

TOMAŽ BREJC

## Slike Palme mlajšega na Slovenski obali

Številne raziskave poznega beneškega cinquecenta so dosedaj osvetlile že nekaj figur te pozne, utrujene manire, ki si je na tizianovskih, tintoretovskih in veronesejevskih izhodiščih zgradila anemičen, neinvenciozen stil, ki ga najbolje povzema prav delo Palme mlajšega. V zadnjih letih smo priča pravemu panpalmismu, ki pa ni samo revizija stališč historiografije, ki se je še pred nekaj leti zviška lotevala samo nekaterih, najbolj uspelih Palmovih del in pa ustvarjanja beneških manierističnih mojstrov, temveč so novejša raziskava opozorile tudi na strukturalne spremembe slikarstva v Benetkah po smrti velikih mojstrov.

Ko je leta 1576 dokončeval Tizianovo Pietà, je bil že samostojen mojster. Čeprav je imel po letu 1570 priložnost takorekoč od blizu opazovati starega mojstra na delu in je precej natančno poznal Tizianovo delo, je ob študiju beneške tradicije prav Palma mlajši močno razširil sicer dovolj zaprta beneška umetnostna obzorja: v Urbinu je študiral Rafaela, Federica Baroccija, Taddea Zuccarija in se spoznaval s širšim Corregiovim vplivom. V Rimu, kamor je prišel leta 1567, je preučil Michelangela, lokalno manieristično šolo in deloval z Raffaelinom da Reggio in Tempesto v vaticanških Loggiah. Tudi v Benetkah je bilo nekaj del srednjeitalijanskih mojstrov med njimi za mladega slikarja posebej inspirativne slike Giuseppeja Porta in Federica Zuccarija. Dobrih deset let, od približno 1560 do 1570 traja Palmovo izrazito manieristično usmerjeno učenje. V sami beneški tradiciji pa se je znašel predvsem med dvema težko pomirljivima poloma: enega je predstavljal Tizian s svojo mehko barvno modelacijo, drugega pa Tintoretto s plastično delineacijo in manierističnimi pozami figur, ki se pojavljajo v razgibanih in dinamičnih kompozicijah. Ni naključje, da se je na tintoretovske nastavke lepo vezalo Palmovo poznomanieristično risarsko delo, zlasti v začetku, in da se je v zadnjih dveh desetletjih stoletja, posebej pa po končanem konkurzu za sliko Paradiža v Palazzo Ducale, spet pojavil močnejši tizianovski tok, ki je zavijal Palmove figure v barvne prehode, v kompozicijske sheme, ki nas, ob vsej nedvomni osebni noti, vendarle spominjajo na kromatiko poznega Tiziana.

Prav gotovo so točne oznake, ki jih je postavila Forlanijeva,<sup>1</sup> po kateri naj bi si Palma prizadeval vzpostaviti kompromis med tradicionalno beneško slikovitostjo (pittoricità) in tej fundamentalno antitetično, dinamično plastičnostjo tintoretovske risbe, pri čemer naj bi v skrajnih primerih, kot lahko zasledimo iz beneške historiografije, postalo prav pomirjenje, spajanje Tiziana in Tintoretta na eni sami sliki, Palmov slikarski program.<sup>2</sup> Pa vendar se je ta kritizirani in vsekakor podcenjevani slikar vsaj v dveh obdobjih dvignil nad prazno eklektičnost in s sredstvi, ki jih je neizogibno podedoval, ustvaril svojevrstne podobe. Te je treba videti v novem, v jedru dovolj naturalističnem, programu protireformacijske ikonografije: v mislih imam njegov ciklus v Oratorio dei Crociferi, ki velja od nekaj za njegov ustvarjalni vrh. Tu pa bi lahko dodali še nekaj del iz prvega decenija 17. stoletja, posebej njegovih Snemanj, Objokovanj, Prenosov trupla ter Polaganiev v grob, ki ob vsej zavezanosti tradiciji, morebiti prav ob spogledovanju s tradicijo, skoraj usmerjajo naše pomisleke na specifične možnosti protobaročnega izraza.

Poprejšnje negativne oznake popravlja predvsem študij njegovega risarskega opusa, ki ni več označen v malo smiselni polarnosti pozitivno-negativno, temveč dobiva nove vrednostne označitve. Obseg Palmovega risanja, ki še zdaleč ni izčrpano področje, kaže na dosti večjo invencioznost, preciznost v formulacijah in od časa do časa tudi na zelo osebne rešitve, ki niso samo povzemanje tradicije, temveč so, strukturalno gledano, precizno sledenje in vzpostavljanje akademistično usmerjenega dela, ki je edini še omogočal slikarju definiranje visokih idealov, ki so sicer v njegovem času že bivali v praznem, brezzračnem prostoru. Navsezadnje je neizbežno, da se je visoka tradicija iztekla v akademizem; druge poti iz Tiziana skoraj ni bilo videti. Dokler se gibljemo znotraj kategorije specifične izraznosti, bomo slikarjem kot je Palma mlajši vedno krivični, saj je to kategorija, ki ni nikoli zares označevala niti njegovih intenc niti okolja, v katerem je ustvarjal.

<sup>1</sup> A. Forlani, *Mostra di disegni di Jacopo Palma il Giovane*, Firenze 1958, 20.

<sup>2</sup> F. Zava Boccazzi, *Inseriti ritrattistici in alcune tele di Palma il Giovane*, Pantheon, 1965, 292 jf.

