

SLIKE TALIJANSKIH SLIKARA 17. I 18. STOLJEĆA U DALMACIJI I ISTRI

Radoslav Tomić

UDK 75.046(451/459:497.13)»16/17«

Izvorni znanstveni rad

Radoslav Tomić

Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture, Split

U radnji autor daje stilsku i ikonografsku analizu nekoliko slika iz Dalmacije i Istre, te iznosi njihove atribucije talijanskim slikarima 17. i 18. stoljeća. Slika »Bogorodica s Djetetom i sv. Ivanom Krstiteljem« (Trogir, zbirka Slade-Šilović) je djelo Hansa Rottenhammera, a pala »Mučenje sv. Foske« (Vrsar, župna crkva) Pietra Ferrarija. »Betsabeja na kupanju« (Split, Galerija umjetnina) pripisuje se Antoniju Zanchiju. Oltarnu palu »Bezgrešno začće blažene djevice Marije« atribuirao se Gasparu Dizianiju, a »Gospa od Karmena sa svecima« (Novalja na Pagu, župna crkva) Jacopu Marieschiju.

»BOGORODICA S DJETETOM I SV. IVANOM KRSTITELJEM« HANSA ROTTENHAMMERA U TROGIRU

Slika »Bogorodice s Djetetom i sv. Ivanom Krstiteljem« pripada zaokruženoj i u cjelini sačuvanoj privatnoj zbirki umjetnina u Trogiru, skupljenoj u 19. i u prvoj polovini 20. stoljeća.¹ Sve su umjetnine lokalnog, trogirskog karaktera, a u današnju su zbirku dospjele najvećim dijelom preko rodbinskih veza vlasnika s istaknutim plemićkim i građanskim obiteljima grada. To je, nažalost, jedna od nekoliko rijetkih preostalih zbirki koje su uopće ostale sačuvane nakon osiromašenja dalmatinskih komuna.

Popisujući slike na području Trogira, u okviru djelatnosti Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu, uočio sam ovu sliku malog formata (61,7 × 52,7 cm) koja se isticala i elegancijom i preciznošću kojom je slikar oblikovao čestu temu kršćanske ikonografije. Na

¹ Iz iste su zbirke (Slade Šilović) već publicirana neka djela. Usp. *K. Prijatelj*, Slikarska djela 19. stoljeća u Trogiru, Mogućnosti 9—10, Split 1987, 943—950; *I. Zidić*, Emanuel Vidović, Zagreb 1997.

stražnjoj strani bilo je zapisano izvornim rukopisom: IOAN ROTENAMER, što je jedna od varijacija potpisa njemačkog slikara djelatnog u Veneciji, Hansa Rottenhammera.

Na tamnoj pozadini u trokutnoj kompoziciji prikazan je dopojasni lik Bogorodice s Djetetom u krilu i sv. Ivanom Krstiteljem uz njih. Bogorodica je obučena u crvenu haljinu sitnih nabora; njena je glava blago spuštena, a pogled pun nježnosti upućuje Kristu i malom Ivvanu Krstitelju. Oba dječaka, plave kovrčave kose dodiruju košaru sa cvijećem koja, poput minijature, unosi u sliku specifičnu slikarsku i tematsku živost.

Trogirska slika posjeduje sve odlike stila Hansa Rottenhammera (München, 1656 — Augsburg, 14. VII 1625) koji od 1596. do 1606. godine boravi u Veneciji.² Odgojen u domovini kod H. Donauera, na njega u Veneciji utječe prvenstveno Tintoretto, Veronese i Bassano, a Ridolfi piše o njegovom prijateljstvu s Palmom Mladim, točno uočivši suštinu njegovog slikarstva: »... Nel principio del suo operare dipingeva piccioli rametti a bottegai...«.³

Smanjujući formate svojih djela, okrećući se sve više kolekcionarima i ljubiteljima umjetnina, Rottenhammer se usmjeruje prema slikarstvu koje njeguje profinjenost u kompozicijskoj impostaciji te minucioznost svjetlosmeđih linija kojima oblikuje svoje likove. On nastoji upravo kroz usavršavanje formalnih karakteristika djela razviti vlastiti stil, koji je u tom smislu različit od suvremene slikarske prakse koja upravo u 17. stoljeću povećava djela do gigantskih razmjera, usmjerivši se prvenstveno na retoričnost i scenografske efekte.

Za razliku od općeg toka, Rottenhammer, sjedinjujući nordijsku preciznost i kasnomanirističku kulturu Venecije, svoj umjetnički program okreće prema kabinetskim formatima u kojima gotovo na način minijaturiste pažljivo oslikava detalje, a kompoziciju gradi u ritmu koji evoluirao ne samo iz manirizma Tintoretta već u izvjesnom smislu i iz Parmigianina i Schiavonea. Rottenhammer, kome je Peltzer 1916. godine posvetio monografiju, nije jedini »nordijski« slikar kojega djela preko Venecije dopiru u Dalmaciju. Upravo je u 17. stoljeću Venecija bila meta mnogim strancima, kako iz drugih talijanskih gradova tako i iz prekoalpskih zemlja, koje su na lagune dolazili učiti u slikarskoj baštini 15. i 16. stoljeća.⁴ Ali od svih do sada registriranih baroknih slika sjevernjačkih umjetnika u Dalmaciji, ova mala, Bogorodica s Djetetom i sv. Ivanom Krstiteljem, svakako je najkvalitetnija.⁵

² R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano, 1981, 65—67.

³ R. Pallucchini, op. cit., 66; P. Rossi, *Nota per Rizzardo Locatelli e una proposta per Hans Rottenhammer*, *Arte Veneta* XXXIV, 1980, 169—174.

⁴ R. A. Peltzer, *Hans Rottenhammer*, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Band XXXII, Heft 5, 1916. Usp. i H. Wagner, *Zwei unbekante Andachtbilder von Johann Rottenhammer*, *Panteon*, 1970, VI, 516—520.

⁵ Za sjevernjačke umjetnike koji djeluju u Veneciji, a slike im se nalaze i u Dalmaciji usp. G. Sabalich, *I dipinti della chiesa di Zara*, Zadar 1906, t. III (za sliku »Porodenje Marije« Pietra Mere u benediktinskom samostanu sv. Marije u Zadru); K. Prijatelj, *Barok u Dalmaciji u A. Horvat—R. Matejić—K. Prijatelj*, Barok u Hrvatskoj, Zagreb 1982, K. Prijatelj, *Slikarstvo zapadnoevropskih stolova u Boki Kotorskoj od početka 15. do potkraj 19. stoljeća*, Boka 18, Herceg Novi 1986; Z. Staničić, *Pieter de Coster u Splitu*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 27, Split 1988.



Hans Rottenhammer, Bogorodica s Djetetom i sv. Ivanom Krstiteljem, Trogir, zbirka Slade-Šilović

Trogirska slika je nastala bez dvojbe u vrijeme Rottenhammerovog boravka u Veneciji, i bliska je njegovoj slici. »Bogorodica s Djetetom« iz 1601. godine (Stockholm, Staatsgalerie), a posebno slici »Sveta obitelj« (Kassel, Gemäldegalerie), koja pokazuje izrazitu kompozicijsku sličnost. Discipliniravši svoje slikarstvo do minucioznog linearnog opisa u cjelini i detalju, Rottenhammer je upravo u Veneciji prožeo svoja djela lakoćom i elegacijom, preuzetom iz repertoara velikih slikara 16. stoljeća, te je upravo u tom smislu ovaj slikar zanimljiv proučavaocima difuzije mletačkog slikarstva u vrijeme kasnomanirističke kulture.

»MUČENJE SV. FOSKE« PIETRA FERRARIJA U VRSARU

Oltarna slika »Smrt sv. Foske« iz istoimene crkve u Vrsaru, iako nije likovno izrazita, zanimljiva je iz nekoliko razloga. Prvenstveno je važno otkriće slikarevog potpisa, jer se autor vjerojatno može povezati uz istoimenog slikara poznatog već po djelima u splitskoj katedrali. U donjem desnom kutu je zapis:

PETRVS FERRERIVS
(RO)MANVS PINXIT.

1664

dok je na stražnoj strani slike bio (do rentaulaža kojeg je u okviru restauracije slike izvela restaurator Ilonka Hajnal iz Pirana, pa prijepis donosim iz njene opširne dokumentacije koju mi je ljubazno ustupio vrsarski župnik don Ivan Jelovac) slijedeći tekst:

PETRVS FERRERIVS
ROMANVS PINXIT ANNO

1643

Tema koja prikazuje mučenje svete zauzima istaknuto mjesto u »baroknoj ikonografiji« koja se razvijala i granala nakon tridentenskog koncila.

