



1 G. A. Burrini, LEGENDARNI MOTIV, Krakov Museum Narodowe

G. Gamulin

## Dva atributivna problema u Krakowu

### 1. GIOVANNI ANTONIO BURRINI U KRAKOWU

Slika je odviše fascinantna a da mi se ne bi navraćala u mislima kroz niz godina, otkad sam je s iznenađenjem ugledao u jednoj dvorani zbirke Cartorijskih u Narodnom muzeju u Krakovu. Radilo se o zagonetnoj »genre-sceni«, koja je tamo visjela s općenitom oznakom Tintorettove škole, što je tako karakteristično za ovaj specifični venecijanizam *Giovannija Antonija Burrinija*. Jer kome drugome se može pripisati ova čudesna invencija, ako ne ovom romantičnom slikaru smione imaginacije, jednom od najvećih u talijanskom baroku uopće?

Vjerujem da promjene i zahtjevi naše moderne senzibilnosti opravdavaju te superlative. Velika izložba se-tečenta u Bologni značila je, kao i za mnoge druge emilijance, revelaciju Burrinija, i osobito njega, a moram priznati da mi je tipološka i stilska podudarnost sa »Suzanom« Pardo bila prva tačka oslonca oko koje se počeo



2. G. A. Burrini, SUZANA I STARCI, Pariz, Galerija Pardo

la mobilizirati argumentacija u korist ove atribucije. Freske u Palazzo Pini tu su argumentaciju apsolutno potvrdile i dovršile: ne samo što su na tom prekrasnom kasnom Burrinijevom ciklusu toliko česti slični ženski likovi ovjenčanih glava nego možemo naći i direktnih citata: tako upravo lik Evrope (Foto Croci 5328). Što nam ujedno inicira i aproksimativnu dataciju oko 1690. god.

Moramo, naravno, priznati da »električnost« namaza na krakovskoj slici nije onako intenzivna kao na »Ermিনিји« iz bolonjske Pinakoteke, ali ipak je tu na djelu »il pannello ferace« o kome je pisao Zanotti. A nemamo razloga, sudeći po našoj slici, ne vjerovati ovome da je Burrini u Veneciji mnogo naučio od Tintoretta i

Paola Veronesa.<sup>1</sup> Maurizio Calvesi je u katalogu bolonjske izložbe 1959. god. pisao da je Burrini po svoj prilici u Veneciji gledao najistaknutije ličnosti seicenta, od Fettića dalje. Možda bi, upravo na osnovi naše slike, trebalo među njima istaći Francesca Ruschija.

Ne znam radi li se zaista o nekoj neobičnoj genresceni ili možda o nekoj alegoriji, ali doživljaj ovog Burrinijeva djela predstavlja senzaciju. Svjetlo je, pored gustih i toplih boja osnovni medij, kao što je to i na spomenutoj »Suzani«, na minhenskom »Poklonstvu djeteta«<sup>2</sup> i na većini slikarevih djela. Ali i sama tema pridonosi čaru ove krakovske scene, s ovom sofisticiranom elegancijom bizarnih ženskih likova, koji bez sumnje upozoravaju na izvjesnu hibridnu stilistiku, nastalu zaista iz heterogenih utjecaja, ali snažno kondenziranu u novu i originalnu slikarsku viziju. Radi se svakako o pretkrespijevskom razdoblju već i zbog još toliko naglašenog venecijanizma, u kome mi supstrati Tintoretta i Ruschija izgledaju najočitiiji.

<sup>1</sup> G. P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina I*, Bologna 1739, str. 321.

<sup>2</sup> E. Riccomini, *Giovanni Antonio Burrini. »Arte Antica e Moderna«*, sl. 102c.



3 G. A. Burrini, EVROPA — BOLOGNA Palača Pini

### 1. G. A. BURRINI NELLA COLLEZIONE CIARTORIJSKI

Il dipinto era troppo affascinante ch'io non ci ripensai per molti anni dopo averlo visto in una sala della collezione Ciartorijski nel Museo nazionale di Cracovia. Si tratta di una enigmatica scena di genere che vi era appesa con attribuzione generale alla scuola del Tintoretto, il che è tanto caratteristico per quello specifico venezianismo di G. A. Burrini. E veramente, a qual altro maestro si potrebbe assegnare questo bellissimo dipinto, se non al romantico pittore dall'immaginazione tanto audace, a uno dei più grandi del barocco italiano in generale? Credo che i cambiamenti e le richieste della nostra sensibilità moderna giustifichino questi superlativi. La nota mostra di Bologna significava a suo tempo la rivelazione di Burrini — quella di parecchi emiliani pure — ma di lui in primo luogo, e devo riconoscere che il legame tipologico e stilistico con la **Susanna Pardo** era per me il primo punto d'appoggio intorno al quale incominciò a mobilitarsi l'argomentazione in favore a questa attribuzione. Gli affreschi di Palazzo Pini l'hanno confermata e definita assolutamente: su questo bellissimo e tardo ciclo di Burrini sono tanto frequenti non solo simili figure femminili dalle teste incoronate, ma possiamo trovarvi anche citazioni dirette: così la figura stessa di Europa (foto Croci 5328), ciò che indica la possibilità di datare l'opera approssimativamente verso 1690.