Boschinijeva hvalnica ni čisto prazno čvekanje o občudovanem učitelju («Palma degno da palma in la pittura»), temveč opozarja na tiste kvalitete, ki se še zadržujejo v njegovem delu, čeprav je čas velikih mojstrov že minil. Palmova risba kaže na aktualno problematiko: nikakor ni samo prazno naključje, da je njegov študij obsegal poleg rimskih mojstrov tudi Carraccije, o čemer priča lepa risba Objokovanja iz Louvra, (ki je modificirana kopija po Annibalejevem Kristusu iz Caprarole),<sup>3</sup> čeprav je po drugi strani mogoče opozoriti tudi na recipročne pomisleke, morebiti manj prepričljive, o Palmovem vplivu na bolognske mojstre.<sup>4</sup> Vrsta novejših publikacij in raziskav skuša označiti tiste preobrate, ki bi pokazali tudi ustvarjalno plat Palmovega akademizma kot tudi širše kriterije, ki so usmerjali njegovo izjemno popularno slikarstvo. Lahko jih namreč rekonstruiramo iz »zvezkov risb«, ki so predstavljali prevladujoč okus in tako usmerjali tudi delo mlajših slikarskih generacij. Prva naloga je še vedno postavitve trdne kronologije del, ki bi šele omogočila usmerjeno analizo raztresenih slik, ter tako prikazala razpon in dejavnost Palme mlajšega; to nalogo rešuje v zadnjem času vrsta raziskovalcev Palmovega risarskega opusa.<sup>5</sup>

Prav ob študiju, atribucijah in datacijah Palmovih del, raztresenih po beneškem zaledu, nekdanjih beneško vplivanih ozemljih ter številnih galerijah po svetu, velja poudariti delež, ki sta ga k tej nalogi prispevala Kruno Prijatelj in Grga Gamulin. Po njuni zaslugi je točno označen in v osnovnih ocenah tudi kronološko določen večji del Palmovih slik v Dalmaciji in Istri. Med Palmi pripisanimi deli, ki se nahajajo na Slovenski obali, sta posvetila največ pozornosti Snemanju, iz župne cerkve sv. Mavra v Izoli.<sup>6</sup> Tem komentarjem pa bi rad dodal nekaj informacij o vrsti Palmi pripisanih slik na Slovenski obali, oziroma o tistih podobah, ki sodijo v širši odmevni krog Palmovega slikarstva in so se ali se še nahajajo v Kopru, Izoli in Piranu.

<sup>3</sup> Cf. briljantno študijo, ki označuje krizno situacijo poznega beneškega cinquecenta, D. R o s a n d a, *The Crisis of Venetian Renaissance Tradition*, L'Arte, december 1970, 5—53.

<sup>4</sup> S. M a s o n R i n a l d i, *Disegni preparatori per dipinti di Jacopo Palma il Giovane*, Arte Veneta XXVI, 1972, 99.

<sup>5</sup> Poleg danes že klasičnih kompilacij Palmovih risb (W. H e i l, *Palma il Giovane als Zeichner*, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 1926; D. v o n H a d e l n, *Venezianische Zeichnungen der Spätrenaissance*, Berlin 1926; H. T i e t z e in E. T i e t z e - C o n r a t, *The Drawings of the Venetian Painters in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, New York 1944 (velja opozoriti na nove izdaje zvezkov risb: G. M a n d e l, *Palma il Giovane. Disegni inediti*, Bergamo 1963; L. G r a s s i, *Il Libro dei disegni di Jacopo Palma il Giovane all'Accademia di S. Luca*, Roma 1968; D. R o s a n d, *Palma Giovane as Draughtsman: The Early Career and Related Observations*, Master Drawings, 1970, I, 148ff, ugotavlja ob datiranem avtoportretu iz Pierpont Morgan Library, da je moral biti Palma rojen leta 1548 in ne leta 1544, kot so doslej navajali po Ridolfiju; S. M a s o n R i n a l d i, *Il libro dei disegni di Palma il Giovane del British Museum*, Arte Veneta XXVII, 1973.

<sup>6</sup> K. P r i j a t e l j, *Palmino Polaganje u grob u Rijeci*, Riječka revija, 1955, 5—6, 256—257; idem, *Le opere del Palma il Giovane e dei manieristi veneziani in Dalmazia*. Venezia e l'Europa. Atti del XVIII. congresso internazionale di storia dell'arte, Venezia 1956, 294—296.

G. G a m u l i n, *Dvije slike Palme mladega*, Stari majstori u Jugoslaviji, I, Zagreb, 1961, 131—133; idem, *Vračajući se Palmi mlademu*, Stari majstori u Jugoslaviji, II, Zagreb, 1964, 68—74.

Ne glede na še vedno prevladujočo pretežno negativno oceno Palmovega dela v beneški historiografiji, je treba poudariti, da je import njegovih, ali njemu pripisanih slik v Slovenskem primorju pomenil ponovno vzpostavitev aktualnega okusa, ki se je po velikih naročilih Carpacciu iz prve tretjine 16. stoletja, izgubil v lokalnem posnemanju teh vzorcev in jih je ob koncu stoletja deloma pretrgal v Kopru delujoči zadržki slikar Zorzi Ventura.<sup>7</sup> Prav v času njegovega delovanja pa so bile kupljene in prinesene v slovenska obalna mesta tudi Palmove slike. K edini, nedvomni Palmovi sliki v Slovenskem primorju, Snemanju iz izolskega sv. Mavra, je treba dodati še izgubljeno Križanje iz sv. Ane v Kopru, Magdaleno iz frančiškanskega samostana v Piranu, Palmovemu vplivu pripisano Oznanjenje iz sv. Štefana v Piranu, ter dve sliki, ki le od daleč spominjata na Palmove vzorce: Madona s svetniki iz koparskega sv. Miklavža in Mrtvi Kristus iz Koštabine. Posebej zanimiva je problematika Zadnje večerje iz Pirana, ki je sicer kopija poreške Zadnje večerje, pa vendarle je bila zaradi pozabljenosti kompilatorjev Inventaria pripisana krogu Bonifacia de Pitati.

