di questo tipo è diretta, quasi uno svolgimento evolutivo esemplare*« — pa isto Magagnato u »schede« spomenutog kataloga. Kako je majsto-

rova redakcija iz 1617. potpisana (»Felix Brusasor...«) ne bi trebalo oklijevati pripisati mu i ovu u Novom Sadu.⁵

Ali ne bi trebalo ovom prilikom propustiti signalizirati postojanje i nekoliko kopija likova iz serije 12 »Cezara«, pronađenih od F. Zave Boccazzi, a objavljenih u cjelini od L. Magagnata u katalogu izložbe iz 1974.⁶

Kopije o kojima je riječ, njih sedam na broju, u tolikoj su mjeri vjerne onima što se sada nalaze u zbirci Portalupi u Vollegiu, te se zaista može isključiti da je možda riječ o varijantama samog autora; u tom bi slučaju stvaralac bez dvojbe izveo određene varijante. Razina kopija izgleda nam ujednačeno, ali treba još uvijek voditi računa da pisac ovih redaka ni jednu ni drugu seriju ne poznaje *de visu*; tako da treba za sada izostaviti svaku precizniju ocjenu umjetničke razine, kao i preciziranje vremena nastanka. »Cesari« sačuvani u kopijama privatne zbirke u Ljubljani jesu: August, Vitelije, Domicijan, Oton, Neron, Galba i Tito.⁷

Sudeći prema fotografijama razina svih sedam kopija je zamjerna.

⁵ G. Gamulin, Neki problemi renesanse i baroka u Hrvatskoj, »Peristil«, br. 26, Zagreb 1983, str. 42 i 43; Katalog »Cinquant'anni di pittura veronese«, 1580—1630, Ed. Neri Pozza, 1974, sl. 52 i 53, str. 71, 72, (L. Magagnato).

⁶ »Si tratta di dodici tele (cm. 92×77)... ciascuna con una figura a mezzo busto di imperatore romano, ispirate molto evidentemente, alla stessa serie, oggi perduta, di Tiziano, dipinta, come è noto, per incarico di Federico Gonzaga, dall'aprile del 1537 e che, terminata in breve tempo in undici pezzi e completata col busto di Domiziano eseguito da Giulio Romano, figurò nella »Sala di Troia« del Palazzo Ducale di Mantova, fino al suo trasporto in Inghilterra nel 1628. E molto probabile che la ripresa di Felice sia avvenuta in seguito a un diretto contatto con gli originali tizianeschi, piuttosto che sulle stampe ricavate da Egidio Sadeler« (F. Zava Boccazzi, sp. dj. str. 130).

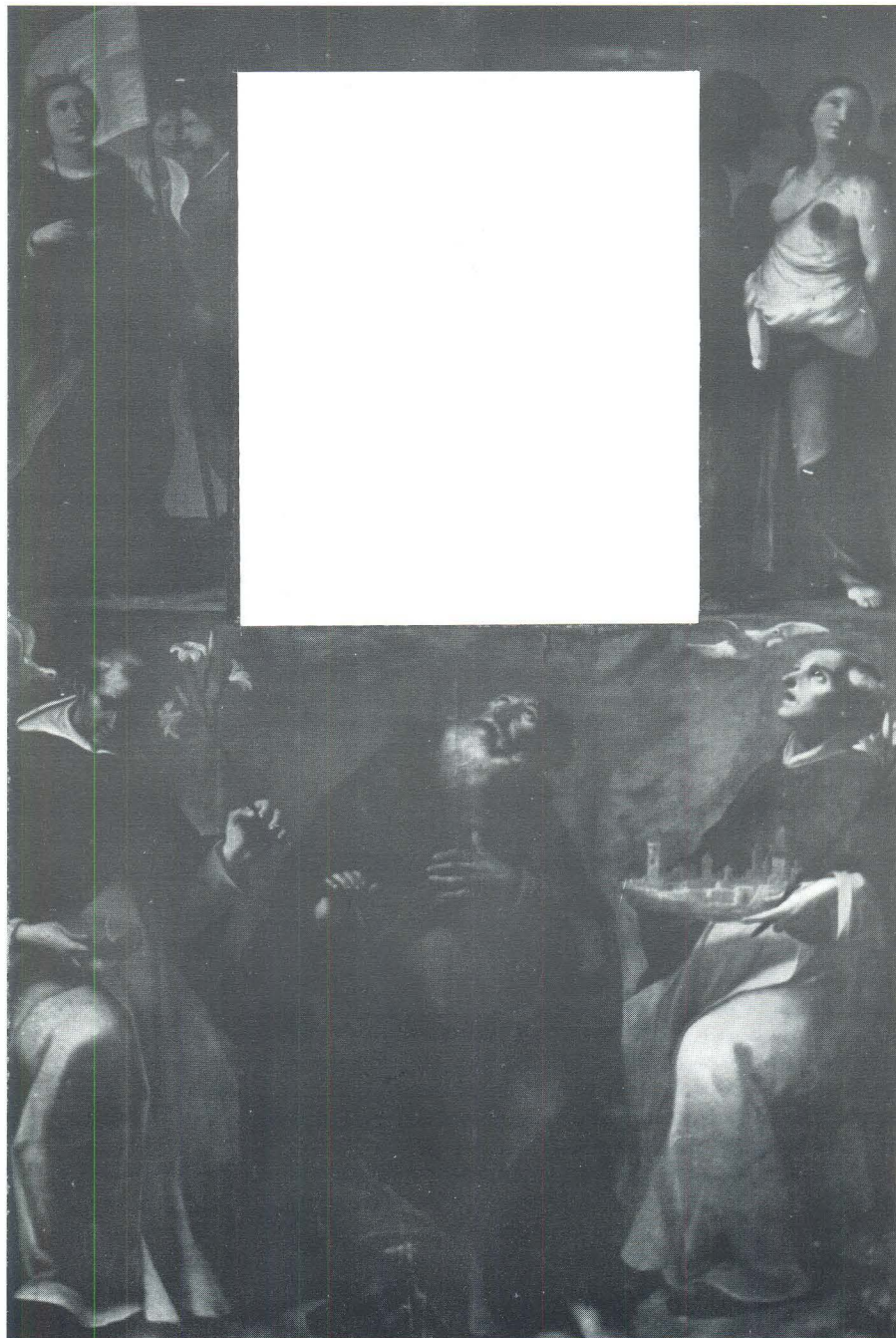
⁷ Katalog Cinquant'anni di pittura veronese, 1580—1630. Ed. Neri Pozza, sl. 33—49.

