

TRI SLIKE MLETAČKOG SETTECENTA U KOTORU

GRGO GAMULIN

Moram priznati da sam se upravo radi ovog »Obraćanja sv. Pavla« vratio u Kotor ljeti 1959. godine. Kad sam obilazio Boku Kotorsku 1958. g., bio sam ga, naime, zapazio, koliko se moglo zapaziti u onom sumraku kotorske Colleggiate, na oltaru Bl. Ozane. Sve što sam tada mogao razabrati na potamnjeloj pali bio je onaj bijeli vrat posrnulog konja, i njegova glava tako smjelo ekspozirana tik iznad oltara; ali bilo je to dovoljno da potvrdi moj interes za ovo djelo smjelog slikara mletačkog settecenta, koji je — začudo — u Kotoru, dosad izmakao pažnji stručnjaka i posjetilaca.

Kad sam napokon mogao oltarnu palu vidjeti na danjem svijetlu, na malom kotorskom trgu ispred prastare crkve, bljesnule su boje nanižete sočnim i sigurnim impastom. Bilo je odmah jasno da se ne radi o Piazzetinom krugu, ali ni o Riccijevoj precioznoj stilistici, premda je usplahireni kovitlac konjâ i nehotice asociirao »Pad Fetonta« iz palače Bertoldi u Bellunnu. Ali boje su na ovoj neobičnoj kompoziciji karakteristične u svom šarenilu sa istaknutim troglasom crvenog, plavog i zelenog, dok bijeli konji požutjeli od vremena, oživljavaju kompoziciju svojim svijetlim akcentima. Sv. Pavao u neobičnoj poziciji s nogama prema gore ima plavu haljinu, dok je ispod njega razastrta crvena draperija plašta. Rukav je ljubičast, hlače i čizme smeđe, a sedlo zlatnožuto sa zelenom draperijom ispod njega. Konjanik gore desno, na konju koji bježi, je u zelenom sa crvenim plaštem, dok je zastava također zelena. Njegova glava u kacigi veoma je oštećena samo se dobro zamjećuje žućkasto bijela perjanica. Ali upravo taj gornji dio slike iznenađuje toplinom žutih i smeđih tonova, koji grade duboki prostor oblačnog neba.

To je, po mom mišljenju, umjetnost Gaspara Dizianija u najboljem izdanju, iz srednjeg, riccijeuskog razdoblja, oko 1740. g. Ona »grafia tempestosa del penello«, kojom su uzvitlani repovi konja, griva, perjanice i draperije, također govori za to razdoblje: poslije slika u S. Stefano i u crkvi Immacolate u Padovi, a možda

upravo u vrijeme, u kome su nastale slike u crkvi Carmine u Veneciji.¹⁾ Ikonografskih podudarnosti ima, naravno, mnogo već na slikama iz S. Stefana: lica, oklopi, zastave, koje nose konjanici, identični repovi konja. Ali u »Pojavi Djevice u ratu s Turcima« imademo podudarnosti još bliže: mačeve, zastave, čizme i ruke o tlo oduprijete, a osim toga onu riccijevsku luminoznost, koju Pallucchini smatra karakteristikom upravo ovog razdoblja.²⁾ I ovdje je Diziani postavio svoju kompoziciju na stepenicu (»su di una gradinata«) kako je to često činio. Sve je u dijagonalama koje se ukrštavaju ili suprotstavljaju, ali zaglušna dinamika ublažena je naglim prodorom u dubinu visoke pale. Pa ipak, u ovom luminizmu izgrađenom na oštrom mlazu svijetla, koje dolazi odozgo, ima i nečeg drugačijeg i, možda, snažnijeg od poznatog riccijevskog luminizma; reklo bi se da je Gaspare u ovoj sceni imao i poneku tinto-rettovsku asocijaciju.