Dobbiamo naturalmente riconoscere che l'«elettricità» della pannelata sul dipinto di Cracovia non è tanto intensa come

sull'**Ermina** nella Pinacoteca di Bologna, eppure evidentemente vi è all'opera il **«penello ferace»** di cui scriveva Zanotti. Giudicando dal nostro dipinto non abbiamo ragione di non credergli quando dice che Burrini a Venezia abbia imparato molto dal Tintoretto e da Paolo Veronese.<sup>1</sup> Maurizio Calvesi sul catalogo della Mostra di Bologna nel 1959 scriveva che Burrini probabilmente a Venezia **«potrà aver guardato le personalità più in luce del Seicento, da Fetti in su»**. Forse, fondando questa ipotesi sul nostro dipinto, si dovrebbe fra di loro metter in rilievo specialmente Francesco Ruschi.

Non saprei veramente se si tratti di una singolare scena di genere o forse di un'allegoria, ma l'effetto di quest'opera di Burrini è sensazionale. La luce, insieme ai densi e caldi colori ne è il **«medium»** fondamentale, come lo è anche sulla già menzionata **Susanna**, sull'**Adorazione del Bambino** di Monaco di Baviera,<sup>2</sup> e sulla maggior parte di altre opere del Nostro. Ma anche il soggetto stesso contribuisce al fascino della scena di Cracovia con quell'eleganza sofisticata di bizzarre figure femminili che rivela veramente una stilistica ibrida, creata certo da influssi eterogeni, ma condensata in una nuova e originale visione pittorica. Si tratta verosimilmente di un periodo precrespiano, già per il tanto accentuato venezianismo in cui i sostratti del Tintoretto e Ruschi sembrano essere i più evidenti.

<sup>1</sup> G. P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina I*. Bologna 1739, p. 321.

<sup>2</sup> E. Riccomini, *Giovanni Antonio Burrini*; «Arte Antica e Moderna», fig. 102, c.



Eberhart Keil, ŽENA ŠTO ŠIJE, Krakov  
Zbirka Čartorijskih u Narodnom muzeju

## 2. NEPOZNATO DJELO EBERHARTA KEILA

Još jedno rijetko i prekrasno djelo čini mi se da će biti moguće pripisati Monsùu Bernardu, lutajućem slikaru talijanskog sečenta: *Ženu što šije* (platno, vis. 91,5 šir. 69 cm) koja visi u zbirci Čartorijskih Narodnog muzeja u Krakovu. Kad sam je vidio u toj zbirci otrag nekoliko godina, bila je pripisana talijanskoj školi 18. stoljeća.

Moram priznati da sam bio na prvi pogled osvojen slikarskim impetusom ove slike i profinjenim lirizmom fizionomije s onim živim i diskretno nasmiješenim očima. Ruke zaposlene jednostavnim ručnim radom i opisane jednim zaista jednostavnim i sirovim načinom u kontrastu su s onom lijepom fantazijom marame, nehajno složene na glavi žene. Potez četkice je energičan i siguran u svojoj »slobodi«, kromatska skala teška i gusta na način zrelog sečenta, ali iznenađujuće svježija na rupcu što ovija vrat mlade žene.

Ta finoća fizionomije odvodi u prvi mah našu misao nekim »neoseicentskim« figurama Gaspara Traversija,

no barokni potez i, uopće, karakteristična morfologija Eberharta Keila prisutni su u tolikoj mjeri da svake sumnje nestaje. Slikar iz Helsingora otkriva se u poje-dinostima, pa i u »ikonografiji«. Te ruke zauzete žen-skim radovima nalazimo često na njegovim slikama: u »Skoli ženskih radova« iz zbirke H. Voss, na primjer, i u »Calzettariji«, nekad u zbirci Dowdeswel u Parizu;<sup>1</sup> a uvijek su to grube ruke s odebljalim prstima. Čak i motiv marame složene na glavi na ovaj maštovit način susrećemo na djelima našeg slikara, a posve je sličan na »Starici što čita« koju je R. Longhi svojedobno ob-javio u svojoj studiji;<sup>2</sup> samo što je u našem slučaju ova

<sup>1</sup> R. Longhi, *Monsù Bernardo* »La Critica d'Arte«, 1938, no. 4—6., figg. 14 e 29. Per la discussione ancora in corso sul vecchio problema »Amorosi-Eberhardt Keil« vedi anche E. Bat-tisti, »Commentari«, 1953, pp. 15—164; F. Zeri, Eberhardt Keil: Una tela e una tavola. »Paragone«, n. 4, 193.