JEDNA ZABORAVLJENA »PALA PORTANTE« OD PASQUALA OTTINA

Već kao »pala portante« bila je tom svojom funkcijom na uobičajeni način ignorirana. Prilikom rada na proširenju i uređenju zbirke samostana dominikanaca u Dubrovniku 1987. godine, zapazio sam u spremištu među mnoštvom zanemarenih i oštećenih slika i ovu oltarnu palu, za koju znamo da je čuvala staru čudotvornu ikonu Donata. Nije ipak bilo moguće ne obratiti pažnju na nju samu, na ove »čvrsto« konstruirane i patetične likove, kojih jednostavni caravaggizam nije bilo moguće zamisliti u Veneciji, a kojih je razina i stilska određenost ukazivala na nekog značajnog slikara.

Kao autora tih likova predlažem — ne bez čuđenja i stanovitih neodmica zbog nespretnosti kompozicije — jednoga od značajne veronske »trijade« s početka 17. stoljeća: Pasquala Ottina. To doduše nisu »Misteriji« kao što su oni u Engazzà iz 1613, nego velike figure koje su okruživale spomenutu ikonu.¹ Ali to su njegova dobro znana uzdignuta lica,

¹ A. Calcagni—Conforti, u Quarant'anni di Pittura veronese, Katalog izložbe u Veroni 1974 (Neri Pozza, 1974), sl. 180.



P. Ottino, Pala portante, Dubrovnik, zbirka dominikanaca



P. Ottino, Pokolj nevine dječice, Verona

poznata nam osobito iz veronskih crkava S. Maria in Vanzo i S. Bernardino, a nalaze se i na nekim drugim djelima ovog slikara što je lako primijetiti i u katalogu velike već citirane izložbe u Veroni.

Smatralo se svojedobno da je s Turchijem i Basetijem Ottino bio u Rimu neko vrijeme između 1615. i 1620. (premda je u Rimu Turchi bio i ranije), i da su sva tri učenika Felice Brusasorzijska osjetili u kojoj je mjeri Venecija u tom trenutku zaostajala za rimskim događajima. Riječ je, smatralo se, o preuzimanju caravaggizma u njegovom apogeju, najvjerojatnije preko Carla Saracenijska, što bi bilo došlo do izražaja i u velikoj slici »Uznesenja Djevice« u S. Maria in Vanzo u Padovi — vjerojatno između 1620. i 1623, uzmemo li u obzir da je »Pokolj nevine dječice« u S. Stefano u Veroni nastao 1619—20.²

² R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, II, 1981. sl. 329, 328; C. Donzelli—G. M. Pilo, *I pittori del Seicento veneto*, 1967, str. 303, sl. 332—334; A. Calcagni—Conforti, *sp. dj.*, str. 163—168, sl. 180—194.

Kako je »Uznesenje Djevice« iz privatne zbirke u Veroni nastalo *post* 1625. godine, bez dvojbe još s veoma ublaženim caravaggizmom (u stanovitom »klasičnom« smislu), možemo s određenim rezervama pretpostaviti da je vrijeme oko ili prije 1620. i vrijeme nastanka naše »pale portante«: lica svetica u gornjem dijelu pale zaista se doslovno podudaraju s licima na »Pokolju nevine dječice« u S. Stefano u Veroni (1619) — slikar je to, po Lanziju, »*delle belle forme*«, što je ipak posljedica za-kašnjelih renesansnih utjecaja, prije svega Rafaela.

Ostaje, naravno, zagonetno kada i kako je Pasquale Ottino došao u priliku da izradi palu portante (da li zaista baš za Dubrovnik?), dakle da prihvati jedan ne baš slavni zadatak. Na njemu on nije, vidimo, bio u stanju razviti svoje nesumnjive sposobnosti za kompoziciju. Doduše, donji dio pale riješio je slikar vrlo jednostavno, ali ne bez stanovite živosti, s tipičnim svetačkim licima uzdignutih pogleda; osobito je dobar i posve ottinijevski lik sv. Antuna opata, dok je još bolja glava dominikanca na desnoj strani.³ Model grada što ga taj lik drži u ruci očito nije model Dubrovnika, no radeći povjereni mu zadatak, slikar je zacijelo dobio samo sumaran opis grada. Ipak, ma koliko nam skupina triju svetica izgleda živom i usklađenom, čitava pala očito nije sretno komponirana, s one dvije superponirane grupe koje očito nemaju za sebe dovoljno prostora, a od donje su grupe prostorno i kompozicijski posve odijeljene. Glavni likovi tih prostornih grupa su sv. Uršula i sv. Agneza. I premda se njihove fizionomije zaista podudaraju s onima na »Uznesenju Djevice« iz 1623, kao i na »Krunjenju« u Museo Civico, njih nalazimo i na »Pokolju nevine dječice« u S. Stefano iz 1619—20. (sve u Veroni). Baš o tim fizionomijama ženâ piše A. Calcagni—Conforti u povodu »Navještenja« u Oppcano, iz 1619: »*La tipologia del viso della Madonna fa parte di una costante presente in tutto l'arco dell'opera dell'Ottino*« (str. 174), samo upravo zbog nespretno riješene kompozicije, može se pretpostaviti nešto još ranije vrijeme nastanka dubrovačke slike.

