

Doprinos Emilijancima

Mala slika *Svete obitelji* (drvo, v. 18, š. 17,5) koja se nalazi u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu pod inv. br. 114, a pripisana je pogrešno Simonu Cantariniju,¹ ne pripada tom umjetniku. Došlo je, po svoj prilici, do te atribucije na osnovu izvjesne sasvim vanjske sličnosti s jednom *Bogorodicom* Cantarinija iz iste galerije (inv. br. 111), po svoj prilici u vezi s turbanom kojim je njena glava ovita, a taj je motiv Cantarini često upotrebljavao. Kako je isti motiv turbana upotrebljavao često i *Bartolomeo Schedoni*, navodila je na pomisao (prvu sugestiju o tome dugujem C. Raggi-antiju) da se, bar u samoj invenciji, radi upravo o tom majstoru.² Stilistika zagrebačke sličice odgovara toj ideji i omogućuje njeno približavajne izvjesnom transformiranom *correggizmu* kakav nalazimo upravo kod tog zanimljivog majstora prelaznog vremena između manirizma i baroka. Listajući studiju V. Moschinija, dosad najpotpuniju studiju o tom nepravilno zapostavljenom slikaru (jer doktorsku tezu G. Della Casa iz 1955/56 u Bologni nisam mogao konzultirati), nije teško otkriti sličnost, zapravo identičnost invencije lika sv. Josipa s naše sličice s likom istog sveca na *Sv. obitelji* iz Dresdena, kao i s likom na *Sv. obitelji* iz Louvrea. Podudarnost je tolika da se svaki drugi dokaz čini suvišan.

Međutim, slučaj je htio da sam naknadno pronašao da naša slika tačno reproducira jedan Schedonijev bakropis, i to jedini za koji je poznato da ga je on sam izradio. Gori-Gandellini, doduše, govore o tri njegova bakropisa,³ ali Bartsch poznaje samo jedan, i to upravo onaj naš.⁴ Primjerak koji se u Uffizijima nalazi pod brojem 2830 objavio je O. Giglioli.⁵ Bakropis je potpisan sa *Barth. Schedono inv. or. et fecit*, a veličine je 17,3 x 13,8 cm. Originalna ploča sačuvana je i nalazi se u »Calcografia nazionale« u Rimu pod brojem 953. Tu se čuvaju još tri ploče izrađene prema Schedonijevim slikama. Od njih su dvije za nas zanimljive jer reproduciraju Bogorodice s turbanom u sličnim situacijama.

Međutim, Giglioli je istom prilikom publicirao i jedan crtež iz Uffizija (broj 1692 E) koji prikazuje *Bogorodicu S Isusom* a to nije drugo negoli pripremna skica za spomenuti bakropis, odnosno za sliku, i to izrađen u obrnutom smjeru.

Moglo bi se u vezi s time shvatiti da sačuvani crtež dokazuje da je originalna slika također bila okrenuta obratno nego je sam bakropis, to jest s *Bogorodicom* obraćenom na svoju desnu stranu, te da bi prema toj slici Schedoni kasnije bio izradio bakropis, i to u zrcalu. Što bi u tom slučaju bila zagrebačka slika?

¹ *Artur Schneider*, »Katalog Strossmayerove galerije«, 1939, sl. 113.

² Vidi: *V. Moschini*, »B. Schedoni«, *L'arte* XXX (1927), str. 119, sl. 16, kao i dvije *Svete obitelji* estenske galerije u Modeni.

³ *Gori-Gandellini*, »Notizie storiche degli intagliatori«, III, str. 221 (»Intaglio una Sacra Famiglia in piccolo, oltre a due altre tavole, dalle sue opere«).

⁴ *Bartsch*, »Le peintre graveur, XVIII«, str. 112. (Gori, str. 20, govori doduše o tri bakropisa koja bi Schedoni bio izradio, ali čini se da postoji samo jedan, i to upravo ovaj o kojem govorimo.

⁵ *Odoardo Giglioli*, »Nuove attribuzioni per alcuni disegni degli Uffizi. «Bollettino d'Arte» XXX, 9. 1937, str. 546.