Že Naldini je omenjal Križanje, ki je bilo v koprskem sv. Frančišku. Sennio (i. e. Alisi) je opisal tudi nadaljne potovanje te slike. Bila je v lasti družine Gavarro, ki so jo podarili »pinakoteki« v sv. Ani. Santangelo je še utegnil prebrati signaturo, ni pa mogel razbrati datacije, ki so jo drugi napačno brali kot 1628. Slika se je izgubila po zadnji vojni in nam je na voljo samo opis v Sennijevi in Santangelovi publikaciji.<sup>8</sup> Težko je potemtakem soditi, kdaj bi naj nastala, in če jo lahko primerjamo s Križanji, ki jih navajajo Venturi, Wart Arslan ter Donzelli in Pilo v svojih katalogih.<sup>9</sup> Nedvomno je šlo za podobo, ki ponavlja že utečen model, v katerem se pojavljajo Magdalena, ki kleči, objemaje križ, tako kot na primer v Križanju iz beneške Ca d'Oro, in dve svetniški figuri — v koprskem primeru sta bila to Karel Borromejski in sv. Peter — ki pa se lahko mirno izmenjata, tako kot v Križanju iz Castelnuovo Sotto, ali v risbi Križanja iz Albertine. Podoba svetnika z na prsih prekrizanimi rokami je sploh pogosta v Palmovem delu in se lepo vključuje v izrazni repertoar protireformacijskega prizadevanja na likovnem področju. Lep primer take, h Križanjemu usmerjene svetniške figure, z rokami prekrizanimi na prsih, je sv. Dominik iz Palmovega Križanja v beneški cerkvi s. Giovanni e Paolo. Mislim, da lahko tudi v organizaciji teh Palmovih Križanj vidimo prizadevanje po vzpostavitvi močnejše, skoraj emfatično čustvene skupine, ki nas vodi iz območja umirjene izraznosti beneške renesančne tradicije v protobaročni patos.

Veliko Oznanjenje iz Pirana je prvi označil kot delo Palme mlajšega Attilio Tamaro.<sup>10</sup> Po njegovem mnenju

<sup>7</sup> K. P r i j a t e l j, *Nota sul pittore Giorgio Ventura*, Arte Veneta XXV, 1971.

<sup>8</sup> I. S e n n i o, *Il convento e la chiesa di S. Anna in Capodistria*, Capodistria 1910, 27; *Inventario degli oggetti d'arte: Provincia di Pola*, Roma 1935, redakcija A. Santangelo, 31; cf. T h i e m e - B e c k e r, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXVI, s. v.

<sup>9</sup> A. V e n t u r i, *Storia dell'arte italiana*, IX, 7, 236ff; W. A r s l a n je avtor teksta v Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon . . .*; D o n z e l l i - P i l o, *I pittori dei Seicento veneto*, Firenze 1967, s. v.

<sup>10</sup> A. T a m a r o, *Pirano*, Trieste 1910, 58.



1 PALMA MLAJSI, Polaganje u grob — Izola, župna crkva sv. Mavre

je dobil slikar za to pobodo navdih v Tizianovi sliki iz S. Salvatore v Benetkah, ki je zaradi svojega »fecit, fecit«, še toliko bolj privlačila k primerjavi. Upodobljen je bil prizor Oznanjenja, trenutek, ko se angel v dramatičnem gibanju približuje Mariji, ki je začudena dvignila pogled navzgor, nad odprto knjigo. Tudi tu se ponujajo izjemne primerjave z Palmovimi drugimi Oznanjenji, še posebej s tistim iz beneške cerkve Madonna dell'Orto. Santangelo je sodil, da stilistična analiza vsekakor potrjuje starejšo atribucijo: »Deve trattarsi di un vero Palma non di una delle tante tele a lui attribuite«. Tudi Prijatelj je sodil, da velja priključiti katalogu Palmovih del piransko Oznanjenje. Žal ni ohranjena nikakršna druga evidenca, ki bi nam omogočila točnejšo presojo. Tako bomo lahko šele ko bodo slike ponovno vrnjene na svoje izvorno mesto zaključili

li ta atribucijski problem.<sup>11</sup> Posebej zanimiva je slika sv. Magdalene iz piranskega frančiškanskega samostana, ki pa je doživela precejšnje restavratorske posege in bi jo, takšno kakršna je sedaj, le težko uvrstili med Palmova dela. Atribucija je tradicionalna in so jo dovolj nekritično povzeli Granič, Tamaro, Semi, v zadnjem času pa z določenimi pomisleki tudi Janez Mikuž in restavrator Izidor Mole.<sup>12</sup> Slika je v svoji poprejšnji

<sup>11</sup> *Inventario*, 159; Prijatelj, *Palmino Polaganje u grob u Rijeci*, 256, V zadnjem času je F. Semi opozoril na odpeljane, sedaj propadajoče umetnine iz Kopra, Izole in Pirana, ki bi jih bilo treba vrniti in poskrbeti za ustrezno restavratorstvo in prezentacijo.  
<sup>12</sup> Cf. Granič, *Album di opere artistiche esistenti presso i Minori Conventuali*, Trieste 1887, 15; Tamaro, *Pirano*, 57; *Slikarstvo 15. in 16. stoletja na Slovenski obali*, Muzej Koper, 1964, 24 (katalog: J. Mikuž); I. Mole, *Magdalena Palme mlajšega*, Varstvo spomenikov X, 1965, 110–117, z natančno restavratorsko analizo.