Poslije tog post-caravaggizma na vrhuncu oko 1620. i još neko vrijeme nakon toga trenutka, Ottino napušta forsiranje svakog naturalizma, i već u spomenutom »Krunjenju Djevice« očituje stanoviti akademizirani konformizam »*alla bolognese*« — reći će prof. Pallucchini; koja je evolucija (ili involucija) bila prekinuta njegovom smrću za velike kuge 1630. godine.⁴

³ A. Calcagni—Conforti, sp. dj., sl. 192, 193; za lik dominikanca na desnoj strani vidi sl. 187.

⁴ R. Pallucchini, sp. dj., I, str. 122.



P. Ottino, Poklonstvo pastira, Korčula, zbirka Kapor

JOŠ JEDNOM ZA PASQUALE OTTINA

Riječ je o maloj slici u zbirci Kapor u Korčuli koja se već desetljećima povlači po mojim fasciklima — premda sam odavna slutio njeno atributivno određenje. Ovo malo »Poklonstvo pastira«, tenebrazno, ali s tipično veronskom morfologijom i tipologijom. Sjećam se da mi je prva misao na Veronu došla upravo od tog ublaženog narativnog caravaggizma malih oblika u sumračnom prostoru, dok su me ona dva anđelčića izravno podsjećala na neke slike Pasqualea Ottina u Castelvecchio, a lice Bogorodice čak na lik žene na »Uskrsnuću Lazara« u Galeriji Borghese u Rimu.¹

No, tek poslije veronske izložbe 1974. moglo se pobliže sagledati upravo ovakve »*tormiture di volumi, specie nei visi femminili*«, pa i ovo zamračenje drugog plana, baš kao na korčulanskoj slici. Tog razblaženog caravaggizma još nema na »Otajstvima« iz 1613. u župnoj crkvi u Engazzà, koje gospođa Calcagni—Conforti 1974. dovodi u vezu s akademizirajućim ambijentom Emilije, konkretno Tiarinija; premda i tu već osjećamo osobni slikarev kompozicijski ritam. Naše »Poklonstvo pastira« treba shvatiti u vezi sa spomenutim »Uskrsnućem Lazara«, s »Josipom i ženom Putifara«, te s »Depozicijom« iz Castelvecchia — koja djela označuju Ottinov relativno koherentni trenutak caravaggizma.²

Riječ je, dakle, o jednom kasnom caravaggesknom trenutku, kojega Pallucchini, slažući se s gospodom Calcagni—Conforti, prebacuje na početak 3. desetljeća. Kapela Veraldo u S. Steffano je kao što je već poznato, čvrsta točka (1619) u kojoj su njegova djela (uz ona Turchija i Bassettija) samo posredno pod zračenjem caravaggizma, tj. upravo preko njegovih drugova iz velike trijade. Inače njegov »Pokolj nevine dječice« zaista još izrazito očituje utjecaj Renija i Tiarinija.³

Naše »Poklonstvo pastira« u Korčuli trebalo bi, dakle, kronološki fiksirati poslije pale s »Pokoljem nevine dječice«; ali i sam Pallucchini u svom Seicentu preuzima sumnju da bi Ottino, sa Saraceni, Turchi-

jem i Bassettijem, radio u Rimu već 1617—18. (u Sala Regia na Quirinalu). Ne preostaje nam, dakle, nego osloniti se na rezultate tih kompetentnih istraživanja i za malo »Poklonstvo pastira« iz kuće Kapor u Korčuli.

¹ Katalog »Cinquant'anni di pittura veronese«, 1580—1630, 1974, sl. 1982.

² Sp.dj., sl. 182—184: Vidi i A. Conforti—Calcagni, Profilo di Pasquale Ottino, »Arte Veneta«, 1969.

³ »Quel momento legermente tinto del caravaggismo, provocato tanto nell'Ottino quanto nel Turchi dall'esempio trascinate del grande Bassetti, come aveva intravisto il Longhi (1926), per il nostro è da situare quindi agli innizi del terzo decennio e non prima. Naturalmente all'Ottino nel soggiorno romano dovette interessare, più che non il filone caravaggesco di presa diretta, Gentileschi—Saraceni, quel caravaggismo riformato all'emiliana, di cui il Lanfranco a Roma era un esponente.«
(R. Palluchini, La pittura veneziana del Seicento, II, 1981, str. 122)

ALESSANDRO TURCHI U MALOM IZDANJU

Riječ je o maloj sličici »Bako i Arijadna«, koju znam samo iz fotografije u fototeci Kunsthistorisches Instituta u Firenzi, koja je, dakle, zasada »senza casa«. Na pozadini su označene dimenzije 18x24 cm, dok je ubikacija nepoznata. Nije teško i na fotografiji prepoznati tipologiju veronskog slikara, njegove nabore na draperijama i ostale pojedinosti. Upravo ovakve aktove nalazimo na kompozicijama Alessandra Turchija, premda na ovoj maloj slici akt Arijadne izgleda nešto »moćniji«. Ali treba pogledati, na primjer, shematiku njenih kovrča: nalazimo ih često na glavama Turchijevih likova; unutar pristupačnog reproducionog mate-



A. Turchi, Bakho i Arijadna, ubikacija nepoznata

rijala; to je osobito izraženo na glavi Apolona na »Midasovu sudu« u Pomersfeldenu. Apolonova glava na našoj slici, i to baš u profilu, posve se podudara s onom na istoimenoj slici »Bako i Arijadna« u Ermitažu.¹

¹ R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, II, 1981, sl. 314 i 319.