»Uz pomoć događaja iz čudotvornog života našeg Otkupitelja, a koje prikazuju slikari ili drugi umjetnici, ljudi se podučavaju i učvršćuju da se stalno okreću prema vjeri; velika se korist polučuje iz svih sakralnih prikaza, ne samo zbog toga što se ljudi uslijed toga opominju na dobra i darove koja im dodjeljuje Krist, već i zbog toga što se čuda koja je Bog izvršio na primjerima svetaca (...) uprizoruju ispred očiju vjernika, pa oni mogu izraziti zahvalu Bogu na tome, te mogu uspostaviti svoje vlastite živote i ponašanje u nasljedovanju života i ponašanju svetaca; to ih može potaći da časte i vole Boga, i da oplemene pobožnost.«¹ Na takvim temeljima onda je u 17. stoljeću započelo prikazivanje mnogobrojnih i raznovrsnih mučenja svetaca u kojima se nije libilo prikazati okrutnost, strahote i jezu. Takve teme, kako zapaža R. Wittkover, nisu prikazivane u duhu renesansne idealizacije, već imaju za cilj neskriveno izlaganje istine. Izlaganje istine traži jasnoću i jednostavnost s čim je onda logično povezana realistička interpretacija zadane teme. Na taj način se mogao polučiti »didaktički« karakter umjetnosti, u duhu preporuka crkvenih pisaca 16–17. stoljeća, u kojem je primaran emocionalni poticaj prema pobožnosti.² U ovakvoj doktrini mučeništvo ima prvorazrednu ulogu: ono ujedno potiče pobožnost, ali i žrtvu samu, koja je u temeljima katoličanstva. Verizam je u potpunosti odgovarao u oblikovanju mučeništva i stradanja kršćanskih pravednika i branioca vjere: jednostavnost i razumljivost omogućili su neposrednu komunikaciju s vjernikom koji je onda mogao iskustveno i emocionalno produbljivati vlastitu pobožnost.

»Mučenje sv. Foske«³ posjeduje sve navedene karakteristike: jed-

¹ Kanon i Odluke koncila u Trentu, zasjedanje XXV, Tit. 2, navod prema A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450–1660*, 108.

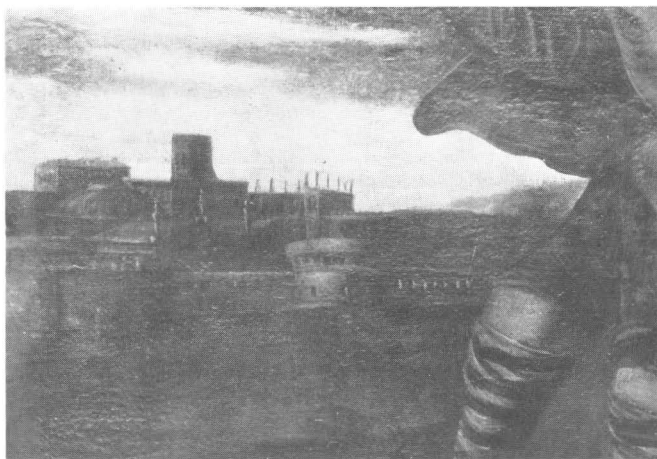
² R. Wittkover, *Art and Architecture in Italy 1600–1750*, 22.

³ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien III*, Paris 1958, 552; *Bibliotheca Sanctorum* 5, Rim, 1964, 991 (G. Lucchesi).



P. Ferrari, Mučenje sv. Foske, Vrsar, župna crkva

nostavnost kompozicije u kojoj su naslikani svetica, njen krvnik i anđeo, a iza njih je prikaz Vrsara sa zidinama, crkvom i biskupskim kaštelom na vrhu brijega. Zapravo, ničeg suvišnog po principima takve estetike koja je okrenuta prema konkretnom i koja zagovara svodenje na bitno bez gomilanja detalja i paralelnih radnji. Okrutnost i hladnokrvnost kojom krvnik probada nesretnu sveticu, njegovo neplemenito lice i robustno tijelo u suprotnosti je s krhkim Foskinim likom, koja se sva predala mučeničkoj smrti, a u očima već posjeduje osobitosti svetačke vizije i ekstaze pravednika koji umire zbog svjedočenja kršćanske vjere.⁴



P. Ferrari, Mučenje sv. Foske, Vrsar, župna crkva, detalj s prikazom Vrsara

Slikar pod imenom Pietro Ferrari (u Vrsaru potpisan kao Petrus Ferrerius) već je prepoznat u slikarstvu 17. stoljeća. Između 1683. i 1685. godine u koru splitske katedrale naslikao je »pittore Pietro Ferrari« kako je zabilježeno u svesku »Scritture delle spese fatte da Mons. Arcivescovo Cosmi et altre spetanti all'arciv. di Spalato« 6 velikih slika koje prikazuju događaje iz života i mučenja sv. Dujma.⁵ Slike u Splitu detaljno je opisao i stilski analizirao K. Prijatelj i pokušao, uzaludno, doznati nešto više o tom umjetniku, pretpostavivši po imenu slikarevom, da je riječ o Emilijancu podrijetlom, koji se u svom radu služio grafičkim predlošcima Caravaggiovog nasljedovatelja u Francuskoj, Claudea Vignona, te zaključio da splitske slike »odaju poznavanje Caravaggiiovih shema i još više, njegovih sljedbenika«.⁶

⁴ U ovom kontekstu indikativni su podaci koje navodi R. Wittkower, po kojima je između 1570. i 1693. godine čak 25 isusovaca-mučenika bilo proglašeno blaženicima ili svecima. Usp. R. Wittkower, nav. dj., 509, bilj. 49. Realnost posttridentske crkve bila je prožeta mučeništvom kao idealom. Otud česti prikazi stradanja svetaca u baroknom slikarstvu, npr. u opusima Caravaggia ili Ribere.

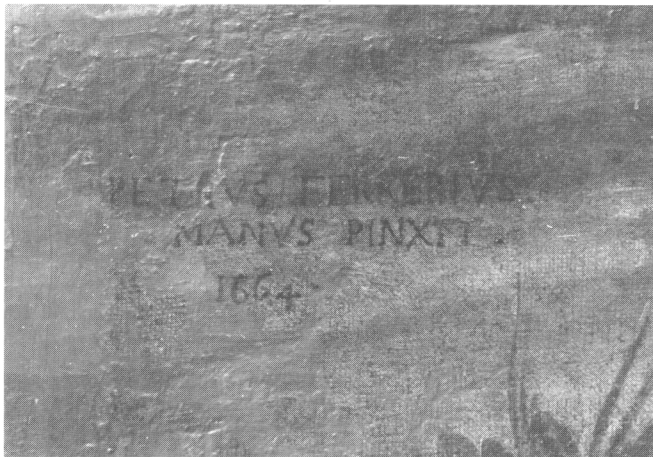
⁵ K. Prijatelj, Ferrarijeva platna u koru splitske katedrale, Studije o umjetninama u Dalmaciji III, Zagreb 1975, 73.

⁶ K. Prijatelj, Barok u Dalmaciji, u A. Horvat—R. Matejčić—K. Prijatelj, Barok u Hrvatskoj, Zagreb 1982, 816.

Da li je vrsarska slika i splitski ciklus djelo istog slikara Pietra Ferrarija? Iako ne postoje izraženije sličnosti između navedenih slika, treba pretpostaviti da se ipak radi o istoj ličnosti i to iz dva razloga.

1. Vrsarska slika je nastala 1663—1664. godine, a splitski ciklus 1683—1685. godine, te je teško pretpostaviti da postoje dva slikara istog imena, u isto vrijeme, o kojima se do sada ništa ne zna.

2. Usprkos razlikama, slike u Vrsaru i Splitu pokazuju i zajedničke uzore: to su bez sumnje Caravaggio i njegovi sljedbenici, ali, sudeći naročito po vrsarskoj slici, ne smije se zanemariti i izvjestan utjecaj Emili-



P. Ferrari, Mučenje sv. Foske, Vrsar, župna crkva, autorov potpis

janaca. Kolorit i široke plohe sjajnih i hladnih boja upućuju bez sumnje i na poznavanje G. Renija, Guercina i drugih protagonista te slikarske škole.