2 PALMA MLAJSI, *Polaganje u grob* — London, British Museum

podobi, taka kot je bila še leta 1964 razstavljen v Kopru, v resnici dovolj blizu Palmovim Magdalenam, seveda tudi v tem primeru le »šoli«. Potem pa, ko so odkrili Magdalenino golo telo, ko se je na levi prikazala baročna voluta in seveda neizogibna lobanja, ko se je razkrilo baročno polno žensko telo, je postala poprejšnja atribucija nevzdržna. Mole sicer sodi, da bi utegnil biti avtor prve podobe Palma mlajši, da pa je bila slika v drugi polovici 17. stoletja preslikana, kar naj bi storil nek bolonjski slikar. Sama zasnova ženske postave, ki naj bi, po Moletovem mnenju še sevala »renesančno življensko modrost« in naj bi bila v »bistvu samo pokristjanjena antična Venera«, pa v tem Moletovem opisu ni točna. Dve Palmovi risbi Magdalene spokornice je publicirala in komentirala Françoise Bardon.<sup>13</sup> Med njimi ni razen grobih splošnih potez, prekrižane roke, golo telo z dolgimi lasmi in rahlim patetičnim izrazom, kar je pač značilno za upodobitve od konca 16. ter začetka 17. stoletja dalje, nikakršne ožje povezave z piransko sliko. Bardonova tudi sodi, da risbe iz francoskih zbirk, ki jih je publicirala, ne spominjajo na nobene Palmovo sliko. Na tri Palmove risbe Magdalene spokornice v zvezku, ki ga hrani Bri-

tish Museum je opozorila tudi Stefania Mason Rinaldi, žal pa ni niti signalizirala nobene povezave s kakšno doslej znamo Palmovo sliko.<sup>14</sup>

Prav gotovo obrazni tip ter izdelava draperij niso Palmovo delo, pa tudi celotna zasnova je povsem baročna, čeprav je že Bardonova opozorila, da Palmove risbe Magdalene dosti manj spominjajo na Tiziana, kot pa napovedujejo baročne formule. Tudi v tem pogledu je treba pritrditi Prijatelju in vsaj v stanju kakršna je slika danes, zavrtni tradicionalno atribucijo Palmi mlajšemu.<sup>15</sup>

V lokalni historiografiji najdemo še nekajotic o Palmi pripisanih slikah. Leta 1930 je Francesco Semi v Album fotografico di Capodistria objavil Mrtvega Kristusa, ki ga podpirata dva angela, s pripisom, da gre za delo Palme mlajšega. Pozneje je sliko pripisal delavnici, vendar se je zanjo izgubila vsakršna sled in je v literaturi ni več zaslediti. Druga, prav tam publicirana slika z monogramom P. P. (kar je skušal prebrati

<sup>13</sup> F. Bardon, *Le thème de la Madeleine pénitente au XVII<sup>e</sup> siècle en France*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1968, 281.

<sup>14</sup> S. Mason Rinaldi, *Il libro dei disegni di Palma il Giovane del British Museum*, 132.

<sup>15</sup> Prijatelj, *Palmino Polaganje u grob u Rijeci*, 256; Gamulin je objavil izgubljeno sliko Magdalene iz sv. Šimuna v Zadru, ki pa s piransko sliko nima skupnih potez: Gamulin, *Nastavlja juči studij Palme mlajšega*, Razprave SAZU (Hauptmanov zbornik), Ljubljana 1966, 347.



3 PALMA MLAJSI, *Polaganje u grob* — London, British Museum

kot Palma pinxit) pa je bila kopija po Tizianu.<sup>16</sup> Slika Kristus z angeli je bila v lasti vdove slikarja Gianellija. Družini Gianelli jo je leta 1848 podaril Pietro Selvatico, profesor na Akademiji v Benetkah. Čeprav gre za dovolj slabo fotografijo, ki nam sicer pokaže značilno kompozicijo poznega beneškega cinquecenta, pa je mogoče opozoriti na nekaj primerjav z ohranjenimi risbami, ki so, kot velja za ves Palmov risarski opus, nedvomno služile kot predloge za slike. Albertina hrani risbo mrtvega Kristusa, ki ga podpirata dva angela.<sup>17</sup> Ta je morebiti izhodišče za zasnove, ki jih je potem izdelovala delavnica. Prav tako ni podatkov o drugi v Semijevi publikaciji navedeni sliki, Zadnji večerji, ki je bila last družine d'Andri v Kopru. Po njegovem opisu je bila slika izdelek delavnice, ki pa se je precej približal samamu mojstru.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> *Album fotografico di Capodistria*, a cura di F. Semi, Capodistria 1930, sl. XXVIIIa; F. Semi, *L'arte in Istria*, Pola 1937, 115.