Nije, zacijelo, potrebno našem prijedlogu tražiti daljnja atributivna uporišta za ovog relativno plodnog slikara, svakako najznačajnijeg od veronske trijade proizašle iz radionice Felice Brusasorzija. I prof. Pallucchini se slaže s pretpostavkom njegova boravka u Veneciji: do 1612. on je dokumentiran u Veroni, a već 1614/15. nalazimo ga u Saracenijevu krugu na radu u Sala Regia na Quirinalu. Unatoč nesumnjive lagunarske atmosfere što zrači s mnogih njegovih kompozicija, veronska je slikarska sredina bila dostatno »ažurirana«, tako da neke osobite venecijanske uplive teško da je moguće zamijeniti u njegovu ranom razvoju. Ipak, točno primjećuje Daniela Kelescian Scagleitti u katalogu izložbe iz 1974: upravo je njegov učitelj Brusasorzi bio sa svojih putovanja iz Firenze donio u Veronu naturalističke utjecaje, koje je mladi učenik odmah prebacio u stanovitu klasičnu inklinaciju.²

Tako je on doista oblikovao ovaj purizam pomalo hladan, premalo venecijanski čak u bojama, ali u stanovitoj antitezi čak s caravaggizmom, što se, bez dvojbe, lijepo zapaža i na ovoj maloj slicici.

² »I viaggi di Felice a Firenze avevano introdotto nella cultura pittorica della provincia veronese quei moventi di impegno naturalistico che si ponevano come vitalmente creativi nei confronti delle ormai inerti interazioni formali manieristiche, dilaganti sul finire del secolo. E Turchi fu immediatamente sensibile a percepire, piegandosi all'inclinazione spontaneamente classicheggiante della sua immaginazione figurativa mentre, decantati dal suo innato purismo formale, affiorarono costanti anche in opere della piena maturità«. (D. Kelescian Scagleitti, Cinquant'anni di pittura veronese 1580—1630, str. 108).

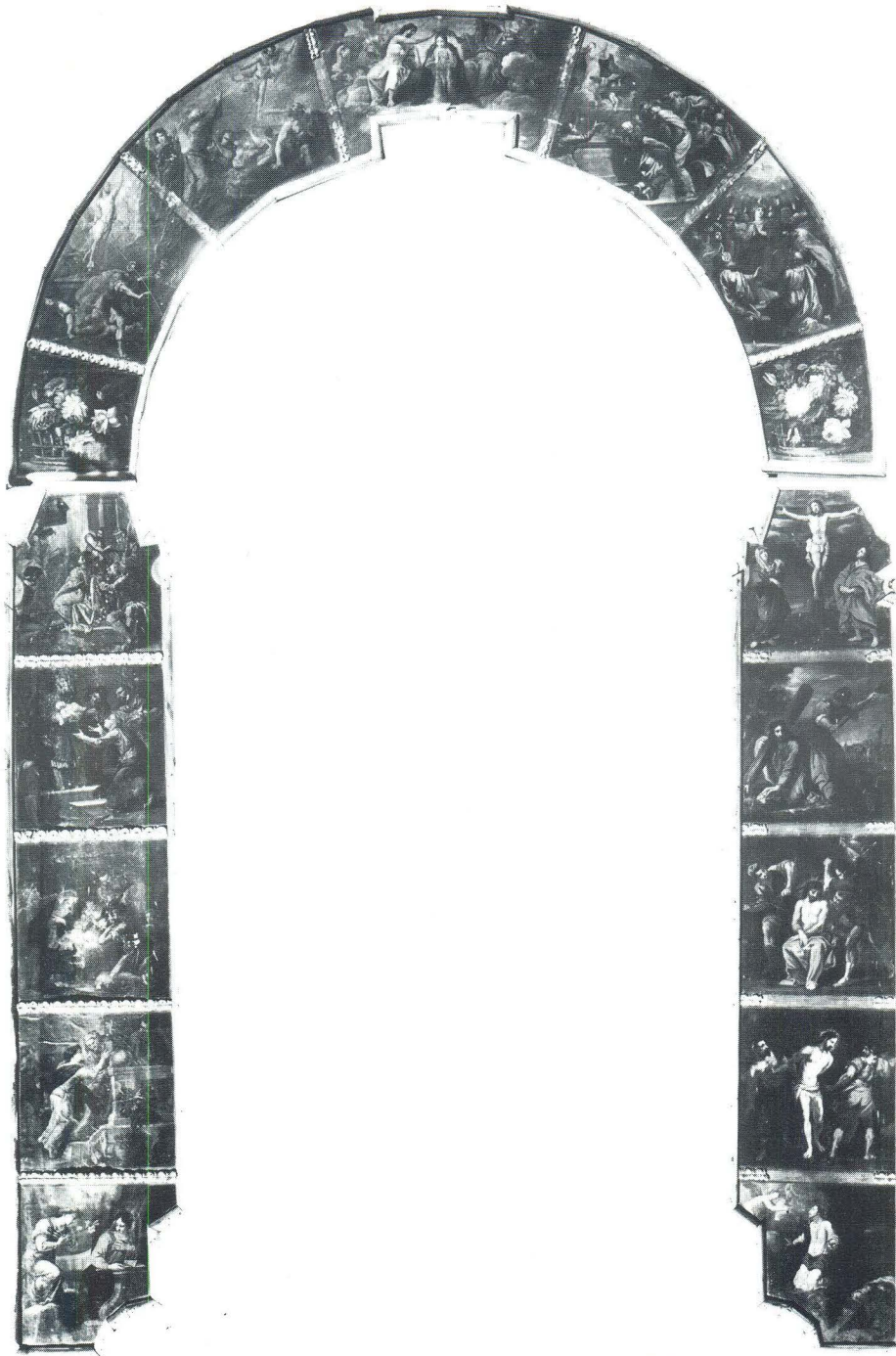
OTAJSTVA RUŽARIJA OD MARCANTONIJA BASSETTIJA

Rođen 1585. godine, poslije boravka u Veneciji (ne znamo od kada), Marcantonio Bassetti javlja se 1616. svome, zacijelo učitelju, Palmi Mladem i šalje mu usput i pozdrave od mletačkog slikara Carla Saracenija, zaposlenog neko vrijeme u Rimu. Kod ovoga je Bassetti tada i radio, u Sala Regia na Quirinalu, gdje je poslove vodio upravo Saraceni, u zajednici s Lanfrancom. Da je Bassetti bio i u svojim invencijama blizak Saraceniju (radili su osim toga i u S. Maria dell'Anima) pokazuju i stanovite kompozicijske podudarnosti: tako je očita podudarnost našeg splitskog »Bičevanja« na Misterijama u Sv. Dominiku s »Bičevanjem« Carla Saracenija, nekad u zbirci Piscicelli u Rimu, kao i »Krunjenje trnovom krunom« s istoimenom invencijom Saracenija u S. Maria sopra Minerva u Rimu; dok je još bliža Saraceniju kompozicija »Izrugivanje Krista« u zbirci C. Cavina u Bologni.¹