<sup>2</sup> R. Longhi, op. cit., figg. 16, 17 e 23.

marama u »funkciji« stanovite duhovne koketerije i daje čitavoj invenciji neobičan naglasak.

Radi se po mojem mišljenju zaista o portretu, i zato je ovdje naš slikar napustio onaj svoj poznati tip žene širokih lica i okruglih očiju; ili ga, možda, u ovom raz-doblju još nije bio ni usvojio. No bez obzira na to, nešto se sjevernjačkog osjeća u ovom ovoidalnom licu i u suzdržanoj diskretnoj ekspresiji. Možda se iz toga može zaključiti da se radi o prvom talijanskom periodu. No utjecaj Domenica Fettića već je naravno prisutan u pu-noj mjeri, kako se to vidi već i iz meke draperije bi-jelog rukava. Individualna fizionomija i one zašiljene oči treba po svoj prilici pripisati modelu. Nalazimo se, dakle, još jednom pred fuzijom žanr-slike i portreta.

Možda modelu treba pripisati i onaj fini lirizam što zrači iz ovog djela Monsù Bernarda, ali da je slikar iz svega ovoga znao izvući ovako novu i uzbudljivu vri-jednost, neosporno je njegova zasluga i, čini mi se, pri-lično neočekivana.

#### UN DIPINTO SCONOSCIUTO DI EBERHART KEIL

Un dipinto rarissimo e molto bello mi pare sia possibile ascri-vere a Monsù Bernardo, questo pittore vagante del Seicento italiano: »La donna che cuce« (tela, alt. 91, 5, largh. 69 cm) della raccolta Ciartorijski del Museo Nazionale a Cracovia. Nella galleria era attribuita alla Scuola italiana del XVIII. secolo.

Devo confessare di esser stato immediatamente conquistato dal l'impeto pittorico di questo dipinto, e dal fine lirismo della fisionomia con quegli occhi così vivi e discretamente sorridenti. Le mani impegnate a un lavoro semplice, descritte con una certa maniera pesante e rozza, sono in contrasto con quella bella fantasia del fazzoletto da testa sistemato con una felice disinvoltura. La pennellata è energica e sicura nella sua libertà, la gamma cromatica è alquanto pesante e densa alla maniera del Seicento avanzato e maturo, ma sorprendentemente viva nello scialle che cinge il petto della giovane donna.

Quella finezza del viso avrebbe potuto indurre il nostro pen-siero a ricordare certe figure (naturalmente neoseicentesche) di Gaspare Traversi, se qui la pennellata barocca e, in generale, la morfologia caratteristica di Eberhart Keil non fossero pre-senti in una maniera davvero evidente. Il pittore di Helsingor si rivela anche nei particolari, nonchè nell'invenzione »icono-grafica«. Quelle mani applicate ai lavori femminili le troviamo molto spesso sui dipinti di Monsù Bernardo: nella »Scuola di lavori femminili« della collezione di Herman Voss, per esempio, e nella »Calzettaria« già nella raccolta Dowdeswell a Parigi;<sup>1</sup>

e sono sempre mani un po' rozze con le dita grassocce. Anche il motivo di quel fazzoletto da testa composto in maniera così fantasiosa lo incontriamo nelle opere del nostro pittore, ma similissimo proprio nella »Vecchia che legge«, che Longhi pub-blicò nel suo studio;<sup>2</sup> soltanto che nel nostro caso sul ritratto della giovane donna, questo fazzoletto ha preso il ruolo di una fine e spiritosa civetteria, e la forma di un nobile elemento accessorio che conferisce a tutta l'invenzione un accento stra-ordinario e fantastico.

Perchè di un ritratto, a parer mio, si tratta davvero; ed è per questo che il nostro pittore ha tralasciato qui quel suo noto tipo femminile dal viso largo e dai grandi occhi rotondi; o forse, in questo periodo, non l'aveva ancora adottato. Co-munque sia, un che di nordico si sente pur sempre in questo viso ovoidale e nell' espressione sostenuta e discreta, così che forse dovremo pensare al primo periodo del suo lungo sog-giorno italiano. Ma l'influsso di Domenico Fetti il nostro autore deve averlo già sentito pienamente, come si vede dal molle drappeggio della bianca manica. La fisionomia tanto individuale e quegli occhi appuntiti vanno ascritti alla modella. Ancora una volta ci troviamo davanti alla fusione, così frequente presso Monsù Bernardo, di una figura di genere con un ritratto.

Forse sarà davvero da ascrivere alla modella questo fine lirismo che irradia dal dipinto così eccezionale nell'opera del pittore, ma il fato che proprio lui da tutto ciò abbia saputo trarre una qualità nuova ed emozionante è merito suo incontestabile e, forse, inaspettato.