<sup>17</sup> *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der graphischen Sammlung Albertina: Die Zeichnungen der venezianischen Schule*, Wien 1926 (katalog: A. Stix, L. Fröhlich-Bum), št. 205; cf. tudi S. Mason Rinaldi, *Il libro dei disegni di Palma il Giovane del British Museum*, sl. 159.

<sup>18</sup> Semi, *L'arte in Istria*, 115.

Tudi Madona z otrokom in svetniki iz podružnične cerkve sv. Nikolaja iz Kopra je bila že na začetku tega stoletja pripisana Palmovi šoli in ta pridevek se je, kljub pripombam, obdržal do danes. To atribucijo so povzeli Semi, Santangelo in Mikuž v katalogu Slikarstva 16. in 17. stoletja na Slovenski obali. Slika je grobo preslikana, tako da le po kompozicijskih prijemih lahko slutimo odmevnost palmerskih vzorcev v tej močno provincializirani inačici. Posebej značilna je zasnova podobe Boga očeta, ki se večkrat pojavlja v takšnih držah, zgoraj nad sedečo Marijo z otrokom, gotovo pa je tudi sv. Nikolaj blizu starčevskim postavam, ki jih srečujemo v delavnici Palme mlajšega.<sup>19</sup> Toda slikarska govorica je v tej podobi tako rudimentarna, da le stežka sledimo posameznim povezavam, tako se je v »šoli« izgubila še zadnja sled mojstrove invencije in je postala izdelava slik povsem mehanična. V stanju, v kakršnem je danes in po kvaliteti njene slikarske govorice, mislim, da je bolj smiselno, da se sploh odredimo tudi sicer nezavezujočega pridevka palmove »šole«.

<sup>19</sup> Cf. *Sveto družino*, Udine, Convento dei Capucini, repr. v *Arte Veneta*, XXVII, 1973, sl. 123.



4 PALMA MLAJŠI, *Zadnja večerja* — Poreč, Eufrazijeva bazilika

Ob tem bi rad opozoril še na neko podobo, ki je prav tako samo daljen odmev slikarskih načel, ki jih je razširjala Palmova delavnica. V podružnični cerkvi sv. Andreja v Koštaboni se nahaja slika Mrtvega Kristusa, ki ga podpirajo angeli. Zasnova kompozicije spominja tako na Palmove, kot tudi na širše modele te ikonografske teme. Lahko jih, v neprimerno kvalitetnejši, toda prav enaki kompozicijski zasnovi, najdemo tudi v širšem beneško vplivanem zaledju, v podobi kakršna je Mrtvi Kristus Claudia Ridolfi iz S. Pietro in Carnario.<sup>20</sup> Prav gotovo je bil vir poenostavljenih delavniških izdelkov kaka mojstrova risba, saj jih nekaj zelo jasno povzema osrednjo zamisel: angel, z obrazom v sencu, se sklanja nad Kristusa in z obema rokama pridržuje njegovo truplo, na obeh straneh pa so razporejeni še drugi akterji svetega prizora. Tako lahko opozorim na dve risbi, ki sta jih publicirala Mason-Rinaldijeva iz British Museuma in von Hadeln iz Louvra, ter na dve sliki sorodne teme iz Reggio Emilie, ki jih je analizirala Augusta Ghidiglia Quintavalle.<sup>21</sup> V samih Benetkah velja opozoriti na Mrtvega Kristusa, ki ga je Palma nedvomno lastnoročno naredil za glavni oltar S. Lio, oziroma sorodno kompozicijo, ki jo hrani Accademia,

ter na scene iz Kristusovega življenja, ki jih je Palma naredil za tabernakelj v S. Zaccaria. Podoba iz Koštabone je močno preslikana in vsekakor okorno in provincialno delo, vendar zelo nazorno kaže na odmevnost in aktualnost Palmovih protobaročnih modelov v beneškem zaledju 17. stoletja.

Med Palmovimi slikami na Slovenski obali je seveda veljala osrednja pozornost zgodovinarjev lepemu Sne-manju iz izolske cerkve sv. Mavra. Ta slika ima bogato zgodovino, ki jo je lepo prikazal Grga Gamulin. Tako kot Kruno Prijatelj, se je tudi Gamulin osredotočil na primerjavo reške in izolske slike, pri čemer je koristno opozoriti na problem datacije, ki bi ga v tem problemu rad nekoliko dopolnil.<sup>22</sup> Morteani omenja dokument iz 1587 po katerem je bilo izplačanih 1860 lir za Vstalega Kristusa in Devico Marijo de'Battuti. Manzuoli pa omenja leta 1611 tri slike, »tre bellissime pale d' altare di mano del Palma pittor famoso«.<sup>23</sup> Ta časovni razmak, v katerem je bila po vsej verjetnosti nabavljena slika, je skušal Gamulin zožiti s primerjavami s sorodnimi deli, s Snemanjem iz Oratorio dei Crociferi, z Marijinim rojstvom iz S. Trovasa in predvsem z Polaganjem v grob iz Reke, ki je sedaj v Strossmayerjevi galeriji v Zagrebu, ter tako celo skupino datiral med 1590 in 1595. Gamulinove primerjave pa je mogoče nekoliko popraviti in dopolniti. Stefania Mason Rinaldi je publicirala

<sup>20</sup> Cf. katalog *Cinquant'anni della pittura veronese*, Verona 1974, sl. 205.

<sup>21</sup> S. Mason Rinaldi, *Il libro dei disegni...*, sl. 150; louverška risba s celotnim historiatom je analizirana v katalogu *Le Seizième Siècle Européen. Dessins du Louvre*, Paris 1965, št. 116; A. Ghidiglia Quintavalle, *Jacopo Palma il Giovane nel Modenese e nel Reggiano*, Arte Veneta XI, 1957, sl. 127 in 128.