U vrednovanju djela osrednjih slikara treba svakako uzeti u obzir značenje i ulogu grafičkih predložaka kojima su se služili. Tim više što je Pietro Ferrari poznat, do sada, jedino po djelima u slikarskoj provinciji, u koju su djela stizala iz udaljenih metropola, a lokalnih umjetnika gotovo da i nije bilo. Moguće je stoga i opravdano pretpostaviti da je i vrsarska slika nastala po nekom, meni za sada nepoznatom slikarskom predlošku, u koji Ferrari interpolira prikaz Vrsara, te je zbog ugledanja na predložak, moguće govoriti o razlici u stilskom postupku u odnosu na splitske slike. Ukoliko, dakle, prihvatimo mišljenje da se radi o istoj osobi, onda je »pittor Epis (copi?)« Pietro Ferrari podrijetlom Rimljanin. Rimljanin nejasnog školovanja i životnog puta, koji je dolutao, vođen svojim skromnim talentom, kojega je i mogao plasirati jedino u skućenim okvirima jadranskih pokrajina, vezavši se uz crkvene narudžbe. U bogatijim gradovima Italije (s Venecijom, to je po stilu razvidno, nije imao kontakta) Pietro Ferrari nije mogao uspjeti. Ostaje ipak nejasno kako se P. Cosmi, iznimna ličnost na splitskom nadbiskupskom

tronu — koji se portretira, kako je opravdano pretpostavljeno, kod S. Bombellija⁷ — prilikom ukrašavanja kora splitske katedrale, tog najznačajnijeg slikarskog ciklusa u 17. stoljeću u srednjoj Dalmaciji, odlučio za jednog anonimnog slikara, sasvim ograničenih umjetničkih mogućnosti.

Ipak, naše se poznavanje slikarstva 17. stoljeća na Jadranu proširilo: Pietro Ferrari je jedini Rimljanin aktivan u Istri i Dalmaciji,⁸ i ta njegova aktivnost u drugoj polovini 17. stoljeća na izvjestan način spaja dvije hrvatske pokrajine koje tada priznaju mletačku vlast.

⁷ *K. Prijatelj*, Portreti Jurja Pavlovića(?) iz splitskog sjemništa, *Adrias* 1, Split 1987, 218—219.

⁸ Izuzetak čini jedino područje Dubrovačke republike gdje su slikarska djela iz srednje i južne Italije zastupljenija od Venecijanaca. Usp. *K. Prijatelj*, Barok u Dalmaciji, Zagreb 1982, 831—836, poglavlje Radovi slikara iz srednje i južne Italije na teritoriju Dubrovačke republike.

»BETSABEJA NA KUPANJU« ANTONIJA ZANCHIJA U GALERIJI UMJETNINA U SPLITU

»Jednog dana predveče usta David sa svoje postelje i prošetala se po krovu svoje palače. Opazi s krova ženu gdje se kupala. Ta žena bijaše izvanredno lijepa. David se priupita za tu ženu, i rekoše mu: Pa to je Batšeba, kći Eliamova i žena Urije Hetita.«¹

To je početak priče u kojoj se iznosi opčaranost židovskog kralja Davida lijepom Betsabejom. Zbog nje će David dati ubiti njenog muža, a s njom se oženiti. Betsabeja će mu roditi dva sina, od kojih će prvorođenac umrijeti po Jahvinoj volji da se David iskupi od grijeha, a drugi će biti kralj Salomon.²

Betsabeja nije bila rijetka tema za slikare baroknog stila u toku 17. i 18. stoljeća, kada je njen lik sve više gubio alegorijski značaj naslijeđen iz srednjovjekovlja, već je pružala i dozvoljavala umjetnicima i vremenu da realiziraju svoj ideal i koncepciju ženske ljepote. U kršćanskoj ikonografiji, Betsabeja naime simbolizira Crkvu, a kralj David Krista. Betsabeja na kupanju se pere od ovozemne nečistoće i tako postaje dostojna vjenčanja s Davidom, prefiguracijom Krista, koji je na taj način Betsabeju (Crkvu) oteo ne samo zemaljskoj vlasti, Uriji Hetitu, već i Sotoni, a samu Betsabeju oslobodio tjelesne pohote i ovisnosti o ovome svijetu.³ Tu su ljepoticu u času kupanja slikali i venecijanski umjetnici, počam od Paola Veronesea⁴ (Lion, Musée des Beaux Arts), Jacopa Palme Mladeg⁵

¹ Biblija, II Samuel, 11: 2—3, Zagreb 1983, 253.

² Biblija, II Samuel, 11: 2—27; 12: 1—25.

³ *L. Réau*, Iconographie de l'art chrétien II, 1, 273—275; *J. Hall*, Dictionary of Subjects and Symbols in Art, 1984, 93.

⁴ *G. Piovene—R. Marini*, Veronese, Milano 1968, 116, kat. 174.

⁵ *S. Mason Rinaldi*, Palma il Giovane, Milano 1984, kat. 240, fot. 530. Za Palminu sliku »Betsabeja na kupanju« u Rimu postoje pripremni crteži. Usp. i *S. Mason*



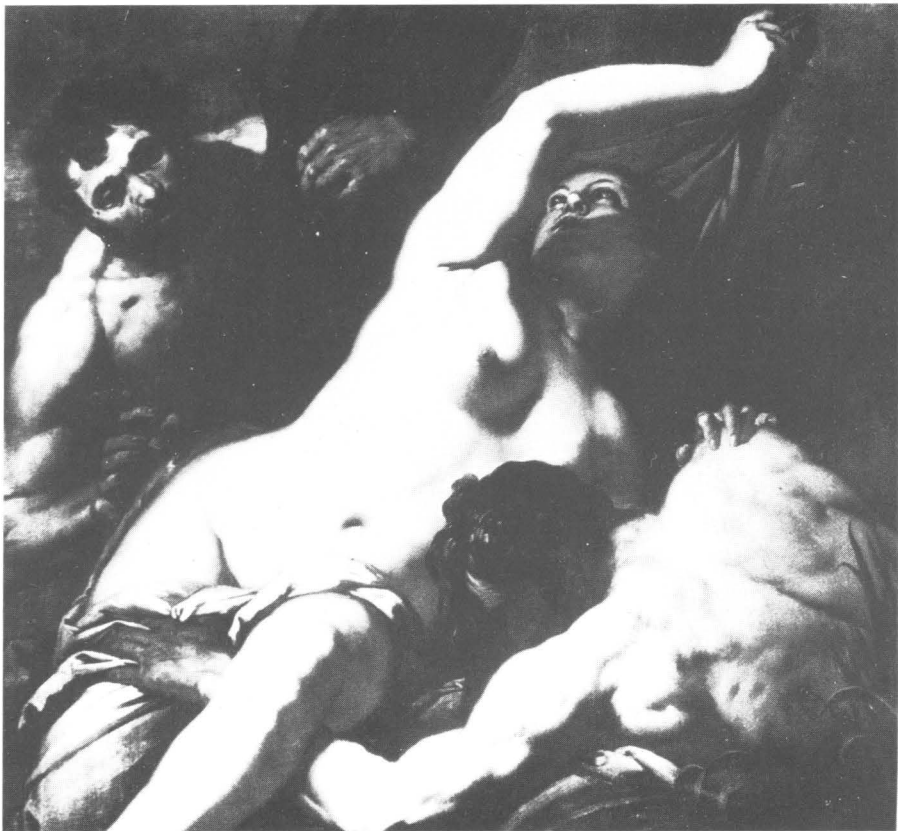
Antonio Zanchi, Betsabeja na kupanju, Split, Galerija umjetnina

(Rim, Accademia di San Luca), Jacopa Amigonija⁶ (New York, zbirka Robert i Bertina Suida Manning), Giovanni Pellegrinija⁷ (Rim, kolekcija

Rinaldi, Palma il Giovane, Disegni e dipinti, Milano 1990, kat. 98, str. 226—227. Autorica navodi da je Palma Mladi prvi umjetnik koji je Betsabeju prikazao kao akt.

⁶ P. Zampetti, Dal Ricci al Tiepolo, Venecija 1969, 92, fot. 40.

⁷ P. Zampetti, n. dj., Venecija 1969, 62, fot. 26.



Antonio Zanchi, Suzana i starci, Venecija, priv. vlasništvo

Angeli—Rocchetti), G. B. Pittonija⁸ (slike u privatnom vlasništvu u Milanu i Škotskoj), a posebno je ovu starozavjetnu temu Sebastiano Ricci⁹ volio transponirati u baroknu galantnu scenu, koji je Betsabeju naslikao čak 6 puta, razvivši sav scenografski *repertoire* svojih stilskih postupaka i kolorističko blještavilo.