Sl. 1. B. Schedoni, Sv. obitelj — Strossmayerova galerija, Zagreb

Budući da nije vjerojatno da bi sam majstor izradio repliku svoje vlastite slike u obratnom smislu, moralo bi se prihvatiti mišljenje da je prema Schedonijevu bakrotisku netko drugi kasnije izradio kopiju. No stvar se može shvatiti i drugačije: da je slikar izradio skicu za bakropis, izveo ga u obratnom smjeru, a istovremeno i sliku. Bilo bi sasvim razumljivo da slikar od kojega je sačuvan samo jedan bakropis, što pokazuje da se očito nije time bavio, nije htio svoju invenciju ostaviti neiskorištenu, nego je uz bakropis izradio i sliku. Međutim, fina izvedba s tankim namazima na zagrebačkoj slici ne čini mi se da potječe od samog Schedonija. Bar meni nije unutar njegove evolucije poznata. To su

svijetle i svjetlucave boje (crvena, plava, bijela, a kose su Bogorodice smeđe) nekog dobrog kopiste koji je svoju sličicu po svoj prilici izradio po bakropisu. Pretpostavka da ju je izradio prema izgubljenom Schedonijevu originalu dovodi nužno do zaključka da je i na tom originalu Bogorodica bila okrenuta na istu stranu na koju je okrenuta i zagrebačka, dakle da Schedoni nije svoj bakropis izradio u zrcalu prema prije postojećoj uljenoj slici.

Naša bi invencija svakako pripadala vremenu prije Caravaggiova utjecaja koji je Schedonija zahvatio u vrijeme nastanka napuljske slike *Carità* (1611).

Kako je izgledalo njegovo slikarstvo, doznajemo, naime, veoma kasno, oko g. 1606—1607. Zato G. C. Cavalli razdoblje koje slijedi, sve do *Večere* iz Pinakoteke u Parmi iz g. 1610—1611, i smatra razdobljem dozrijevanja i elaboracije njegova stila.⁶ Što je i kako je radio do 1599, kada je njegova aktivnost prvi put dokumentirana, ostaje nepoznato. Bit će da se radilo o preradi zakašnjelog correggizma. U svakom slučaju, naša invencija, tipološki bliska *Sv. obitelji* i *Sv. Josipu* iz Drezdna, još uvijek pokazuje oznake te prerade i može značiti još jedan primjer te neobične sinteze najboljih manirističkih tradicija i baroknog osjećanja koje je iz Bologne već desetak godina zapljuskivalo male centre Modene i Parme.

II.

Ali da se vratimo *Bogorodici s djetetom i anđelima* (drvo, v. 66, š. 53 cm), malom remek-djelu *Simona Cantarinija* koje se nalazi u istoj galeriji i s pravom nosi tu atribuciju.⁷ Na žalost, odviše je malo poznato s obzirom na svoje slikarske i psihološke vrijednosti. U resurekciji emilijanskih škola, koja je doživjela svoj apogej u velikoj izložbi u Bologni 1959. g., čini se da bi trebalo da zauzme dolično mjesto. Rekao sam da se radi o malom remek-djelu zato što ta nevelika slika zaista eksponira svoje vrijednosti u koncentriranom obliku i veoma jednostavnom ugođaju bez neke složenije figuralne ili pejzažne aparature: u tome pokazuje mnogo manje pretenzija negoli, recimo, *Počinak na bijegu* iz Galerije Doria, ali koliko je dojam neposredniji i srdačniji! Jedna je prozirna sjena pala na lice mlade žene koja doji svoje dijete, a ima glavu ovituu žučkasto-bijelim turbanom. Ta sjena što je prikrila lijevi dio lica i čelo dala je cijelom prizoru nešto od svoje titravosti i lakoće i ujedno je stvorila intimnu atmosferu koja nas zarobljuje. A zatim je tu malo povijeno dijete s glavicom, koja se često vraća na slikama Pesaresa,⁸ i igra punašnih ruku mlade Bogorodice s onim karakterističnim jamicama koje se također mogu često zapaziti kod tog slikarstva.⁹ Na kraju, tu su i boje: ružičasti ton rasvijetljenog rukava, smeđe jaslase sa žutom slamom i plava boja plašta. Slika je dosta pretrpjela od vremena što se vidi i na fotografiji, ali je dovoljno sačuvana da bi nam mogla demonstrirati svoje formalne psihološke kvalitete; upravo one nas navode da isključimo pomisao na ponekog učenika ili sljedbenika koji bi s obzirom na neke slikarske oznake, možda mogao doći u obzir.