<sup>22</sup> G. Gamulin, *Dvije slike Palme mladega*, 132f.

<sup>23</sup> *Inventario*, 100 s poprejšnjo literaturo o sliki.

nekaj primerov iz zvezka Palmovih risb, ki ga hranijo v British Museum. Med njimi je tudi Polaganje v grob, ki bi utegnila biti pripravljana risba za izolsko sliko. Ta risba je nastala v seriji Snemanj, Objokovanj ali prenosov Kristusovega trupla in Polaganj v grob, ki jih Rinaldijeva sicer ni povezala z kakšno določeno sliko, predvsem zaradi občutka, da gre bolj ali manj za zaključene celote.<sup>24</sup> Vsekakor pa je Palma v izolski sliki posnel skupino omedlele Marije, ki jo podpira žena na levi po londonski risbi, modificiral je lik žene z razprtimi rokami, sicer tako pogost v njegovem opusu in nekoliko spremenil tudi mizansceno. Zdi se, da je zasnovi kompozicije bližje druga publicirana risba, ki je blizu skupini z mrtvim Kristusom. Ta motiv je posebej pogost predmet Palmovega študija. Inspirativni vir za to skupino bi utegnilo biti Snemanje, ki ga je za nekdanjo beneško cerkev Corpus Domini naredil okoli 1540 Francesco Salviati. Ta motiv je pozneje Palma obdeloval tudi v vrsti študij, med katere sodi pripravljana risba iz Albertine<sup>25</sup> in je okrog osrednjega motiva razporedil skupino objokovalcev, prav v duhu protireformacijske ikonografije. Še posebej pa sta publicirani risbi blizu reški sliki, tako da smo z doslej objavljenimi risbami dobili precej natančen vpogled v oblikovalne postopke Palme mlajšega. Mislim tudi, da te sicer dovolj modificirane povezave med risbo in sliko potrjujejo tudi dosedanje atribucije in jih še dodatno dokumentirajo. Če primerjamo risbe in odstopanja, ki jih je potem napravil v samem slikanju, je hitro opazna določena svoboda, ki so jo narekovali svetlobni problemi: izolska kompozicija ohranja na levi strani svetlejši pas neba, v katerem se ostro odčitava figura Janeza Krstnika, medtem ko se na desni dviga vzpetina z drevjem in obrisom skalovja. V ikonografskem smislu so nam risbe tudi v dodatno pomoč pri razjasnitvi, kaj je pravzaprav naslikano: prizor, ki je bil dosedaj vedno označen kot Snemanje, prikazuje v resnici prenos Kristusovega trupla, oziroma, če opozorimo na skupino z omedlelo Marijo, trenutek pred polaganjem v grob, ki ga nakazuje stavec v londonski risbi in reški sliki. Ta dramatična scena je še kako važna za umetnost po tridentinskem koncilu. Tedaj je namreč poudarek na prizorih, v katerih je naslikanih kar največ pričevalcev tragičnih dogodkov. Protireformacijska umetnost je hotela poudariti njihovo vlogo, deloma v nasprotju z renesanso, ki si je bolj prizadevala, kot piše Rinaldijeva, izoblikovati abstraktno jasno podobo trpljenja z upodobitvijo samega Kristusa. Element razgibane človeške prisotnosti, ganotja in tragike, je Palma izredno dobro povzel po svojih predhodnikih, pa je treba priznati, da je ob vsem eklekticismu prav v scenah Objokovanja, Polaganja v grob uspel izoblikovati nek specifičen obrazec, ki je združeval posamezne elemente beneške renesančne tradicije z aktualno ikonografsko problematiko v svojevrsten, skoraj protobaročen vzorec.<sup>26</sup> Nikakor ni na-

ključje, da so skoraj vsi raziskovalci izolske slike opazili »l'alto grado di tintoretismo dell'opera«.<sup>27</sup> Tako je dvodelnost kompozicije blizu Tintoretovemu Snemanju iz Edinburgha, National Gallery, ki je bilo poprej v S. Francesco della Vigna v Benetkah. Lik omedlele Marije spominja na Marijo iz oltarne slike v dominikanski cerkvi v Starem gradu na Hvaru.<sup>28</sup> Nedvomnim tintoretovskim elementom pa se priključujejo v sintezi, ki je nikakor ne moremo označiti samo v negativnem smislu, tizianovski elementi, ki se kažejo tudi v zasnivi posameznih figur, v umirjenih kontrastih v kompoziciji (juktapozicije niso tako močne kot pri Tintoretu) in v celovitejši, mehkejši obdelavi celote. Figura Janeza Krstnika s stisnjenimi prsti sklenjenih rok, ki se zdržema pojavlja v Palmovem delu, izhaja iz Tizianove delavnice. Lep primer takšne figure je Janez Krstnik iz Polaganja v grob, slike iz milanske Ambrosiane iz ok. 1580, ki je nastala v najožjem vplivnem krogu starega mojstra in pri kateri Wethey meri na Peterzana kot avtorja.<sup>29</sup> V tej sliki je Janez Krstnik izločen iz osrednje skupine, njegova poza pa je utegnila služiti Palmi za lastne variacije.<sup>30</sup> Prisotnost tizianovskih elementov v izolski sliki je poleg že navedenega časovnega okvira eno od datacijskih nepotil, ki pričajo za poznejše delo. Tizianov vpliv se namreč tudi v poznem Palmovem delu, po letu 1600 izkaže kot ploden in smiseln, saj mu omogoča v Snemanjih, Polaganjih in Objokovanjih ustvarjanje poenotnega, doživljajsko intenzivnega prostora, ki ga ne razbija prevelika kontrastnost v mizanscenah. Če se ob predlagani časovni omejitvi 1587–1611 zanesemo na datacije, ki jih je za risbe iz British Museuma postavila Rinaldijeva, potem moremo tudi datacijo izolske slike premakniti po prelomu stoletja v prvi decenij 17. stoletja.