Ali, filologija i povijest prikaza Betsabeje u mletačkom slikarstvu nije naš zadatak, iako upravo ova i slične teme stoje u samim temeljima tog slikarstva u 17. stoljeću. Pišući sažetu i još aktualnu povijest mletačkog slikarstva, Roberto Longhi je 1946. godine svojim, ponešto povišenim stilom, ne bez *pathosa* i pirandellovske intonacije zaključio: »Koliko banalnih Venera od istrošenog tijesta bijaše ispečeno u venecijanskim radionicama Seicenta za njemačke prinčeve ne znam; ali bile su mnoge.«¹⁰

⁸ F. Zava Boccazzi, G. B. Pittoni, Venezia 1979, fot. 68 i 69, kat. 192 i 264. Betsabeju prikazuje i Antonio Belluci. Usp. E. Martini, La pittura del Settecento veneto, Udine 1981, fot. 19.

⁹ J. Daniels, Sebastiano Ricci, Milano 1976, 125, kat. 411—414.

¹⁰ R. Longhi, Viatico per cinque secoli di pittura veneziana, Firenze 1985, 35.



Antonio Zanchi, Tarkvinije i Lukrecija, Sotheby

Bilo je to vrijeme osvajanja novih žanrova u slikarstvu koje se upravo u 17. stoljeću radikalnije okrenulo od religioznih prema svjetovnim motivima. Starozavjetne teme sa ženskim likovima (Betsabeja, Suzana, Loth sa kćerima, Josip i Putifarova žena i sl.) stajale su na sredini: iako je u osnovi riječ o prikazima religioznih tema jasnih ili prikrivenih alegorijskih konotacija, one su omogućavale da se barokna sklonost prema dekorativno-teatarskim prikazima realizira, a da se akt i golotinja »zaklone i maskiraju« u alegoriju ili simbol, u vremenu dok je obnovljena crkva nastojala vratiti poljuljane pozicije.¹¹ Tako su ove kolekcionarske

¹¹ U tom su smislu indikativne opservacije i dokumenti koje donosi F. Haskell u svojoj knjizi *Patrons and Painters*. Prenosim odatle kratak dio koji ocrtava želje tako moćnog i važnog naručioca kao što je Princ Liechtenstein iz Austrije. »A temu pisao je Princ Liechtenstein Franceschiniju (bolonjskom slikaru, op. R.T.) u upravo tipičnom pismu »ostavljam tvojem dobrom ukusu: možda bi Florra s nekoliko puta bila dobra ideja; ili neka figura koja prikazuje Proljeće; u svakom slučaju nešto što aludira na vrtove.« Iznad svega oni su očekivali da im se šalju aktovi. Različiti njemački prinčevi bili su zaokupljeni erotikom, zaključuje Haskell, donoseći za to potvrdu u Liechtensteinovom popisu slika u vlastitoj zbirci. »Sve slike koje ulaze u ovu galeriju su svjetovne«, pisao je Princ Liechtenstein 1691, i nastavlja s opisom: »Carlo Cignani je naslikao Baka-nal, prelijepu sliku; Carlo Maratta Betsabeju; Baccinelli Suzanu; Piola Taštinu (Vanitas); Carl Loth sliku Lot sa kćerima; Fumiani, Krist tjera trgovce iz hra-ma; Peter Strudel sliku Tarkvinije i Lukrecija i Josipa.« Haskell nadalje zaključuje da je pod utjecajem njemačkih naručilaca »ženski akt zauzeo važniju

teme, koje su Venecijanci radili za tadašnju cijelu Evropu, bile ujedno odraz duhovnih zbivanja barokne epohe i slikarska vrsta koja je slikaru otvarala mogućnost da ostvari svoju koncepciju ženske ljepote. Upravo su »teme ljubavi, ženâ, glazbe, vremena, smrti« kako navodi E. A. Safařik¹², barokne teme u kojima se očitava sjeta i prolaznost (propadljivost) čovjeka i stvarnosti, čime je opsjednuta i barokna književnost.

Razvitak žanra vezan je i ovisan o publici: umnažanjem kolekcionara i sve većom glađu evropskih plemića i trgovaca za mletačkim slikarstvom, zahtijevali su ne samo novi stilski postupak već i nove sadržaje.

Kako kod nas još nije prepoznata slika s prikazom Betsabeje, iako su starozavjetne teme alegorijskog karaktera prisutne u bogatom katalogu renesansnih i baroknih slika na Jadranu, to je potrebno publicirati »Betsabeju na kupanju« iz splitske Galerije umjetnina, koja je 1989—1990. godine popravljena u Restauratorskoj radnici Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu,¹³ a prikazuje događaj koji vjerno prati starozavjetni tekst.

U sredini platna snažno se izvija obnažena Betsabeja, dijelom zagrnuta teškom draperijom gustih i zbijenih nabora, koju ona pridržava desnom rukom, dok lice okreće prema kralju Davidu koji je gleda oslonjen na ogradu terase kraljevske palače. Desno uz Betsabeju izranja glava starice, očito njene dvorkinje, naboranog i ružnog lica.

Između slikara naturalista u Veneciji, splitska se slika treba pripisati Antoniju Zanchiju (Este, 16. XII—1631—Venecija, 1722), možda najznačajnijem predstavniku tog slikarskog smjera mletačkog 17. stoljeća. Kada kao dječak dolazi u Veneciju, Zanchi ulazi u radionicu našeg Mattea Ponzonija, a potom Rimljanina Francescha Ruschija.¹⁴ Razvivši veliku djelatnost i doživjevši duboku starost, Zanchi je ostavio golem opus

ulogu u talijanskom slikarstvu od sredine 17. stoljeća, nego ikada ranije.« Usp. F. Haskell, *Patrons and Painters, Art and Society in Baroque Italy*, 1980, 194—195.

¹² E. A. Safařik, Pietro Negri, *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* 5, Venecija—Firenca 1978, 92.

¹³ Sliku su popravili Gordan Gazde i Mr. Branko Pavazza.

¹⁴ Zanchi je bez sumnje bio ovisan o Ruschijevom nauku i njegovom stilu, pa se njihova djela pokatkad brkaju. Ruschi i Zanchi barataju sličnim scenografskim rješenjima, na njihovim platnima gospodare predimenzionirane i obnažene žene u prvom planu, kompozicije njihovih slika su komplicirane, a draperije nabrane i savijene u gustim i bogatim naborima koji teško padaju oko prikazanih likova. Taj konstruirani i izmišljeni svijet dvaju slikara ipak se može razlučiti, upravo na onaj način kako je to učinio E. Safařik, u studiji o Franceschu Ruschiju. »Njegov (Ruschijev, op. R.T.) način slikanja je tipičan za slikara mrtve prirode, i njegova su djela zapravo *nature morte* draperija i figura (...). On je ustvari slikar paradoksa, fikcije (...): želi uvjeriti svakoga, a možda i samog sebe da je on slikar figura, dok je on nasuprot izvanredan »prikazivač« mrtve prirode.« Usp. E. A. Safařik, *Per la pittura veneta del Seicento: Francesco Ruschi, Romisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Rim 1976, 328. Ruschijeve voštane, poput kipova tretirane žene u dekorativnom prostoru ispunjenom stupovima, ispred široko otvorenog nebeskog plavetnila, upućuju ne samo na utjecaj jednog P. da Cortona, već i ambijenta Rima uopće, a možda, kako je već sugerirao Safařik, i bolonjskog, klasicizirajućeg slikarstva. Cjelokupni je Zanchijev opus naturalističke orijentacije, i u tom smislu njegov verzizam napušta artificijelni Ruschijev prostor.

iza sebe, prvenstveno u Veneciji, ali i u Bergamu i Trevisu, a po pozivu bavarske kuće Witelsbach slika i za palače i crkve u Münchenu, dok su mu djela prepoznata i u Dalmaciji.¹⁵ O Zanchiju se dosta pisalo. Riccoboni mu je posvetio iscrpnu studiju i donio katalog djela,¹⁶ a Zampetti monografiju u sklopu projekta »I pittori bergamaschi.«¹⁷ Zanchi je pripadao onom raširenom naturalistički usmjerenom slikarstvu koje je zahvatilo Italiju nakon probojnog Caravaggiovog djela i Riberinog boravka u Napulju. Za razvitak slikarstva 17. stoljeća u Veneciji baš je boravak Napolitanca Luce Giordana na lagunama poslije 1650. godine ostavio duboki trag svojim riberizmom. U Veneciju dolaze i Giambattista Langetti iz Genove, Johann Carl Loth iz Münchena i već spominjani Ruschi iz Rima.¹⁸ To su bili temelji za razvitak mletačke varijante tenebrosno slikarstva, koje neće ostati imuno na vanjske utjecaje i prenosnike tih novih struja, ali se Venecijanci 17. stoljeća nisu nikada uspjeli odvojiti od velike tradicije Cinquecenta, već su slikali na tradiciji te baštine koju su intenzivno proučavali i varirali, doduše bez velike i originalne invencije, oponašateljski se odnoseći prema tradiciji koja je postala temelj njihovog razvitka.