Nalazimo se vjerojatno u razdoblju 1735—45, svakako prije fresaka iz palače Spineda u Trevisu, dakle u apogeju umjetnikova razvitka. Možda će o vremenu nastanka, nakon restauriranja, nešto više reći natpis na jednom kamenu u donjem desnom uglu, i dati vjerojatno još neke podatke, a možda i potpis; ali sjaj i vrijednost koju će čišćenje povratiti ovom lijepom djelu Gaspara Dionizija, čine mi se još značajnijim.

G. B. Cignaroli je Balestrin nauk sveo na konvencionalan i sladunjav registar oblika i boja, za koje je već Lanzi rekao da »više zadovoljavaju oko negoli duh«, a sa kojima je islikao mnoštvo svojih Bogorodica sa svecima i ostalih oltarnih pala sa spretnom kompozicijom i uobičajenom retorikom settecenta.

Takvo je upravo ovo »Sv. Trojstvo sa svecima« kod Franjevaca u Kotoru, gdje Sv. Ignacije i Sv. Franjo Ksaverski gestikuliraju pred nebeskom vizijom na zaista konvencionalan, no srećom ne odviše nametljiv način. Morfološki i po ostalim nekim momentima nalazimo se u krugu Cignarolijevih slika kao što je »Bogorodica sa svecima« iz Muzeja u Vicenzi, te slične oltarne pale u S. Libero, S. Eufemia, u Pinakoteci u Veroni itd.³⁾ Bogorodica u pozadini ima oval lica i umilno držanje tipično za ovog slikara, dok su likovi u pozadini riješeni poznatom površnom manirom. Među njima je osobito slab lik Krista. Najbolje na cijeloj kompoziciji su tri lika u prednjem planu s realističkim fizionomijama baroknih svetaca,

¹⁾ L. Colletti, Nuovi affreschi di Gaspare Diziani. »Bolletino d'Arte«, 1935, sl. 1, 3, 5. — W. Arslan, Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. — Provincia di Padova, 1936, str. 1933—34. — C. Donzelli, I pittori veneti del Settecento, 1957, str. 113.

²⁾ R. Pallucchini, Nota per Gaspare Diziani, »Arte veneta«, 1948, str. 135 i dalje. — R. Pallucchini, La pittura veneziana del Settecento, 1960, str. 149—152.

³⁾ C. Donzelli, op. cit., str. 65, sl. 86, 87. — Za historijsko-umjetničku ocjenu ovog slikara vidi R. Pallucchini, La pittura veneziana del Settecento, 1960, str. 230.

ali u slikarskom pogledu možda će nas još više privući igra bijele albe Sv. Franje Ksaverskog, koja stvara neobično bogatu i finu arhitekturu nabora. S tom je arhitekturom umjetnik ostvario efekt, koji podržava čitavu invenciju i na izvjestan način kompenzira njene slabosti.

Čini se da je upravo Boka Kotorska bila zahvalna oblast mletačkog eksporta, u ovom kasnom stoljeću, i to čak u njegovoj drugoj polovini. Prirodno je, dakle, da se u toj oblasti nađe kakvo djelo Giuseppe Angelija, nasljeđivača i vulgarizatora Piazzettine posljednje faze.

Mislim da se njegov način može prepoznati u oltarnoj slici sa »Sv. Franjom iz Paole« koja se također nalazi u Kotoru u franjevačkoj crkvi sv. Klare. To je upravo ona blijeda kromatika, i površna i sentimentalna naracija koju je ovaj slikar produžio do kraja stoljeća. Ovakve kerubine i velike anđele on je doduše slikao veoma rano, preuzevši ih na svoj način iz Piazzettina inventara (npr. Muka Sv. Kristofora u Alzano Maggiore), a nalazimo takvog anđela na raznim oltarnim slikama svetačkih ekstaza⁴⁾, kao što i ovu tipologiju nalazimo od »Raspeća« u Ospedalettu do »Immacolate« u S. Maria dei Frari⁵⁾, gdje je i kompoziciona shema veoma slična. To je, naravno, već relativno veoma kasno doba sedmog decenija, u kome osjetljivo slabi ona kompoziciona ravnoteža koju je naš slikar mogao naslijediti od svog učitelja, a i inventivna svježina nestaje sve više. Pa ipak, kotorska slika ima izvjesnu shemu za dvije paralelne dijagonale, a građena je na svjetlosnom kontrastu dviju dijagonalno podijeljenih površina. Registar boja je sazdan na smeđem, zlaćanom i plavom, no sve se, naravno, kreće unutar neke površne slatkoće koja je za Angelija uopće karakteristična.