Luigi Grassi je izrazil misel, da je treba gledati Palmove risbe izključno kot priprave za slike. S. Mason Rinaldi je temu oporekala in se je zavzela za bolj diferencirano označevanje Palmovega risarskega opusa.<sup>31</sup> Vendar je treba povedati, da je Rinaldijeva tudi risbe, ki smo jih povezali z izolsko sliko skušala označiti kot v vseh pogledih same po sebi avtonomne izdelke. To tudi so, toda konec koncev so vse risbe na ta ali oni način služile v izredni produkciji mojstra in delavnice. Čim bolj napreduje znanje o risarskem katalogu Palme mlajšega, tem več je možnosti za točnejše opredelitve njegovih slikarskih del. Mislim, da lahko opozorim še na neko povezavo med risbo in sliko, ki uteg-

<sup>27</sup> *Inventario*, 100; Prijatelj, *Palmino Polaganje u grob u Rijeci*, 257; Gamulin, *Dvije slike Palme mlajšega*, 132.

<sup>28</sup> Cf. *Tintoretto*, Milano (Rizzoli) 1970, kat. Pierluigi De Vecchi, št. 164 in 205. Da je Palma res nadaljevalec kompozicijskih načel, ki jih je vzpostavil Tintoretto pričča tudi Polaganje v grob in beneškega S. Giorgio Maggiore, ki je verjetno Tintorettova zadnja slika.

<sup>29</sup> H. Wethey, *The Paintings of Titian, I. The Religious Paintings*, London 1969, št. 37.

<sup>30</sup> Lik žene z razprtimi rokami, ki jo srečamo v izolski sliki je mogoče slediti pač od časa, ko je Palma dokončeval Tizianovo Pieta (o tej problematiki: D. Rosand, *Titian in the Frari*, *The Art Bulletin*, 1971, 2, 208ff). Zasnova figur pa je blizu rešitvam, ki jih je Tizian izdelal v louverškem Polaganju v grob ter variantah v Pradu in delavniškem izdelku v Ambrosiani. Tako niti ni povsem presenetljivo, da je Wickhoff pripisal Polaganje iz Prada celo Palmi mlajšemu.

<sup>31</sup> S. Mason Rinaldi, *Il libro dei disegni*, 131.

<sup>24</sup> S. Mason Rinaldi, *Il libro dei disegni*, 130f.

<sup>25</sup> *Beschreibender Katalog, I, Venezianische Schule*, št. 180.

<sup>26</sup> Tu se odpira izjemno zanimiva problematika, saj je mogoče resno upoštevati Paleottijev traktat *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna 1582, ki je širil koncilске proskripcije in utrjeval novi protireformacijski »program«. Na možnost, da bi se Palma razvil v slikarja zgodnjebaročnih formulacij sta opozorila že Tietzeja, vendar drugi avtorji tej ideji niso razvijali dalje morda prav zaradi Palmovega neprestanega vračanja na tradicionalne modele.

ne koristiti kasnejši analizi odnosov med risbo in sliko v Palmovem delu: gre za sliko Zadnje večerje v Poreču in risbo Zadnje večerje iz firenških Uffizijev.

V Inventariu je pri opisu prišlo do zmote: kompilatorji Inventaria so spregledali sorodnost dveh Zadnjih večerij, piranske in poreške. Tako je za poreško obveljalo, da je delo Palme mlajšega, piranska pa je bila označena kot delo Bonifacia de'Pitati in celo Alienseja.<sup>32</sup> Že Prijatelj je v svojem članku o reškem Polaganju v grob razjasnil zadevo. Piranska Zadnja večerja je le kopija poreške. Kvaliteta kopistovega dela pa je sorazmerno dobra, čeprav seveda manikajo vse svetlobne finese in barvni prehodi, ki jih lahko občudujemo na očiščeni poreški sliki.

Na razstavi Palmovih risb iz firenških Uffizijev je bila tudi risba Zadnje večerje, ki je tedaj A. Forlani ni vedela povezati s kako sliko. Pravilno je nakazala možnost, da bi ta risba (ki sta jo Tietzeja že vključila v Palmov katalog) služila bodisi delavnici ali kakemu drugemu posnemovalcu. Kar zadeva datacijo se je odločila za pozno obdobje (»così stanca e desolante in tanti esempi d'accademia e qui rappresentata in uno dei momenti migliori«).<sup>33</sup> Čeprav je ta risba ostala v mejah tradicionalnih kompozicijskih načel, pa je v zasnovi Palma mlajši dosegel odlično enotnost, ki se odčituje tako v luminističnih efektih akvareliranih partov kot v izjemnem arhitektonskem ozadju. Forlanijeva je risbo datirala v zadnja leta Palmovega delovanja in to je sprejemljiva datacija tudi za poreško sliko. Razvito arhitektonsko ozadje, prostorska organizacija scene, ki se spet vrača na renesančni scenični princip