Takav je bio i Antonio Zanchi, i usprkos nastojanju da se njegovo slikarstvo izdvoji i drugačije interpretira, on je htio »iznenaditi promatrača oporom snagom, bez da ga privuče... on je bio prvenstveno dobar naturalist koji prikazuje morbidnost i efekte mesa i pūti, dajući likovima reljefnost.«¹⁹ Zanchijevo slikarstvo je, kao što je to čest slučaj kod epigona, egzaltirano i dekorativno, njegovi su likovi u vrtlogu i pokretu; kao da su te scenografski intonirane grupe ljudi na nekoj velikoj pozornici zarotirane u neprekinutom vrtlogu, potpomognute snažnim chiaroscuro-

¹⁵ G. Gamulin, Doprinos mletačkom Seicentu, Stari majstori u Jugoslaviji 2, Zagreb 1964, 144, fot. 86. »Betsabeja na kupanju« iz Splita izuzetno je bliska slici »Krunjenje Arijadne« iz Narodnog muzeja u Beogradu, koju je objavio Gamulin, a prihvatili kao Zanchijevo djelo Pallucchini (1981) i Zampetti (1989). Beogradska slika se datira krajem 60-ih godina 17. stoljeća. U to, najzrelije, slikarevo razdoblje treba datirati i splitsku sliku, od kada su i neke slike koje donosim kao usporedbe. A. Riccoboni, Antonio Zanchi e la pittura veneziana del Seicento, Saggi e Memorie di Storia dell'Arte 5, Venecija—Firenca 1966, 101. U tom članku Riccoboni je Zanchiju pripisao veliku oltarnu palu »Mistično vjenčanje sv. Katarine i drugi sveci« iz splitske crkve sv. Dominika. Zanchiju se pripisivala i slika »Sv. Jeronim« (Zadar, crkva sv. Šimuna, sada SICU). Usp. I. Petricioli, Stalna izložba crkvene umjetnosti u Zadru, Zadar 1980, 138. Autor iznosi i mišljenje da je ta slika rad J. C. Loha. Potom je Gamulin u nizu članaka Zanchiju pripisao nekoliko slika na Jadranu: sliku »Sv. Jeronim« Split (Galerija umjetnina), slike u Kotoru, Dubrovniku, Makarskoj, Rovinju i na Brijunima. Usp. G. Gamulin, Doprinos trojici naturalista, Peristil 6—7, Zagreb 1963—1964, 83—84; isti, Per Antonio Zanchi, Arte Veneta XXX, 1976, 185—187. Zanchijev dak bio je i Christophoro Tasca aktivan u Rijeci i na Krku, a slika mu se nalazi i u samostanu u Širokom brijegu. Neobjavljeni Tascin ciklus od 5 slika nalazi se i u franjevačkom samostanu u Sibeniku.

¹⁶ A. Riccoboni, Antonio Zanchi e la pittura veneziana del Seicento, Saggi e Memorie di Storia dell'Arte 5, Venecija—Firenca 1966.

¹⁷ P. Zampetti, Antonio Zanchi, Bergamo 1989.

¹⁸ Usp. temeljnu knjigu R. Pallucchini, Pittura veneziana del Seicento, Milano 1981.

¹⁹ A. M. Zanetti, Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri, Venezia 1771. Citirano prema P. Zampetti, Antonio Zanchi, Bergamo 1989, 424—425.

rom, naglim probojima svjetla koje pada na široke i moćno oblikovane mase, kako likova tako i pozadine te drugih tvornih elemenata Zanchijevog slikarstva. Njegove figure tvore kompaktne i čvrste blokove kojima svjetlo daje začuđujući plasticitet, a smione kompozicije i raspored likova (što nasljeđuje od Tintoretta) stvaraju otvorenu pozornicu neslućene dubine koja se još više naglašava pogledima na likove iz zraka i ptičje perspektive. Zanchijevi likovi imaju široka lica volovskih očiju, najčešće zakrenuta, pa stoga prikazivana u tri četvrtine, kojima su tijela prenaplašenih volumena, prezrelih oblika i istaknutog plasticiteta, pojačanog dramatskom ulogom svjetla. Plasticitet i voluminoznost likova je tekovina koje Zanchi preko Liberija preuzima od Veronesea. Ta 17-stoljetna integracija oblika u kompaktne cjeline specifičnost je koja Zanchija izdvaja u nizu naturalista na lagunama.²⁰

Splitska Betsabeja, čija je golotinja više provokativna nego li senzualna, sretno nadopunjuje Zanchijev katalog nastao na principima *tenbroso* poetike. Starozavjetni motiv Zanchi je profanizirao, oslobodivši ga bilo kakve sakralnosti, pretvorivši ga u galantnu scenu zavodenja, tako omiljenu cjelokupnom slikarstvu barokne Evrope. Uostalom, zavodjenje itekako sadržava elemente uvjeravanja, nagovaranja (*persuasione*) koje G. C. Argan postavlja u same temelje barokne umjetnosti²¹ i sveukupne barokne, pa tako i Zanchijeve retorike.

Kompozicija slike je posve dinamična, chiaroscuro izrazit, kolorit dubok i smion, a slika lišena svakog pokušaja idealizacije, s kontrastirajućim dijelovima slike. Koliko je začudna Betsabejina predominacija slikom u odnosu na druge sudionike radnje, izrazita je jednako tako i razlika njene preosvijetljene i ponešto oteščale golotinje i staračkog i ružnog lika njene dvorkinje koja proviruje iz tame na njenoj desnoj strani. Po principu opreke, naslikana je i tamna i neutralna pozadina sa skulptorski tretiranim Betsabejinim likom, zgužvana i u naborima presložena teška draperija naslikana u hladnim sivoplavim i modrim tonovima, suprotnost je prozelenjenim i krhkim granama stabla koje se njiše ispred Davidove palače.

Poetika istinitog prikazivanja bez tendencije uljepšavanja, dramatisirana teatarska vizija slike, oštra ali u detaljima ipak spremna na nijansiranje, to je Zanchijeva osobna poetika nastala, kako je već rečeno, na prožimanju izvanjskih utjecaja Caravaggia i Ribere s venecijanskim klasicima Tintoretom i Veroneseom.

²⁰ Betsabeju slika i Zanchijev učitelj Francesco Ruschi. Iako je na njegovoj slici (Frankfurt, priv. vlasništvo) uz Betsabeju prikazana njena dvorkinja i kralj David na terasi svoje palače, slika se znatno razlikuje od Zanchijevog prikaza židovske ljepotice u splitskoj Galeriji umjetnina, a na osnovi Ruschijeve sklonosti prema kompozicijama u kojima nema zanosa i fluidnosti, već umrtvljene i mramorno doživljene tjelesnosti. Usp. G. Fiocco, Aggiunte a Francesco Ruschi, Bollettino d'arte IV, 1933, 164–168. fot. 3. te E. A. Safarik, nav. djelo, 329, kat. 4. Sliku Betsabeja na kupanju (London, zbirka Gregor Aharon) Safarik pripisuje Pietru Negriju, za razliku od Fiocca koji je i ovo djelo smatrao Ruschijevim. Usp. E. A. Safarik, nav. djelo, 338, kat. 112. Isti autor, čini se, bezrazložno sumnja u Ruschijevo autorstvo oltarne pale »Krist među svecima« u crkvi sv. Križa na Čiovu, kako je to Gamulin predložio. Usp. G. Gamulin, Seicento inedito, Arte Veneta 23, 1969, 227–229.

²¹ G. C. Argan, La »rettorica« e l'arte barocca, Retorica e Barocco, Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici, Rim 1955; Isti, Storia dell'arte italiana 3, Firenze 1986, 259.

ZA SLJEDBENIKE SEBASTIANA RICCIJA: SLIKA GASPARA DIZIANIJA U POREČU I JACOPA MARIESCHIJA NA PAGU

Kada je A. Santangelo u svom popisu umjetnina u Istri 1935. godine za sliku »Bezgrešno začeće blažene djevice Marije« u crkvi Gospe od Anđjela u Poreču napisao da je »srodna Jacopu Marieschiju«,¹ poveo se u zaključivanju upravo zbog njene očite riccijevske derivacije.