I tipološke i slikarske karakteristike dovoljno čvrsto vežu našu *Bogoricu* uz opus *Simona Cantarinija*, a da bi bilo potrebno pomišljati na to. To je njegov tip Bogorodice s turbanom i povijeno dijete koje se u njegovu opusu često javlja na slikama i na bakropisima. Možda se može u tom sentimentalizmu nazrijeti čak i daleki supstrat marchigianskog manirizma, točnije baroceskog (o tome govori *Andrea Emiliani* u svom tekstu kataloga spomenute izložbe), ali svaki refleks *Guidova* načina već je odavna nestao. Nalazimo se s na-

⁶ *Maestri della pittura del Seicento emiliano*. Catalogo, Bologna 1959, str. 206.

⁷ *A. Schneider*, op. cit., str. 37, sl. 95 (inv. 111).

⁸ Na primjer na bakropisu *Sv. obitelj*, objavljenom od *P. Kristellera* u »Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten«. Berlin 1922, str. 398.

⁹ *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, Katalog, 1959, sl. 58. i dr.



Sl. 2. B. Schedoni, *Sv. obitelj*, bakropis — Uffizi, Firenza

Sl. 3. B. Schedoni, *Sv. obitelj*, crtež — Uffizi, Firenza



šom slikom po svoj prilici ponovo u Bologni u posljednjem razdoblju nastajanja *Sv. obitelji* iz Palazzo Venezia, sa sličnom materijom »gracioznog« ubačenog u »svakidašnju familijarnost«. ¹⁰ Samo što je gracioznost na slici iz Strossmayerove galerije još više naglašena i profinjena, i kao prebačena u svijet rokoka »prije vremena«, s onim delikatnim akcentom egzotike i neke zastrte infantilne erotike. Upravo obrada draperije i materije uopće omogućuje nam da približimo te dvije slike, dok bi topao tonaliteta i one zlaćane sfumature možda ukazivale na posljednje razdoblje u kome je nastalo i Cantarinijevo veliko remek-djelo: *Poklonstvo kraljeva* iz zbirke Torrigiani-Salina.

III

Možda me više od shematiziranih nabora na atribuiranje ove *Judite* Mastelettiju navodi izvjestan opći utisak: sve je nekako bizarno i napeto, a opet tako zaleđeno u viziji koja nas čak odbija ne samo tipologijom, nego i hladnom izvedbom. Ta je fantastika očito nastala unutar jedne već manirirane barokne imaginacije, a pomisao na antiakademska hereza *Giovanni Andree Donduccija* nameće se sama od sebe: čini mi se da je slikar onih mladih stiliziranih naracija upravo tako slikao likove velikih razmjera, oblačeći ih u rigidne draperije, i pokušavajući da ih uzdigne iznad realnosti s bizarnim akcesorijama, kao što su to turban i šarena pera na našoj *Juditi*.

Zapravo sam ovu sliku tražio već duže vremena. Nedavno sam je s iznenađenjem našao u depou Narodne galerije u Ljubljani. ¹¹ I njena hladna koloristika možda još više pojačava odbojnost tipologije, onog debelog lica žene i uzdignutog, tobože zanesenog pogleda: haljina je blijedo-zelene boje, bijeli brokat ima žutu postavu, a bijeli turban kriješti žučkastim i plavim bojama.

Nije teško na Mastelettinim malim slikama naći mnoštvo takvih draperija s rigidnim paralelnim naborima i žene s ovitim glavama ili sa sličnim fantastičnim ukrasima. ¹² I premda se slične njegove veće kompozicije ne mogu niti približno mjeriti s duhovitim malim naracijama s kojima on u Bologni tvori (poslije Faccinija) posebno heretičko poglavlje, čini mi se da i ova invencija zaslužuje, upravo zbog svoje neobične nastranosti, stanovitu pažnju i mjesto u njegovu opusu.

IV

Ova *Kleopatra*, koju sam prošle godine vidio u depozitima Narodnog muzeja u Varšavi, iznenadila me je i osvojila svojom neposrednom ekspozicijom teme i same materije, onim suzdržanim patosom koji nekako slabo pristaje toj zemaljskoj i pomalo vulgarnoj ljepoti. To je očito barokna vizija, ali s nekom neobično uvjer-

¹⁰ *Maestri della pittura*... str. 127, sl. 57.