kakršnega je visoko razvil Veronese, kaže močne reminiscence na tradicijo klasičnih beneških zadnjih večerij.<sup>34</sup> Tintoretismo, je tudi tu močno zastopan, vendar pa Palma v poreški sliki ni več zasledoval razvojne poti proti baroku, kot bi sklepali po Zlamalikovem opisu.<sup>35</sup> V zadnjem obdobju slikarstva se zdi, da se je Palma obrnil k svoji temeljni tradiciji. Poreška slika je pričevanje o trdoživosti te tradicije, ki je ni mogla zlepa premagati nova zahteva po patetičnem prizoru, kot je baročna umetnost pozneje prikazovala scene Kristusa z učenci. Poreška Zadnja večerja je razgibana pripoved, obenem mitološki prizor in ilustracija s skorajda žanrskim obeležjem tedanje sočasnosti v detajlih in njihovi razporeditvi v celoti. Po obdobju temnejših, zgoščenih prizorov med katerimi smo poudarili posebej reško in izolsko sliko, je ta Zadnja večerja opozorilo, da je treba tudi Palmovo protobaročno obdobje razumeti kot posebno asimilacijo tizianovske in tintorettovske likovnosti z novo vsebinsko orientacijo, ki pa ni nikdar premagala slikarjeve temeljne izkušnje: ta pa je bila povsem prežeta s tradicijo, ki je slikarja spremljala brez pretiranih diskontinuitet in prelomov do konca njegovega ustvarjanja.

<sup>34</sup> Poreška *Zadnja večerja* se s svojim poudarjenim arhitekturnim okoljem dokaj ločuje od ohranjenih slike te teme. Ponavadi je arhitektura samo nakazana s bazami in spodnjimi deli pilastrov ali pa predstavlja manj pomembno kuliso, ki zapira ozađe (cf. risbi iz Albertine, kat. št. 176 in 183; slike iz S. Barnaba in S. Moise v Benetkah, iz stolnice v Cedadu, ki jo je analiziral Rizzi, *Storia dell'arte in Friuli. Il Seicento*, Udine 1969, 37, ter vrsto slik, ki jih opredeljuje Prijatelj: hvarsko Zadnjo večerjo, ki jo smemo uvrstiti med ožji vplivni Palmov krog, praško in pa tisto, ki se je pojavila v Gall. Lorenzelli v Bergamu; cf. K. P r i j a t e l j, *Opet oko hvarske Posljednje večere, Peristil*, 12–13, 1969–70, 113ff.

<sup>35</sup> V. Z l a m a l i k, *Umjetnine iz Poreča*, Strossmayerova galerija, Zagreb 1966: »Predimenzionirani likovi sa svojim naglašenim kretanjama i dramatisiranim gestama odišu duhom baroknog osjećaja oblika i predstavljaju realizaciju suverenog i snažnog majstora«.

<sup>32</sup> *Inventario*, 146; Granič je sliko pripisal Alienseju.

<sup>33</sup> A. Forlani, *Mostra di disegni di Jacopo Palma il Giovane*, št. 81.

## Riassunto

### I DIPINTI DI PALMA IL GIOVANE NEL LITORALE SLOVENO

All'inizio del Seicento gli abitanti delle città littorali ordinarono numerosi dipinti a Palma il Giovane e alla sua bottega. Fra i dipinti indubbiamente attribuibili alla mano del maestro vi sono la Crocefissione della chiesa di S. Anna di Capodistria e la Deposizione della chiesa parrocchiale di Isola. È della sua bottega o d'un pittore fortemente da lui influenzato l'Annunciazione della chiesa di S. Stefano di Pirano, andata perduta. Appartengono alla più ampia sfera d'influenza di Palma la Madonna col bambino della chiesa di S. Nicolò di Capodistria e il Cristo morto di Costabona. Nel chiostro dei francescani di Pirano c'è una grande copia seicentesca dell'Ultima cena di Palma, di cui originale, come attesta già Ridolfi, si trova a Parenzo. Particolarmente significativi sono i dipinti provenienti da Isola, Parenzo e Costabona che, dopo le ultime pubblicazioni di Stefania Mason Rinaldi, possiamo collegare con la collezione dei disegni del British Museum. L'Ultima cena degli Uffizi pubblicata da A. Forlani (*Mostra di disegni di J. Palma il Giovane*, Firenze 1958, cat. 81) può invece

essere considerata come il disegno preparatorio per il dipinto di Parenzo. Il Cristo morto di Costabona è molto vicino ai dipinti di Palma nelle chiese di S. Lio e S. Zaccaria a Venezia; il disegno preparatorio per questi si potrebbe individuare nel disegno del Louvre. (Le séizième siècle européen. Dessins du Louvre. Paris 1965, cat. 116). Questi collegamenti fra il disegno e il dipinto sono particolarmente interessanti perché si credeva che i disegni di Palma provassero l'ampiezza e il valore autonomo della sua opera di disegnatore e che non servissero come abbozzi per i dipinti. Contrariamente invece, l'opinione dell'autore si avvicina al parere di Luigi Grassi che era convinto che i disegni di Palma dovessero essere considerati soprattutto come la preparazione per i dipinti. Proprio la pubblicazione di questi collegamenti fra i disegni e i dipinti del Littorale Sloveno conferma nella maggior parte dei casi le attribuzioni fatte fino adesso. Infine queste ricerche serviranno per consolidare la cronologia delle opere di Palma il Giovane.