⁴⁾ R. Pallucchini, Giuseppe Angeli, »Rivista di Venezia«, 1931, sl. 2, 5.

⁵⁾ R. Pallucchini, Pittura veneziana del Settecento, sl. 413, — Giuseppe Angeli, sl. 4.

TRE DIPINTI DEL SETTECENTO A KOTOR

G R G O G A M U L I N

Fù proprio per questo quadro con la »Caduta di S. Paolo« che nell'estate del 1959 ritornai a Kotor (Cattaro). Un anno prima durante un mio periplo nella Boka Kotorska (Bocche di Cattaro) l'intravidi sull'altare della B. Osanna con quella penombra che regna perpetuamente nella Colleggiata di Kotor. Davvero non si poteva distinguere sulla pala oscurata dal tempo che il collo bianco del cavallo sdruciolato e la sua testa così arditamente esposta sopra l'altare stesso; ma anchè ciò bastò a giustificare il mio interesse per quest'opera dell'audace pittore settecentesco.

Quando finalmente riuscii a vedere la pala d'altare alla luce del giorno nella piccola piazza davanti all'antichissima chiesa, brillarono meravigliosamente i colori dall'impasto vigoroso. Era evidente subito che il dipinto non apparteneva all'ambito artistico del Piazzetta e, altresì, che non si trattava della stilistica preziosa del Ricci, benchè il tumulto dei cavalli spaventati ricordasse, anche senza volerlo la »Caduta di Fetonte« nel palazzo Bertoldi e Belluno. Quantunque caratteristica vi è quella varietà di colori, ove dominano il rosso, l'azzurro e il verde — mentre i bianchi cavalli ingialliti dal tempo, animano la strana composizione con i loro chiari accenti. Soto il Paolo, in posizione insolita coi piedi in su, è steso il drappeggio del manto rosso, lui stesso è vestito d'azzurro, la manica è di color violetto, i calzoni e gli stivali sono bruni; la sella sopra un drappo verde è d'un colore giallo-oro. Il cavaliere sopra a destra, sul cavallo che fugge, è in verde col manto rosso, mente la bandiera è verde pur essa. La testa dell'uomo coperta d'un elmo è molto danneggiata, sicchè si distingue bene solo il pennacchio d'un bianco giallastro. Ma è proprio questa parte superiore del quadro che ci sorprende con i suoi caldi toni gialli e bruni i quali costruiscono il profondo spazio dal cielo nuvoloso.

Questa è, a mio parere, l'arte di Gaspare Diziani nella sua migliore edizione, del periodo maturo, ricciano, verso il 1740. Quella »grafia tempestosa del penello«, con la quale sono agitati drappaggi pennacchi, code e crimere di cavalli, parla pure in favore di questo periodo: dopo i dipinti a S. Stefano e nella chiesa dell'Immacolata a Padova e, forse, proprio nel tempo quando furono eseguiti quelli sulla chiesa del Carmine a Venezia. Molte affinità iconografiche si trovano, naturalmente, già sui dipinti di S. Stefano: visi, corazze, bandiere portate dai cavalieri, identiche code di cavalli. Tuttavia sull'»Apparizione della vergine nella guerra coi Turchi« ve ne sono di più evidenti: spade, bandiere, stivali, mani puntate sulla terra e, inoltre, quella intensità luministica ricciana che il Pallucchini considera caratteristica per questo periodo. Anche qui Diziani pose la sua composizione »su di una gradinata« come lo fece di frequente. Tutto è in diagonali che s'incrociano o si contrappongono, la dinamica assordante tuttavia vi è attenuata dall'irruzione in profondità dell'alta pala. Eppure in questo luminismo, costruito da

un violento getto di luce che viene da sopra, c'è un certo che di diverso e, forse di più forte che in quello ricciano; si direbbe che Gaspare, creando questa scena, abbia avuto qualche reminiscenza tintorettesca.