¹¹ Slika se prije rata nalazila u zbirci beogradskog kolekcionara Joce Novakovića, ali je bila prodana i njen trag izgubljen. Pošto sam je pronašao u času pripremanja izložbe Stari tuji slikarji 1960. u Ljubljani, ona je s tom atribucijom bila i izložena (Vidi katalog, sl. 15).

¹² *M. Marangoni*, »Arte barocca«, 1953, str. 47. i sl. — *M. Calvesi* u »Maestri della pittura del Seicento emiliano«, sl. 17—23. — Zatim na slici Blažena Irena vadi strijele iz tijela sv. Sebastijana kod Celestinaca u Bologni, Foto Coci 4700.

ljivom jednostavnošću. Nije bilo moguće ne pomisliti odmah na Guida Cagnaccija, to veliko otkriće emilijanskog baroka, koji je već u svom prvom razdoblju slikao takve patetične Kleopatre, a kasnije nešto više suzdržane i rezignirane. I boje su reducirane na minimum, ali zato ne manje intenzivne u svom djelovanju: smeđa boja plašta sa bijelom postavom i divan žuti ton puti. To je oštra senzualnost jednog kasnog i moderniziranog caravaggiste.

Apsolutne dokaze za predloženu atribuciju, naravno, ne mogu pružiti. Pa ipak, onu općenitu i neodređenu asocijaciju na emilijanskog majstora, koju mi je izazvao prvi dodir s tom lijepom slikom, moguće je poduprijeti. Onaj patos i neke tipološke sličnosti naći ćemo već na ranim djelima, kao na malom *Samoubistvu Kleopatre* u Beču i na varijanti u Bologni, ¹³ gdje je Guido Cagnacci u širokoj orbiti Renijeve iradijacije znao svojom oštrom opservacijom stvoriti vlastitu viziju tako začuđujuće modernu i svježju.

Kojem razdoblju pripada ova varšavska *Kleopatra*? Ako su »quadroni« u Forliju vrhunac sinteze već prevladane Renijeve idealnosti sa nekom sasvim ličnom svijetlom vizijom prostora i oblika (a ne znam tko je već rekao da se tu vjerojatno radi o rekreiranom *correggizmu*?), možda bi našu sliku trebalo datirati u to doba.

Svakako, u vrijeme oko 1640. god. već je bila, prema Arcangeliju, nastala i *Sv. Magdalena* iz Urbanije. ¹⁴ Upravo sa tom Magdalenom naša *Kleopatra* pokazuje veliku sličnost u crtama lica, ekspresije patosa kao i u ostalim detaljima. Čini mi se, međutim, da se ne treba odviše pridržavati tih morfoloških bliskosti i da varšavska slika ipak treba smatrati djelom kasnijeg, to jest bečkog razdoblja. Cagnacci je, doduše, odmah na početku svog boravka u Beču (od 1657/58) naslikao ono čudo talijanskog seicenta, veliku *Smrt Kleopatre*, a vjerojatno i *Kleopatru* iz zbirke Spiridon u Rimu gdje je meditativna lirika, što ipak kipti od suzdržane senzualnosti, eliminirala svaku teatralnu patetiku, ali čini mi se da patos naše *Kleopatre* nije s tim načinom u kontradikciji. Uostalom i u bečkom se periodu Cagnacci znao podati baroknoj mimici i gestikulaciji: bečki *Sv. Jerolim* očit je dokaz recidive tipično bolonjeske retorike prema kojoj naša *Kleopatra* djeluje neobično smireno. Zmija ovita oko njene ruke ona je s bečke slike, a dovoljno je pogledati oblik i modelaciju grudiju koje se, upravo takve, često nalaze na Cagnaccijevim slikama.

Nisam imao priliku konzultirati tezu Carle Ravaioli na Univerzitetu u Bologni, ali je sasvim sigurno da je kroz dva posljednja decenija svog života, koje je proveo u Beču, naš slikar morao izraditi mnogo veći broj slika negoli što je do danas utvrđeno. Čini mi se da je varšavska *Kleopatra* jedna od njih i da neće naškoditi majstorovu ugledu, danas tako visoko poraslom. Zaslugom C. Gnudija (1937 i 1954) ušao je on u vidokrug moderne kritike, a bolonjska izložba 1959. donijela je kao jedan od najvećih rezultata apsolutnu afirmaciju upravo

¹³ *G. Heinz*, »Der Anteil der italienischen Barockmalerei an der Hofkunst zur Zeit Kaiser Ferdinands III und Kaiser Leopolds I.«. — *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen* LIV, 1958, sl. 191, 189.