Ali za način kojim je Marcantonio Bassetti slikao ove »Misterije« u Splitu (u funkciji tipično veronske »*pale portante*«) značajan je i iskaz koji on sam opisuje u pismu Palmi Mladem, spominjući svoje slikanje »*di tocco*« i to »*per botte risolute*«. To je upravo ono što tako izrazito vidimo u Sv. Dominiku.²

¹ Katalog Cinquant'anni di pittura veronese, 1580—1630, Verona 1974, sl. 137.

² To su one »*accademie alla veneziana*«, o kojima piše u spomenutom katalogu



M. Bassetti, Otajstva presvetog ružarija, Split, crkva sv. Dominika



M. Bassetti, Otajstva presvetog ružarija, Split, crkva sv. Dominika, detalj, Navještenje

Ne znam je li, obzirom na izrazite morfološke i rukopisne podudarnosti naših »Misterija« u Spiltu s mnogim djelima iz njegova opusa, potrebno navoditi neke »točke oslona« (*punti d'appoggio* — rekli bi Talijani), ali za uljene slike navest ćemo, pored »Raja« u Napulju (Capodimonte) i slikâ u Poveglianu (Verona), još i »Krunjenje Bogorodice« u S. Anastasia u Veroni, oko 1623.³ Pogotovo prepoznajemo Bassettijev rukopis s njegovih malih ulja na papiru (*con retocco a penna e biacca*), kojih ima vrlo mnogo. Baš u vezi s tim načinom on i piše Palmi iz Rima u spo-

i gospoda Anna Cavina Ottani: »È come a volte il pittore azzardasse, dopo la sintesi strutturale del caravaggismo più strenuo, una pittura vibrata e di tocco condotta fino allo sfaldamento luminoso dell'immagine, apprendo certo uno squarcio al futuro, ma salvando insieme quella vocazione a dipingere per botte risolte, senza la mediazione del contorno, di cui andava fiero nella lettera a Palma spedita la Roma nel maggio del'16«. A. Ottani Cavina, sp. dj., str. 135.

³ Isto, sl. 155, 156, 165—179.



M. Bassetti, Otajstva presvetog ružarija, crkva sv. Dominika, Prikazanje u hramu, detalj

menutom pismu, opisujući mu čuđenje svojih rimskih kolega dok je on »crtao s kistovima«: *»Disegnando le attitudini con li pennelli e colori che questa gente chiama un'accademia alla veneziana, e essi mostrano gran sodisfazione di veder qualche botta risoluta; ammirando grandemente il veder che quanto si disegna, si dipinge ancora.«*⁴

Upravo to slikanje s kistom nalazimo na splitskim »Misterijama«, koje prema tome vjerojatno i pripadaju mletačkom razdoblju; a to znači do prelaska u Rim, vjerojatno 1616. godine. Jer kad bi inače Bassetti

⁴ Isto, str. 157.



M. Bassetti, Otajstva presvetog ružarija, Split, crkva sv. Dominika, Molitva na Maslinskoj gori, detalj

imao prilike izraditi toliko lijepih sličica za daleki Split? A zatim, iz već navedenog pisma vidimo da je s takvim virtuoznim »crtanjem bojom« on u Rimu znao zadiviti svoje kolege. A i sličice u tom načinu znamo baš iz tog ranog mletačkog razdoblja (»Čudo sv. Marka« prema Tintoretu, sl. 165). Pa ipak, podudarnosti sa spomenutim Saracenijskim rimskim invencijama dopuštaju mogućnost da su naša »Otajstva« možda nastala u vrijeme nekog kasnijeg boravka u Veneciji.

Usporedimo li ova »Otajstva« iz Sv. Dominika u Splitu s nekim drugima, ona su zaista neobična, a i za opus Marcantonija Bassettija dragocjena. U gornjem luku ističu se razinom i spretnim komponiranjem likova osobito »Uznesenje Bogorodice« i »Silazak sv. Duha«, dok su dvije »Košarice sa cvijećem« od izuzetnog značenja, i jedinstvene u Bassettijevom opusu. U vertikalnim nizovima čini se da se, uz konvencionalno »Raspeće« i »Pad pod križem«, ističu »Bičevanje« i »Krunjenje trnovom krunom«, obje kompozicije koje nas sjećaju na Saracenijska; što bi zaista govorilo protiv nastanka za ranog mletačkog razdoblja. Vrlo su zanim-