Literatura je tada o cijelom mletačkom settecentu bila oskudna pa je stoga sasma razumljivo da je i opus Gapara Dizianija i Jacopa Marieschija, kao dvaju najistaknutijih sljedbenika Sebastiana Riccija, bio prilično nerazjašnjen; uostalom jasnoće i dosljedno analizirani opusi ovih dvaju značajnih protagonista mletačkog rokoka nisu sprovedeni još ni do danas.²

U sredini je gornjeg dijela slike uspravljeni i vitki lik Bogorodice na polumjesecu i zmiji koja razjapljenim ustima jede jabuku. Njoj sa strane su dva krilata anđela, dok anđeoske glavice vire i iz »nebeskih visina« iznad Bogorodičina lika. Lijevo dolje kleči u preobilnoj draperiji sv. Petar s knjigom i ključem u desnoj ruci. Njegov pogled je upućen prema Bogorodici, a lijevicu prislanja uz prsa. Svetac kleči ispred mora, na kojem se jasno ocrtava veduta Poreča s utvrdama i zvonikom crkve.

Gotovo identičan crtež (kist i pero-sepia) bio je 1970. godine izložen u Udinama na izložbi »I disegni antichi di Musei civici di Udine«.³ Crtež je priređivač izložbe Aldo Rizzi pripisao Gasparu Dizianiju i datirao ga u 40-te godine 18. stoljeća. Razlike između porečke pale i udinskog crteža su neznatne, ali neobično važne: osim razlike u položaju i oblikovanju Bogorodičina lica, udinski crtež ima u donjem desnom dijelu biljku (akantus?), dok je na pali u crkvi Gospe od Anđela prikazan Poreč na isturenom rtu usred uznemirenoga mora. To znači da je postojao lokalni naručitelj koji je želio da se prikaže Poreč na pali u novom svetištu koje se podiže sredinom 18. stoljeća na raskršću širokih ulica u istočnom dijelu grada.

Udinski crtež pokazuje svu virtuoznost Dizianijeva stila: kako su već talijanski istraživači istakli, riječ je o vijugastom i isprekidanom crtežu punom ljupkosti i ležernosti, jednog stila oformljenog na velikoj tradiciji i kulturi S. Riccija, značajnog obnovitelja mletačkog slikarstva na prijelazu 17—18. stoljeća. Virtuoznost njegova kista u slikama dobiva novu dimenziju, zahvaljujući neobičnom koloritu po kojemu je upravo mletačko slikarstvo kroz cijelu povijest baratalo kao osnovnim izražajnim i stilskim sredstvom. Dizianijeva boja je metalna i hladna, ponešto stoga nordijskog učinka, što će neke znanstvenike navesti na pomisao da je na njega utjecao srednjoevropski-austrijski barok. Dizianijeva paleta je intenzivna i slobodna, s ljubičasto-ružičastim (sljezasto-ljubičasta kako je zapisao F. Valcanover), otvoreno žutom, trulo blijedozelenom i plavom (koje idu do svijetle i svjetlucave sive) u prelijevima dubokih

¹ A. Santangelo, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, Provincia di Pola, Ministero dell'educazione nazionale, Roma 1935, 135.*

² Dvije temeljne knjige o slikaru su: A. P. Zugni *Tauro*, Gaspare Diziani, Venezia 1971. i zbornik radova *Il cielo domenicano di Gaspare Diziani, ricerche in occasione del restauro*, Bergamo 1983.

³ A. Rizzi, *I disegni antichi dei Musei civici di Udine*, Udine 1970, 13.



Gaspare Diziani, Bezgrešno Začeće blažene djevice Marije sa sv. Petrom, Poreč, crkva Gospe od Andela



Gaspare Diziani, Bezgrešno Začeće blažene djevice Marije (kist i pero), Udine, Museo Civico



Sebastiano Ricci, Svetog Petra oslobada anđeo, Trescore Balneario, župna crkva

sjena i premaza. Sve je to prisutno i na istarskoj slici, kojom je povećan Dizianijev opus u ovoj pokrajini. Već otprije je poznato da u župnoj crkvi u Završju postoje dvije Dizianijeve pale iz 1758. godine, naručene od ple-mića Pasquala Basegna.⁴

Potrebno je još reći nekoliko podataka o liku sv. Petra. Njegov je uzor svakako slika »Sv. biskup«⁵ (Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck). Slika je prepoznata kao prvo signirano djelo Sebastiana Riccija, jer je na slici zapis: S.R.p. 1684 (Sebastian Ricci pinxit 1684). Usprkos tomu, te uz to što je istraživači Derschau,⁶ Goering⁷, Daniels⁸ i D'Arcais⁹

⁴ A. Santangelo, nav.dj., Roma 1935, 98; R. Matejčić, Barok u Istri i Hrvatskom primorju, Zagreb 1981., 559—561.

⁵ J. Daniels, Sebastiano Ricci, Milano 1976, 82, fot. 2.

⁶ J. von Derschau, Sebastiano Ricci, Heidelberg 1922, 45.

⁷ M. Goering, Sebastiano Ricci, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler U. Thieme—F. Becker, XXVIII, Leipzig 1934, 252.

⁸ J. Daniels, nav.dj.(5), 82, fot. 2.

⁹ F. Flores D'Arcais, u recenziji knjige J. Danielsa, Arte Veneta 30, 1976, 254.



Sebastiano Ricci, Sveti biskup, Innsbruck, Landesmuseum Ferdinandeum

smatraju autentičnim Riccijevim djelom, Aldo Rizzi¹⁰ sumnja u Riccijevo autorstvo, dok je A. Martini pripisuje samom G. Dizianiju.¹¹ Sliku »Sv. Rok« (Padova, priv. vlasništvo) koja je vrlo bliska slici u Austriji, Valcanover¹² će pripisati Dizianiju, a E. Martini¹³ Jacopu Marieschiju. Na taj je način isprepletenost opusa triju slikara dosegla krajnju točku, jer se istovjetna djela pripisuju sad jednom, sad drugom i konačno trećem slikaru. Potvrđuje to prvenstveno njihov zajednički stilski jezik, ali i gotovo ujednačenost kvalitete učitelja i njegovih nasljedovatelja. Sebastiano Ricci će na sličan način prikazati sv. Petra na oltarnoj pali u crkvi S. Gi-

¹⁰ A. Rizzi, *Sebastiano Ricci disegnatore*, Udine—Milano 1975, 15.

¹¹ E. Martini, *La pittura del Settecento veneto*, Udine 1981, fot. 664.

¹² F. Valcanover, *Per il catalogo di Gaspare Diziani, u Il cielo domenicano di Gaspare Diziani*, Bergamo 1983, 88—89, fot. 41 i 42, bilješka 12 i 13.

¹³ E. Martini, *Problemi e precisazione su dipinti e disegni di Jacopo Marieschi, Gaspare Diziani e Nicola Grassi*, *Notizie di Palazzo Albani*, 95, fot. 13.

orgio Maggiore u Veneciji, ili još izravnije na slici »Sv. Petra oslobađa anđeo« u crkvama S. Stae u Veneciji i Trescore Balneario, i na nekim drugim njegovim djelima, pa je očito da se Diziani poveo za učiteljem.¹⁴

Upravo se u Dalmaciji na dvije Dizianijeve slike mogu evidentirati njegova elaboriranja istog lika. Na oltarnoj slici na kojoj je prikazana veća grupa svetaca i Vizitacija (Kaštel Gomilica, župna crkva)¹⁵ u pred-



Sv. Roko, Padova, privatna zbirka

njem planu na lijevoj strani je lik sv. Petra koji, doduše, ima drugačiji položaj od prikaza istog sveca u Poreču, ali je slikarski tretman identičan. Na slici »Svi Sveti« u župnoj crkvi sela Zlopolje usred Dalmatinske zagore,¹⁶ ekstatični i teatralni prikaz sv. Petra koji pun *pathosa* upire pogled prema nebu, još je jedna varijacija iste teme.

¹⁴ Za reprodukciju nav. slika usp. *J. Daniels*, Sebastiano Ricci, Milano 1976, fot. 2, 273, 274, 404.

¹⁵ *K. Prijatelj*, Pala Gaspara Dizianija u Kaštel Gomilici, Studije o umjetninama u Dalmaciji III, Zagreb 1975, 121—127, fot. 77.

¹⁶ *K. Prijatelj*, Dizianijeve pala Svih svetih u Zlopolju, Studije o umjetninama

Iako reducirana na prikaz dvaju likova, porečka Dizianijeva slika posjeduje, dakle, sve odlike tog značajnog mletačkog slikara 18. stoljeća: teatralnost i deklamatorsko-patetičnu gestualnost u impostaciji likova, svežežinu namaza i navedene kolorističke specifičnosti, kako u odnosu na Piazzettu i Tiepola tako i u odnosu na druge značajnije umjetnike mletačkog 18. stoljeća.