¹⁴ *F. Arcangeli*, »Maestri della pittura del Seicento emiliano«, Bologna, 1959, str. 283, sl. 148.



Sl. 4. Simone Cantarini, il Pesarese, Madona s djetetom —
Strossmayerova galerija, Zagreb

Guida Cagnaccija. Teško je razumjeti zašto je tri puna stoljeća ostao zasjenjen imenima koje naša moderna osjetljivost, međutim, teško može podnijeti.

G. Heinz je svojedobno uočio karakter i sudbinu tih »ambivalentnih« slikara seicenta koji su bili raspjeti između dekorativnog idealizma baroknog stoljeća i svoje strastvene težnje za opservacijom i njenom često fantastičnom slikarskom transpozicijom.

V

Čini mi se da je u svom kasnom razdoblju iza 1680. g. Guercino naslikao ovog *Davidu s Golijatovom glavom* (Narodni muzej, Beograd, depo, v. 98, š. 123 cm), s izvjesnom notom dopadljivosti koja je karakteristična za ovo kasno doba, ali bez sumnje i sa suverenom snagom invencije. Dvije blage paralelne kosine (pružene lijeve ruke i mača) grade kompoziciju slike, a dojam je zasnovan na kontrastu mladenačkog lica *Davidu s Golijatovom glavom*. David u modroj haljini i crvenom plaštu ima presavijeno smeđe krzno, kao obično na Guercinovim redakcijama te teme, na *Davidu* iz 1650. g. u priv. zbirci u Centu,¹⁵ na primjer, ili na *Sv. Ivanu Krstitelju* iz 1644. g. u Pinakoteci u Bologni. Mislim da je u tim vremenskim okvirima i nastala ova redakcija, dovoljno uvjerljiva da bude pripisana samo majstoru, ali i konvencionalna u smislu njegovih posljednjih godina.

VI

Jedna *Sv. obitelj sa Sv. Ivanom* na platnu osmerokutnog oblika (v. 90, š. 79 cm.) koja se nalazi u Galeriji Matice srpske u Novom Sadu pripada očigledno *Cesaru Gennariju*, članu poznate emilijanske umjetničke obitelji.

To nije, naravno, djelo veće umjetničke vrijednosti. Nezgrapno debelo dijete nelijepa lica sjedi u naručju majke. Mali sv. Ivan nije ništa sretnije riješen, a sv. Josip i sama Bogorodica imaju konvencionalna lica emilijanske škole. I boje su svijetle, ali bez pravog sjaja.

Pa ipak, i ova osrednja slika ima svoje značenje zbog boljeg definiranja te male ličnosti iz treće generacije obitelji Gennari. Od njega je poznato tek nekoliko radova, a i za njih nije uvijek jasno nije li ih radio u zajednici sa Ercolom ili Benedettom. Pored *Sv. Franje* u Museo Nazionale u Napulju, tipična je za njegovu prosječnost *Sv. obitelj u Galeriji Pitti*, br. 332, iz g. 1674. Ta slika i jest osnovno uporište za atribuciju naše slike *Cesaru Gennariju*.

VII

Domenico Maria Viani autor je, po mom mišljenju, *Raspeća s Bogorodicom, sv. Ivanom i sv. Pavlom* (v. 162, š. 98 cm.) koje se nalazi u depou Narodnog muzeja u Beogradu. Jednostavnom fakturom i u širokim planovima slikar je naslikao žućkasto-bijelo tijelo Krista, koje plastikom i svijetlosnim vrijednostima dominira na platnu, zatim haljine ostalih likova u konvencionalnim bojama. Kristova perizoma i marama prebačena preko Bogorodičine glave sive su boje, a sv. Pavao je u zelenoj haljini i crvenom plaštu.

¹⁵ N. Grimaldi, »Il Guercino« (ed. Tamari, Bologna), sl. IX.