Presumibilmente siamo nel periodo del 1734-45, certo prima degli affreschi nel palazzo Spineda a Treviso, quindi all'apice artistico nel nostro pittore. Dopo il restauro, l'iscrizione sul sasso nell'angolo inferiore a destra ci darà, forse, indicazioni sicure sul tempo dell'esecuzione, probabilmente anche altri dati importanti e forse la firma; ma lo splendore che il pulire senza dubbio restituirà a questa bella opera di Gaspare Diziani mi sembra d'un'importanza ancora più grande.

Gian Bettino Cignaroli ridusse davvero l'insegnamento del Balestra a un registro di forme e di colori convenzionale e sdolcinato — di cui già Lanzi diceva che »contentavano piuttosto l'occhio che lo spirito« — e se ne servi per dipingere una quantità di Madonne con Santi ed altre pale d'altare le quali mostrano tutte una composizione abile e la nota rettorica abituale del minore Settecento.

Tale proprio ci appare anche questa »S. Trinità con i Santi« nel convento dei francescani a Kotor, dove vediamo S. Ignazio e S. Francesco Saverio gesticolare davanti alla visione celeste in un modo veramente convenzionale. Morfologicamente, e per certi altri momenti, siamo nell'ambito dei dipinti del Cignaroli, come la »Madonna con Santi« nel Museo di Vicenza ed altre simili pale d'altare a S. Libera, a S. Eufemia, nella Pinacoteca di Verona ecc. La Madonna ha la forma ovale del viso e l'atteggiamento amabile, tipici per questo pittore, mentre le altre figure nel fondo sono eseguite nella ben nota maniera superficiale. Debole è specialmente la figura del Cristo. In tutta la composizione le migliori sono le tre figure in primo piano con le loro fisionomie realistiche dei santi; se consideriamo però il quadro nel suo aspetto pittorico forse la nostra attenzione sarà attratta ancor più dal capriccio di luce sulla bianca cotta di S. Francesco Saverio che costruisce un'architettura di pieghe particolarmente ricca e fina. Qui l'artista ha realizzato un effetto pittorico che accresce la qualità del dipinto e, in un certo modo ne compensa le debolezze.

Sembra davvero che la Boka Kotorska sia stata una regione favorevole all'esporto veneziano in questo tardo secolo, anzi nella sua seconda metà. È naturale quindi che vi si trova anche qualche opera di Giuseppe Angeli, seguace e volgarizzatore del Piazzetta nella sua ultima fase.

Credo che si possa riconoscere la sua maniera sulla pala d'altare con S. Francesco di Paola nella chiesa francescana di S. Chiara a Kotor. È appunto quella palida cromatica e quella superficiale e sentimentale narrazione che questo pittore protrasse fino al fine del secolo. Tali cherubini e grandi angeli egli li dipinse invero molto presto, riprendendoli dall'inventario del Piazzetta, p.es. nel »Supplizio di S. Christoforo« ad Alzano Maggiore. Su diversi quadri rappresentanti le estasi dei santi troviamo sempre uno di questi angeli come troviamo anche questa tipologia a cominciare dalla Crocefissione all'Ospedaletto fino all'Immacolata a S. Maria dei Frari dove anche lo schema della composizione è molto simile. Siamo nel periodo relativamente tardo del settimo decennio quando già diminuisce quell'equilibrio della composizione che il pittore poteva ereditare del suo maestro, e la freschezza inventiva sparisce sempre più. Eppure il dipinto di Kotor ha un certo schema con due diagonalmente parallele, ed è costruito dal contrasto luminoso di due piani diagonalmente divisi. Il registro dei colori è composto dal bruno, dall'azzurro e dall'giallognolo. Naturalmente, tutto si svolge nei limiti di quella sdolcinatezza superficiale che è caratteristica nell'opera di Giuseppe Angeli in generale.