Pišući o padovanskoj slici sv. Roka, Valcanover¹⁷ je datira u 40-te godine 18. stoljeća, objašnjavajući to kromatizmom sivozelenih, ružičastonarančastih i plavih boja svečeve odjeće koji sjedi blizu otvorenog mora, što je blizu ciklusima fresaka u Palazzo Spineda u Trevisu (1748) i stropu crkve sv. Bartolomeja u Bergamu (1750—1751). Kako se kaštelanske pale povezuju uz splitskog nadbiskupa A. Kadčića (+1745), to je K. Prijatelj¹⁸ zaključio da ih treba datirati u sredinu 18. stoljeća, datiravši i malu sliku iz Zlopolja u isto vrijeme, u najkvalitetniju slikarevu fazu u kojoj je utjecaj Sebastijana Riccija bio najviše izražen u opusu ovog slikara iz Belluna. U četvrto desetljeće 18. stoljeća datirao je A. Rizzi i crtež u Udinama.¹⁹ Porečka se crkva Gospe od Anđela gradi od 1747. do 1770. godine²⁰ pa je moguće i opravdano pretpostaviti da je ova slika, za koju eto postoji i »pripremni crtež«, mogla biti naručena na početku same gradnje, u onom času kada Poreč postaje ponovno važno središte u Istri, a broj se njegova stanovništva osjetno povećao.

U ostavštinu Riccijevih sljedbenika spada i iznimno lijepa oltarna pala iz župne crkve u Novalji na otoku Pagu.²¹ Na slici je središnji lik Bogorodice naslikan u sintezi triju ikonografskih tema: istovremeno su naime naslikani simboli Bezgrešnog začeca (polumjesec), krunjenja Bogorodice (dva gola anđela u vrhu slike nose krunu) i Gospe Karmelske. Ipak, u prvom planu je kult Gospe Karmelske: u desnici Bogorodica drži škapular, lijevo je sv. Šimun Stock, kojemu se 1251. godine Bogorodica ukazala u viziji, a desno najvjerojatnije papa Honorije III (1216—1227), koji 1226. godine odobrava pravilo karmelićanskog reda, uz kojeg su papinski križ i tijara.²² S desne i lijeve Bogorodičine strane prikazani su dopojasni likovi, koji kao da izranjaju iz neutralne pozadine zarumenjenog neba, sv. Petar i Pavao.

Kvaliteta slike uistinu je izrazita: središnji lik Bogorodice sasvim monumentalnog i dostojanstvenog držanja, skicozni i kao u »bozzettu« puni svežine i svjetlećih mrlja koje svjetlucaju i žare prikazani likovi sv. Petra i Pavla, zatravljena pogleda i ekstatična držanja sv. Šimuna Stocka, kojemu se plašt sjaji srebrnim bljeskovima, i konačno impresivni i dramatski lik pape raširenih ruku s prstima koje posjeduju unutrašnju patetiku, briljantno razrađenu upravo u slikarstvu mletačkog rokoka

u Dalmaciji V, Zagreb 1989, 91—95.

¹⁷ F. Valcanover, nav.dj.(12).

¹⁸ K. Prijatelj, nav.dj.(15, 16)

¹⁹ A. Rizzi, nav.dj.(3).

²⁰ R. Matejčić, nav.dj., 440.

²¹ Sliku je u Restauratorskoj radionici Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu popravio Stanko Alajbeg. U toku popravka u donjem lijevom kutu naslućeni su nečitki ostaci mogućeg slikareva potpisa.

²² J. N. Kelly, The Oxford Dictionary of Popes, Oxfors 1987, 188, 189.



Jacopo Marieschi, Bogorodica sa sv. Šimunom Stockom, papom Honorijem III i sv. Petrom i Pavlom, Novalja (Pag), župna crkva



Jacopo Marieschi, Bogorodica sa svecima, Novalja (Pag), detalj, Papa Honorije III

(Pittoni, Grassi, Tiepolo, a do unutrašnjeg bolnog tragizma najizrazitije naslikao naš Benković), i njegovo lice oblikovano u ružičastim preljevima koje je slikar nijansirao na planu gustoće i osjenčenja. Time je postignuta likovna izražajnost krajnjeg rafirmana; biskupov plašt sa skicozno naslikanim figurama i dekorativnim ukrasom završava slikarevu koncepciju da boja iznutra svijetli.

Pripisujući ovu sliku Jacopu Marieschiju (1711–1794), vjernom učeniku Gaspara Dizianija, potrebno je analizirati njegov stil, da bi se na taj način obrazložilo i predloženo pripisivanje paške slike tom slikaru.

Vjerno nasljeđujući Dizianija, Jacopo Marieschi se, kao izraziti umjetnički talent, u svom razvojnom putu približio idealu braće Guardi, postigavši začuđujuću lakoću i prozirnost, tankočutnu i profinjenu izvedbu detalja i cjeline, koju je pragmatično ali točno E. Martini okrstio



Jacopo Marieschi, Bogorodica sa svecima, Novalja (Pag), župna crkva, detalj, sv. Šimun Stock

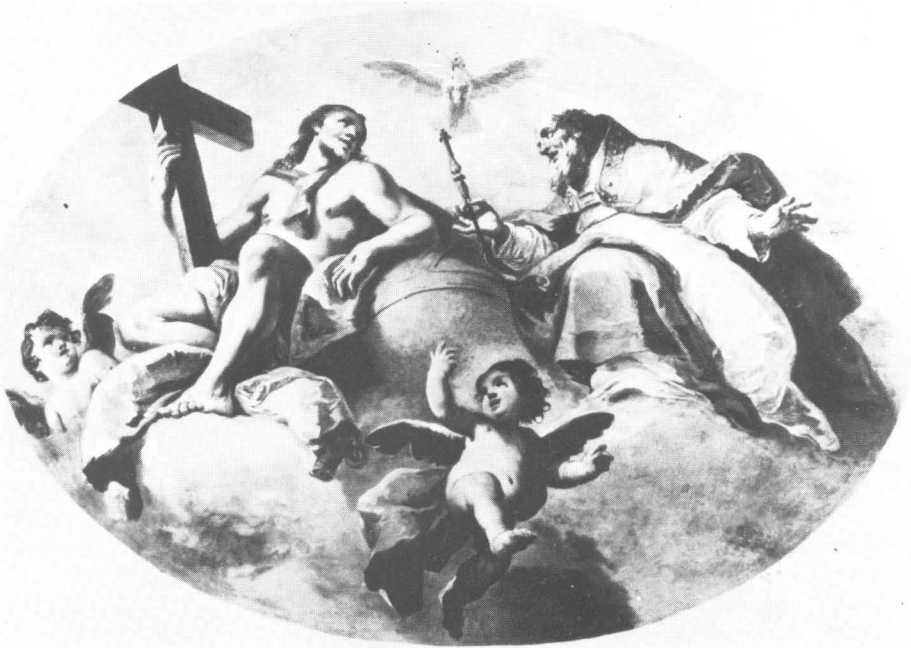
»quasi vanigliata«. ²³ Usprkos stilskoj sličnosti i formalnoj identičnosti dvaju slikara, Dizianijevu sklonost prema scenografskim rješenjima i zgusnuti potez, na predlošku ekspresivnijeg Sebastiana Riccija, ne treba brkati s J. Marieschijem, kojega je potez tanak, gotovo precizan i svilenkast na svjetlu.

Ukoliko se u tom nevelikom opusu traže analogije sa slikom u Novalji, onda je to prvenstveno ciklus slika u crkvi S. Maria delle Penitenti u Veneciji. ²⁴ Posebice je izrazita sličnost sv. Šimuna Stocka i pape Honorija III s likom Boga Oca na slici »Presveto Trojstvo« iz navedene veneci-

²³ E. Martini, nav.dj.(11), 555, bilješka 374.

²⁴ G. M. Pilo, Nicola Grassi, Jacopo Amigoni, Jacopo Marieschi (e altri): aspetti e problemi della pittura veneziana del Settecento nella prospettiva del Rococo europeo, Nicola Grassi e il Rococo europeo, Udine 1984, 171—175, fot. 176—179.

janske crkve (za koju sliku postoji i pripremni crtež u zbirci Apollini u Rimu),²⁵ dok je Bogorodičin lik bliz Gospi na slici »Bogorodica i sv. Lovro Giustiniani u slavi«²⁶ u istoj crkvi, te na Bogorodicu na slici »Silazak Duha Svetoga«²⁷ (Treviso, privatno vlasništvo). Likovi sv. Petra i Pavla, pak, nalikuju Bogu Ocu na slici »Krunjenje Bogorodice« (Venecija, Akademija), koja je nekad ukrašavala strop u predvorju Scuola della Carità.²⁸



Jacopo Tintoretto, Presveto Trojstvo, Venecija, S. Maria delle Penitenti

Naravno, bliskost je očigledna i s drugim Tintoretovim djelima, kako s onim ranijim (ciklus slika u crkvi S. Giovanni in Bragora iz 1743. godine), tako i s onima iz posljednje slikareve faze nakon što je 1755. godine postao profesorom na Akademiji (i potom bio nekoliko godina uzastopno njenim predsjednikom) kada se, kako je već naznačeno, približava diskretno i načinu Guardiija i Tiepola. Iz tog drugog slikareva razdoblja potječu važni ciklusi slika: strop u crkvi Sv. Ivana Evangjelista i u dvorani istoimene bratovštine (1760), te stropne slike za Scuola della Carità (1766).