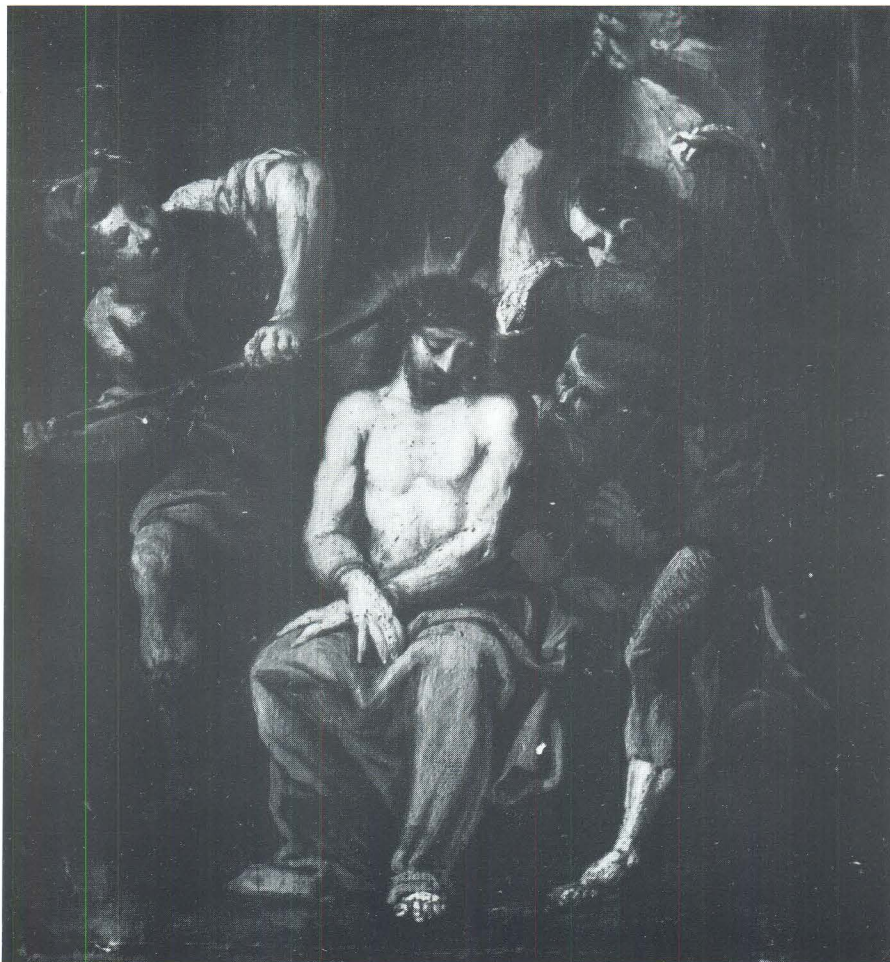
M. Bassetti, Otajstva presvetog ružarija, Split, crkva sv. Dominika detalj, Bičevanje Krista

ljive u lijevom nizu invencije »Navještenje« i »Posjet sv. Ani«, dok su »Porodenje« i »Disputa u hramu« podosta oštećene.

Prošlo je već više od petnaest godina što se ova Bassettijeva »Otajstva« povlače po mojim fasciklama s utvrđenom atribucijom, još od vremena posjete spomenutoj velikoj veronskoj izložbi 1974. godine; ali zapravo već za listanje studije A. Ottani Cavina iz 1964. bilo mi je posve jasno da ove sličice mogu pripadati samo veronskom slikaru.⁵

Kome pak pripada »predella« na dnu »Misterija«, s likovima sv. Franje i sv. Dominika u širokom i dubokom krajoliku, kakvog nema u Bassettijevu opusu, možda će se moći nešto reći poslije pažljivijeg izučavanja *de visu*. Kako je Bassetti boravio u Veneciji i ne znamo od kada,

⁵ A. Ottani, Marcantonio Bassetti, »Arte Antica e Moderna«, br. 26; *ista*, Carlo Saraconi, Milano, 1968.

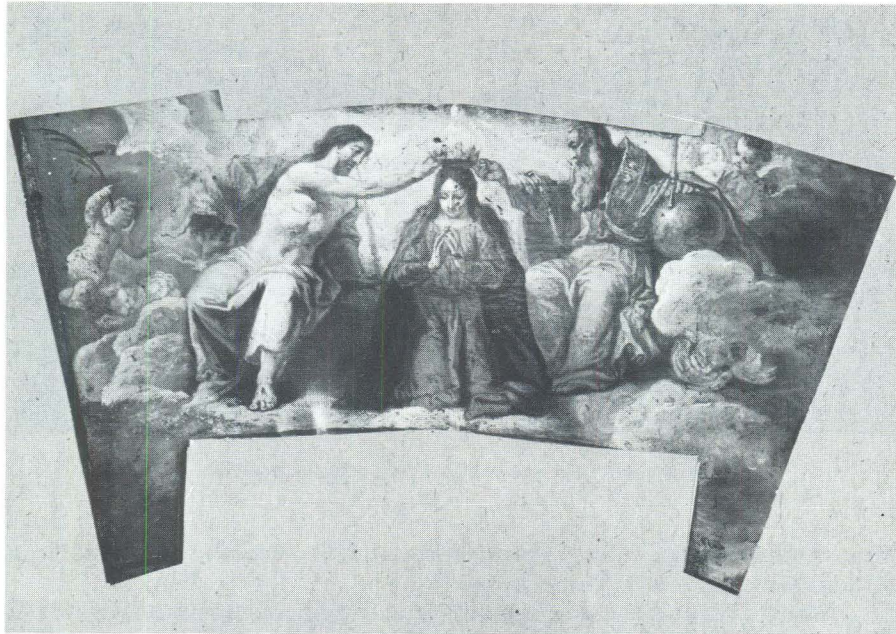


M. Bassetti, Otajstva presvetog ružarija, Split, crkva sv. Dominika, detalj, Krista krune trnovom krunom

ali je, po svemu sudeći, bio u radionici Palme Mladeg, vjerojatno tu »predellu« (koja u pravom smislu, naravno, predela nije), može se prema stilskim oznakama pretpostaviti da i pripada Palmi, koji je u tome pomogao svom učeniku. Vjerojatno je pri tome učitelj naslikao i oba svećaka lika, ili je barem usput pri tome sudjelovao.⁹