Ne može se mnogo toga reći o tom djelu malog bolonjskog slikara kojega je opus Hermann Voss nedavno rekonstruirao u dosad pristupačnoj jezgri.¹⁶ Čini mi se da mnogo venecijanizma na njemu nema, ali ne manje negoli što ga ima i na ostalim njegovim slikama. Snažan drapeggio u zakašnjoj tradiciji carraccijske škole formira arhitekturu figura koje teže konvencionalnoj monumentalnosti, a naivna gestikulacija ruku treba da oživi kompoziciju i uspostavi osjećajne veze između likova. Upravo kao na ostalim Vianijevim slikama na: *Emausu* u Hannoveru, na *Kristu i Samarićanki* iz jedne privatne zbirke u Parizu itd. Nije teško, prepoznati te ruke karakteristične modelacije, pa oval lica tako adekvatan onima na već spomenutim slikama, pa i na *Sv. Ivanu koji naviješta Krista*, nekad u zbirci Spiridon u Rimu.¹⁷ A upravo na ovoj slici noga sv. Ivana je tako simptomatično slična nozi Krista s beogradskog *Raspeća*. Ali više od ovih »ikonografskih« i morfoloških detalja treba gledati na stilsku i čak psihološku stranu problema, a čini mi se da je upravo ona kod našeg slikara prilično ujednačena. Možda tek ponegdje on podiže ofenzivnost korpulentnih tijela kao na *Jupiteru i Cereri* iz Beča i *Ljekovitoj kupelji* iz jedne privatne zbirke u Piacenzi, koju Voss navodi na str. 286. svoje studije. Kompozicijsko znanje majstorovo dolazi tu također do izražaja kao i na pali iz S. Spirito u Bergamu. To su zaista akademizirani derivati bologneske »Akademije«, kao što je to i naša slika, umorni odjeci one oficijelno reprezentativne strane baroka koju je naša

¹⁶ H. Voss, »Domenico Maria Viani«, Arte Veneta, 1954, str. 284.

¹⁷ H. Voss, op. cit., sl. 282.

Sl. 5. Masteletta, Judita — Narodna galerija, Ljubljana





Sl. 6. Guido Cagnacci, Smrt Kleopatre, — Muzeum Narodowe, Warszawa

moderna predilekcija za piktoralnu slobodu i psihološku fantastiku (od G. M. Crespia do Magnasca) već potisnula u pozadinu; ali da i unutar tog oficijelnog lica baroka još ima kompleksa koji čekaju otkrića i rekuperaciju pokazuje još jednom i slučaj Domenica Marije Vianija.

VIII

Na kraju ovog malog doprinosa emilijanskim slikarima htio bih objaviti i dva crteža koja se nalaze u zbirci prof. M. Lunzera u Zagrebu.

Prvi crtež (tuš i bijela kreda) prikazuje *Dijanu na kupanju*. To je, u stvari, kopija poznate Parmiggianinove invencije. Od izgubljene majstorove slike poznat je autografski crtež u Uffizima, i među ostalim, bakropis Uga da Carpi.

Naš crtež, međutim, rađen je po svoj prilici prema samom Parmiggianinovu crtežu. Uzmemo li u obzir drugačiju tehniku, možemo utvrditi veliku sličnost s predloškom. Maniristička dinamičnost linije na mnogim je mjestima popustila, obris je čvršći i teži ali kreda je dala nešto jaču plastičnost s potezom koji podsjeća na potez *Niccole dell'Abate*. I odnos crnog i bijelog

na cijeloj površini njegov je, kao i način modeliranja oblika. Crtež ovog umjetnika koji se nalazi u Louvreu, *Nalazak Mojsijin*¹⁸, i crteži za emajl¹⁹ mogu poslužiti kao oslonac našem mišljenju, ali i opće poznat način obrade površine i oblika *Niccole dell'Abate* ukazuje na mogućnost njegova autorstva.

Drugi crtež očito pripada *Guidu Reniju*. Rađen je ugljenom, a prikazuje glavu nekog *Apostola* u poluprofilu. Potez siguran i snažan odaje sigurnu ruku koja je u stanju bez greške i poteškoće improvizirati invenciju te bez sumnje konvencionalne fizionomije, ali s autentičnom osjećajnošću svojstvenom ovom umjetniku.

Crtež i tipološki i grafološki ukazuje na Guida Renija. Dovoljno je spomenuti glave apostola i svetaca koje se nalaze u Windsor Castleu²⁰ ili u Fogg Museum of Art,²¹ ali možda je još uvjerljivija konfrontacija sa slikom *Sv. Josipa* koja se nalazi u Galleria nazionale d'arte antica u Rimu.²²

¹⁸ G. Briganti, »Il manierismo e Pellegrino Tibaldi«, sl. 59.