²⁵ E. Martini, nav.dj.(13), 94, fot. 5, 6, 7, 8.

²⁶ E. Martini, nav.dj.(13), 94, fot. 7 i 8.

²⁷ E. Martini, nav.dj.(13), str. 91, fot. 1.

²⁸ Le scuole di Venezia, Milano 1981, 38., fot. 31.



Jacopo Tintoretto, Presveto Trojstvo, Venecija,
S. Maria delle Penitenti, detalj Boga Oca

Opravdano je stoga sliku iz Novalje datirati u sredinu 18. stoljeća, kada je Tintoretto najizrazitije upućen na Dizianija, i u kojem vremenu nastaju i dva njegova ciklusa u Veneciji, onaj u crkvi S. Giovanni iz Bragora (1743) i u crkvi s. Maria delle Penitenti (1743—1744) na slikovitom Cannaregiu.²⁹

²⁹ Za dataciju tih slika usp. *E. Martini*, nav. dj. (13) str. 102, i posebno *G. M. Pilo*, Lorenzo Giustiniani. Due imprese pittoriche fra Sei e Settecento a Venezia. San Pietro di Castello e Santa Maria delle Penitenti, Pordenone 1982; *G. M. Pilo*, nav.dj.(24), 171—175.

Radoslav Tomić

Il dipinto della »Madonna col Bambino e S. Giovanni Battista« (Trogir, Collezione Slade — Šilović) ha sul retro della tela la firma di Hans Rottenhammer (München, 1564 — Ausburg, 1625), pittore tedesco attivo a Venezia tra il 1596 e il 1606. Educatore in patria presso H. Donauer, a Venezia subì soprattutto l'influenza di Tintoretto, Veronese e Bassano, mentre Ridolfi scrive a proposito della sua amicizia con Palma il Giovane. Rottenhammer è pittore di composizioni mitologiche e religiose di piccolo formato, che indirizzava dunque la sua attività verso i collezionisti e le raccolte private. Le sue composizioni sono raffinate, le figure sono dipinte con minuziose linee marrone chiaro, i dettagli sono modellati alla maniera della miniatura, mentre il ritmo è ereditato dallo stile manieristico di Tintoretto. Il dipinto traentino è l'unica opera nota di H. Rottenhammer in Dalmazia e, per la sfumature del modellato e l'armoniosità della composizione, appartiene all'insieme delle opere d'arte importate, qualitativamente più valide, del numeroso gruppo di »artisti — stranieri« attivi sulla laguna verso la fine del XVI e il principio del XVII secolo.

L'autore pubblica il dipinto di Pietro Ferrari »Il martirio di S. Fosca«, proveniente dalla chiesa parrocchiale di Vrsar. Sul dipinto vi sono la firma dell'autore e la data: Petrus Ferrerivs (Ro) manus pinxit 1664. Un pittore dallo stesso nome era finora conosciuto per un ciclo di dipinti nel coro della cattedrale di Spalato, risalenti agli anni 1663—1664, che rappresentano scene della vita e del martirio di S. Doimo. Il dipinto istriano è interessante in quanto conferma che il Ferrari prese a modello il Caravaggio e i suoi seguaci, e in base alla firma rimanda alla origine romana del pittore.

In occasione del restauro del dipinto »Betsabea al bagno« (Spalato, Galleria d'Arte) nel Laboratorio di restauro dell'Istituto regionale per la tutela dei monumenti culturali di Spalato, è stato possibile concludere con sicurezza che si tratta di un'opera di Antonio Zanchi (1631—1722), forse il pittore più importante dei »tenebrosi« a Venezia nella seconda metà del XVII secolo. Pittore dall'attività intensa e dalla chiara maniera stilistica, Zanchi si formò presso M. Ponzoni e F. Ruschi, la cui influenza rivelerà con evidenza nelle sue opere. Nell'ambito della corrente naturalistica della pittura barocca veneziana, formatasi dopo il soggiorno di Luca Giordano a Venezia, e che fu rappresentata da G. B. Langetti, P. Negri, J. C. Loth, A. Carneo ed altri, A. Zanchi è forse nell'espressione il più originale e il più significativo rappresentante di questa pittura per lo più orientata verso effetti scenografici soffusi di un forte e diretto chiaroscuro. Le esaltate figure di Zanchi sono in movimento e in turbinio, rappresentate in composizioni audaci, dai volumi poderosi e avvolti in pesanti drappaggi che cadono in fitte pieghe oltre i corpi denudati. Come gli altri pittori barocchi anche Zanchi rappresentò spesso temi mitologici, così raffigurando Betsabea al bagno assecondò le esigenze della complessa iconografia barocca (Betsabea come sposa di David

è la prefigurazione della fidanzata di Cristo, la Chiesa), realizzando anche il suo concetto di bellezza femminile. Il vigoroso corpo nudo di Betsabea domina il dipinto: accanto a lei sono una serva e David raffigurato su una terrazza, più come *silhouette* che come personaggio vivente. La sua nudità senza pretese di abbellimento, il volume torto del corpo e la testa ruotata, il contrasto di luce ed ombra, sono caratteristiche dello stile di Zanchi.

La pala d'altare dell' »Immacolata Concezione della Beata Vergina Maria con S. Pietro« della chiesa della Madonna dell'Angelo a Poreč, che nel lontano 1935 A. Santangelo attribuì a Jacopo Marieschi, viene qui attribuita a Gaspare Diziani, notevole rappresentante del Settecento veneziano, in base al disegno con la rappresentazione omonima (pennello e inchiostro a seppia), che è custodita nella Collezione del Museo della città di Udine, a che nel 1970 fu espoto alla mostra »I disegni antichi dei Musei civici di Udine«. Le differenze tra il disegno e il dipinto rivelano che la pala di Poreč è l'ordinazione concreta, essendo rappresentata sullo sfondo del dipinto una veduta di quella cittadina istriana. Sulla base di una esauriente analisi comparativa il dipinto di Poreč viene datato agli anni quaranta del XVIII secolo, nella fase pittorica qualitativamente più alta dell'artista, quando l'influenza di S. Ricci era maggiormente presente nell'*opus* di questo pittore di Belluno.

All'eredità dei seguaci del Ricci appartiene anche la bella pala d'altare proveniente dalla chiesa parrocchiale di Novalja sull'isola di Pag. Sul dipinto la figura centrale della Madona è rappresentata nella sintesi di tre temi iconografici: Immacolata Concezione, Incoronazione e Madonna del Carmelo. In primo piano tuttavia è il culto della Madonna del Carmelo, nella destra la Madonna regge lo scapolare, a sinistra è S. Simone Stock, a destra verosimilmente papa Onorio III. A sinistra e a destra della Madonna vi sono le figure a mezzobusto di S. Pietro e Paolo che emergono dallo sfondo neutro del cielo rosseggiante. L'autore attribuisce il dipinto a Jacopo Marieschi (1711—1794), fedele allievo di Gaspare Diziani, il quale pur non avendo lasciato un grande *opus* occupa un posto di rilievo nello sviluppo dell'arte rococò sulla laguna. Succedendo al Ricci e al Diziani, Marieschi che aveva un notevole talento, riuscì a sviluppare una sua maniera nell'ambito di uno stile incline alla pateticità e alla modellazione sfumata delle figure. I suoi personaggi sono colmi di freschezza e immediatezza, i drappeggi sembrano risplendere dall'interno, i volti sono estatici, il tratto del pennello pieno di freschezza e di macchie lucenti che brillano e si accendono nei bagliori delle sfumature e delle ombreggiature argentee e sericee.

Avvicinandosi in questo senso al Guardi, Marieschi raggiunge una stupefacente leggerezza di tratto e trasparenza della materia dipinta. Confrontando il dipinto di Pag con le altre opere del Marieschi a Venezia, l'autore lo collega al ciclo di dipinti nella chiesa di S. Maria delle Penitenti a Venezia che risale agli anni 1743—1744, al tempo della prima maturità del Marieschi.