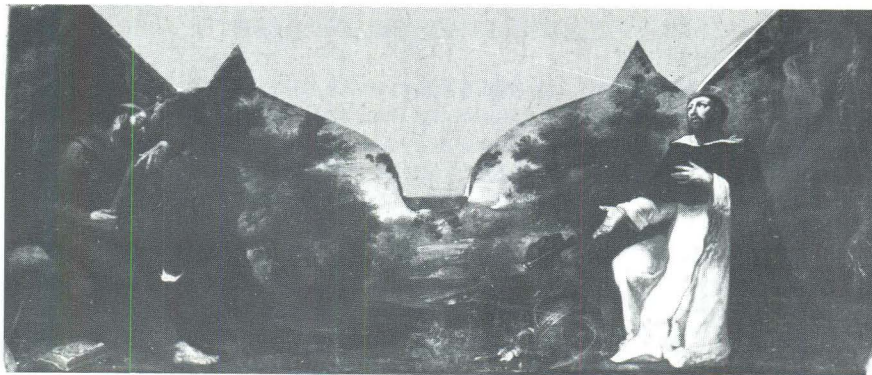
To bi mogao biti još jedan dokaz za mogućnost da su ova »Otajstva« nastala u Veneciji, te da je, prešavši u Rim, mogao pred »kolega-

⁹ »(Bassetti) scolaro di Felice Brusasorzi, passò a Venezia a studiare il Tintoretto, ripete anche il Dal Pozzo (1718), evidentemente egli entra in nella bottega di Palma il Giovane... Il Bassetti non si acclimatizò fascilmenete nell'ambiente romano...« (Iz pisma Palmi, 6. maja 1616, prema R. Pallucchini, La pittura veneziana del Seicento, I, 1981, str. 123).



M. Bassetti, Krunjenje Bogorodice Split, crkva sv. Dominika

ma« paradirati s onom mogućnošću improviziranja, o čemu u spomenutom pismu i piše svom učitelju. Došavši u Rim, pošto je možda u Venetu prihvatio i ponešto od Leandra da Ponte, kako pretpostavlja Anna Ottani Cavina, našao se u krugu Saracenija, a Pallucchini posebno naglašava Orazia Borgianija, i ostale slikare *»che come Orazio Borgiani trasformavano la severa pittura caravaggesca in un realismo realizzato ad impasto di tocco, dove la luce s'impregna di colore«*. Ali tu se sada susre-



M. Bassetti, Sv. Frane i Sv. Dominik, Split, crkva sv. Dominika



M. Bassetti, Košare sa cvijećem, Split, crkva sv. Domenika

ćemo s problemom velike podudarnosti naših »Otajstava« sa slikama samog Saraceni u S. Maria in Aquiro.⁷

S tim komponentama, mletačkom i rimskom, postaje nam jasan stilski i morfološki položaj Marcantonija Bassettija u slikarstvu ranog seicenta, kao i nastanak ovih »Otajstava« u sv. Dominiku u Splitu, kompoziciji tako izuzetnih u ambijentu mletačkog baroka.

⁷ I upravo podudarnost splitskih »Otajstava« sa slikama i »dekoracijama« Carla Saraceni u S. Maria in Aquiro (1616/17) stavlja nas ponovno pred problem vremena nastanka našeg ciklusa. Ipak je vjerojatnije da je ovaj nastao poslije dodira sa Saraceni u Rimu i možda za nekog kasnijeg boravka u Veneciji ili čak u Veroni (vidi *L. Mortari*, Carlo Saraceni nella chiesa romana di S. Maria in Aquiro. »Arte Veneta« 1972, str. 121. i dalje) pri čemu ostaje još otvoreno pitanje eventualne suradnje Bassettija u ovom Saracenijskom kompleksu. Monografiju *A. Ottani Cavina*, Carlo Saraceni, Vicenza, 1968, nažalost nisam bio u stanju pri ovom radu koncentrirati.

FRA FELICE DA VERONA U KREŠEVU

Samostan je to fra Grge Martića, a već smo ga spominjali u vezi sa slikom Felice Brusasorzijsa (»Bosanska kraljica Katarina i sv. Franjo darivaju Majci Božjoj kreševski samostan«); sada je riječ o jednom kasnom sljedbeniku te škole, koji je, kao i Claudio Ridolfi, napustio svoj kraj, ali i način lokalne tradicije. To je fra Felice da Verona (oko 1589—1654), koji se rodio oko 1589, da bi se zareadio u red kapucina već 1613.

Za prve datirane slike znamo od 1621, kao što znamo da je bio u službi knezova d'Este, pa Farnesea u Parmi i Gonzaga u Mantovi. Bio je neko vrijeme i u samostanu svog reda u Mestre, kad je nastala »Pričest apostola« 1645/46 (koja mi nije poznata), a to je vjerojatno i vrijeme nastanka kreševske slike.¹

1. *L. Magagnato*, u Katalogu ... 1974, s tr. 204.



Fra Felice da Verona, Krunjenje Bogorodice sa sv. Rokom i sv. Ilijom, Kreševo, franjevački samostan

Kreševska je slika kompozicijski veoma jednostavna: pred Bogorodicom na prijestolju nalaze se sv. Rok i sv. Ilija. Lica podsjećaju ponajviše na ona s »Počinka na bijegu« (1622) u crkvi kapucina u Salsomaggiore koja, međutim, najviše pokazuje baš utjecaje Domenica Fettija, što bi našu sliku moglo »pomaknuti« ranije. Ali upravo preko andela, kao i lika malog Isusa nalazimo vezu s »Bogorodicom s djetetom« (zb. Arco u Mantovi), pa i s »Navještenjem« u Coneglianu, što bi odgovaralo kasnijem razdoblju.²

Naša je slika, bez dvojbe, rađena, kao invencija, konvencionalno, ali ipak odaje oznake slikareve umjetnosti i predstavlja lijep doprinos slikarskom inventaru Bosne Srebrene.