¹⁹ L. Fröhlich-Bum, »Parmiggianino und der Manierismus«, 1921, sl. 147, 148.

²⁰ D. Kurz, »Bolognese Drawings at Windsor Castle«, sl. 62, 78, 81.

²¹ »Drawings in the Fogg Museum of Art«, II, sl. 139.

²² C. Gnudi — G. C. Cavalli, »Guido Reni«, 1958, sl. 192.

Contributo agli Emiliani

Il piccolo quadro con la **Sacra famiglia** (tavola, alt. 18, largh. 17,5 cm) della Galleria Strossmayer di Zagabria sotto il numero d'inventario 114, viene attribuito a Simone Cantarini ma l'attribuzione è certamente errata (1).

Una simile attribuzione deriva probabilmente da alcune somiglianze esteriori con una **Madonna** di Cantarini che si trova nella stessa Galleria (inv. N. 311), e specialmente per il turbante che ha in testa, motivo che il Cantarini adopera spesso nelle sue opere. Non mi consta però che Simone Cantarini il Pesarese, abbia mai usato un formato così piccolo per i suoi dipinti. D'altro canto, il fatto che il motivo del turbante sia stato usato spesso anche da **Bartolomeo Schedoni** suggerisce l'idea che il nostro dipinto debba essere attribuito, almeno nell'invenzione, proprio a lui (2), e non al Cantarini (il primo suggerimento in questo senso mi è venuto da C. L. Raggianti). Infatti, lo stile e la composizione della scena del quadretto zagrabese corrisponde all'idea suggeritami e permette l'accostamento a una certa trasformazione dello stile del Correggio, simile a quello che incontriamo in questo interessante e notevole pittore del periodo di transizione fra il manierismo e il barocco.

Sfogliando lo studio del Moschini, che finora è lo studio più completo su questo pittore così ingiustamente trascurato (la tesi di laurea di G. della Casa, Bologna, 1955-56, purtroppo non ho potuto consultare) non è difficile rilevare le somiglianze, anzi l'identità esistente fra la figura del S. Giuseppe del quadro zagrabese con il S. Giuseppe della **Sacra famiglia** di Dresda e con quello della **Sacra famiglia** del Louvre. La corrispondenza fra i tre dipinti è così intima, che ogni necessità di prove sembra superflua.

¹ Artur Schneider, »Katalog Strossmayerove Galerije«, Zagreb 1939, fig. 113.

² Vedi V. Moschini, »Schedoni«, L'Arte, XXX (1927) pag. 119, fig. 16, anche le due Sacre famiglie della Galleria Estense di Modena.



S. 7. Il Guercino, David —
Narodni Muzej, Beograd

Un caso però mi ha permesso di constatare che il nostro quadretto è soltanto un'esatta riproduzione di una calcografia di Schedoni (3), che è cioè la riproduzione dell'unico lavoro del genere che il nostro pittore abbia compiuto, almeno a quel che si sappia. Gori-Gandellini parlano, è vero, di tre incisioni in rame, ma il Bartsch ne conosce una sola, cioè proprio questa di cui parliamo (4). L'esemplare che si trova nella Galleria degli Uffizi porta il n. 2830 ed è stato pubblicato da O. Giglioli (5). L'incisione in rame è firmata: 'Schidonio, inv. or et fecit', ed ha le dimensioni di centimetri 17,3x13,8. Il rame originale si trova nella Calcografia Nazionale a Roma sotto il n. 953. Vi si trovano anche tre altre tavole incise, riproducenti quadri di Schedoni, ma per noi sono interessanti solo due, perchè riproducono la Madonna con turbante in situazioni analoghe.

Però Giglioli ha pubblicato in quest' occasione anche un disegno della Galleria degli Uffizi (n. 1692 E), che riproduce la Madonna col bambino, e che non è altro che lo schizzo preparatorio per la incisione in rame ricordata, e rispettivamente per il quadretto, ma voltata dall'altra parte.

A questo proposito si potrebbe anche pensare che il disegno indichi che anche il quadro originale era voltato in senso contrario alla scena dell'incisione in rame. La Madonna era dunque rivolta a destra e in seguito Schedoni avrebbe fatto la sua incisione copiandola allo specchio. Che cosa sarebbe, in questo caso, il quadro di Zagabria?