2. Na ist. mj., sl. 226, 227, 228.



Fra Felice da Verona, Odmor na putu za Egipat, detalj

ZNAČAJNO DJELO CLAUDIJA RIDOLFIJA U TUZLI

Zabilježeno u katalogu izložbe »Franjevci Bosne i Hercegovine na raskršću kultura i civilizacija«, Zagreb 1989, pod br. 65, kao djelo »nepoznatog majstora«, i to čak iz druge polovine 18. stoljeća, ova izvanredna slika iz Franjevačkog samostana u Tuzli je zapravo djelo značajnog slikara Veronske škole Claudija Ridolfija (1570—1644); koji dakle djeluje uglavnom u prvoj polovini 17. stoljeća, ponajprije u tragu Venecijanaca, kasnije u Urbinu Federica Baroccija.¹

Riječ je o oltarnoj slici iz franjevačkog samostana u Tuzli (195,5 × 136 cm), koja nosi u donjem lijevom kutu oznaku DRAWE, za koju ne znam što bi mogla značiti. Bogorodica na oblacima, podudarnim onima na »Uznesenju« u crkvi Madonna di Campagna (1595) u Veroni, kao i na onoj u Vandigazza, te tipologija Bogorodice, apostola i kerubina, vežu našu sliku za prvo veronsko razdoblje ovog slikara. Neki su tipološki dodiri tako bliski da ih možemo nazvati citatima; a jednako tako i morfološki.² Kako je Claudio Ridolfi 1597. već u Urbinu, treba našu sli-

¹ Katalog »Cinquant'anni di pittura veronese«, 1580—1630, d. Neri Pozza, 1974, str. 180—182 (L. Magagnato), sl. 195—215.

² »Problema aperto è la cronologia delle opere veronesi dal pittore, distinte in tre gruppi: il giovanile, quello del 1617. e del 1620, e quello di un ritorno del 1639, documentato da una sua presenza non sappiamo quanto lunga presso i confratelli della Compagnia del Divino Amore a Santa Libera« (L. Magagnato, Katalog »Cinquant'anni...« 1974, str. 181)



Claudio Ridolfi, Uznesenje Bogorodice, Tuzla, franjevački samostan



Claudio Ridolfi, Uznesenje Bogorodice

ku smatrati relativno mladenačkim djelom. Na njoj očito nema Baroccijevih utjecaja; to je još maniristička domaća razvojna linija koja polazi od Brusasorzija. U tome smislu piše i Magagnato: *»Il Ridolfi si distingue infatti nettamente da tutti altri veronesi allievi di Felice Brusasorzi, di dieci o quindici anni però più giovani di lui, perchè resta per tutta la vita fedele al filone manieristico...«*

Upravo zbog spomenute podudarnosti s ranim djelima našeg slikara, ona i nema nikakvih Baroccijevih oznaka te se veže za veronsku tradiciju i predstavlja stanovit doprinos poznavanju njegovog ranog razdoblja.

»Uznesenje« tuzlanskih franjevacu ne zaostaje mnogo za Ridolfijevim ranim remek-djelom »Madonna di Campagna« po vještini komponiranja i dinamici pokreta. Stilski se pored lokalne tradicije još osjeća i mletačka tangenta, ali samo u općenitim oblastima invencije, tako da ovo njegovo »Uznesenje« nosi sve oznake njegova posebnog izraza.

VERONSKI SLIKAR 17. STOLJEĆA

Na kraju treba, barem usput, spomenuti i jednu malu sliku u Strossmayerovoj galeriji, koja već odavna traži precizniju atribuciju. Prema invenciji i tipu mrtvog Krista ona očigledno pripada ovom veronskom krugu, a ikonografsko, pa i morfološko rješenje ima svoj izraz u Depozicijama Felice Brusasorzija u Roveretu i u Muzeju Castelvecchio.¹ Ali ritam nabora, pa i lice i položaj Magdalene bliži su slici Alessandra Turchija na »Oplakivanju« u Galeriji Borghese, a i na onome u Castelsforzesco, gdje također nalazimo stanovite podudarnosti. Nije moguće ne obratiti stanovitu pažnju na »Krista na grobu« od Claudija



Veronski slikar prve polovice 17. stoljeća, Magdalena oplakuje mrtvog Krista, Zagreb, Strossmayerova galerija

Ridolfija u S. Pietro in Carnario zbog modelacije Kristova tijela² — ali ipak: bolje je zasada ostaviti otvorenim ovaj problem i zadovoljiti se neodređenim rješenjem. Daljnje će nam izučavanje ovog veronskog ambijenta zacijelo pružiti pouzdanije podatke.

¹ Katalog »Cinquant'anni di pittura veronese«, 1580—1630, Neri Pozza 1974, sl. 52, 53.

² Na ist. mj., sl. 111, 112, 203.

CONTRIBUTI AI VERONESI

Grgo Gamulin

Nel suo articolo l'autore attribuisce una serie di dipinti a pittori veronesi del XVII e XVIII secolo. Al pittore Felice Brusasorzi è attribuita la pala d'altare »La regina Caterina di Bosnia con S. Francesco dona il convento di Kreševo alla Madonna« (Kreševo, convento francescano), e il dipinto »Maddalena piange il Cristo morto« (Novi Sad, Museo civico), e una serie di sette dipinti con raffigurazioni di condottieri (Ljubljana, coll. priv.) per le quali si avanza anche l'ipotesi che possa trattarsi di copie o varianti dei »cesari« di Brusasorzi nella Collezione Portalupi a Valeggio.

Al pittore veronese Pasquale Ottino viene attribuita la pala portante del convento domenicano di Dubrovnik, e il piccolo dipinto »L'omaggio dei Re Magi« della Collezione Kapor a Korčula. Ad Alessandro Turchi è attribuito il dipinto »Bacco e Arianna« (proprietà sconosciuta), in base alle fotografie della fototeca del Kunsthistorisches Institut a Firenze, a Marcantonio Bassetti »Il Mistero del Santissimo Rosario« nella chiesa di S. Domenico a Spalato.

Al pittore fra Felice da Verona, l'autore ha attribuito il dipinto »La Madonna col Bambino, S. Rocco e S. Elia« (Kreševo, convento francescano), mentre Claudio Ridolfi è l'autore del dipinto »L'Ascensione della Beata Vergine Maria« (Tuzla, convento francescano), il dipinto »La lamentazione del Cristo morto« (Zagreb, Strossmayerova Galeria) è invece messo in relazione, per ora, ad uno sconosciuto pittore veronese del XVII secolo.