³ Gori-Gandellini, «Notizie storiche degli intagliatori», III, pag. 221 («Intagliò una Sacra Famiglia in piccolo, oltre a due altre tavole, dalle sue opere»).

⁴ Bartsch, «Le peintre graveur», XVIII, pag. 112. Gori, (pag. 20) parla di tre stampe che Schedoni avrebbe inciso; ma pare che questo pittore non ne ha fatto che una sola, vale a dire quella di cui parliamo.

⁵ Odoardo Giglioli, «Nuove attribuzioni per alcuni disegni degli Uffizi». Bollettino d'Arte, XXX, anno 1937, pag. 546.

Sl. 8. Cesare Genarri, Sv. obitelj —
Galerija Matice Srpske, Novi Sad.



È poco probabile che il maestro abbia riprodotto una seconda volta un proprio dipinto in senso contrario, e perciò bisogna ricorrere all'ipotesi che un altro pittore abbia fatto la copia sulla base dell'incisione in rame. È vero che vi si potrebbe dare anche un'interpretazione diversa, e cioè che il pittore abbia fatto lo schizzo per l'incisione in rame, la abbia eseguita in senso contrario, e nello stesso tempo abbia dipinto anche il quadro. Sarebbe del tutto naturale che Schedoni, di cui abbiamo una sola incisione in rame, abbia voluto sfruttare la sua composizione, e perciò la riproducesse sia nell' incisione sia nel quadro. Ma l'esecuzione molto sottile non mi pare che possa appartenere allo Schedoni. Anche i colori chiari e leggeri (rosso, azzuro, marrone) mi pare che appartengano a un buon copista, che ha fatto il suo quadretto copiando proprio l'incisione suominata. Se poi si vuole supporre che il quadretto di Zagabria sia stato eseguito come copia di un originale di Schedoni andato perduto, allora si giunge alla conclusione che anche l'originale aveva la Madonna rivolta nello stesso senso della Madonna del quadro di Zagabria, contrariamente allo schizzo preparatorio.

La data di nascita dell'invenzione di Zagabria va posta certamente prima dell'influenza esercitata sul Nostro dal Caravaggio, influenza che lo Schedoni ha cominciato a sentire al tempo dell'esecuzione del quadro della **Carità** di Napoli (1611).

Quale fu davvero lo stile dello Schedoni lo sappiamo per la prima volta molto tardi, circa 1606-7, e forse proprio a causa di questo G. C. Cavalli ritiene che il periodo seguente, fino a 1610-11, sia il periodo della maturazione e dell'elaborazione del suo stile (6). Ma che cosa lavorava il nostro pittore, e come, dal 1599 quando la sua attività ci è per la prima volta documentata, la critica non ha potuto chiarire. Si tratta verosimilmente della trasformazione d'un correggismo tardivo. In ogni caso la nostra invenzione, tipologicamente vicina alla **S. Famiglia** e a **S. Giuseppe** di Dresda, dimostra ancora i segni di questa trasformazione, e può avere qualche importanza quale esempio (uno di più) di questa non comune sintesi delle migliori tradizioni del manierismo emiliano e delle nuove tendenze bolognesi che già da anni inondavano i piccoli centri della regione.

II

Ma ritorniamo alla **Madonna col Bambino** (legno, alt. 66, largh. 53 cm.), il piccolo capolavoro di **Simone Cantarini** della stessa galleria e che con diritto porta quest'attribuzione (7). Questo capolavoro è troppo poco conosciuto in rapporto ai suoi valori pittorici e psicologici, e mi sembra che dovrebbe occupare un posto più degno nella risurrezione della scuola emiliana, che ottenne il suo maggior successo nella grande mostra di Bologna del 1959. Ho detto che si tratta di un piccolo capolavoro, perchè questo quadretto esterna i propri valori in forma concentrata e con un'atmosfera molto semplice, senza alcuna montatura di figure o paesaggio: in ciò dimostra un'esigenza molto minore diciamo della **Fuga in Egitto** della galleria Doria, ma quanto è più diretta e piacevole l'impressione! Un'ombra trasparente cade sul volto della giovane donna che allatta il bambino, e il suo capo è avvolto da un turbante bianco-giallastro, e quell'ombra che copre la parte sinistra del volto e la fronte dà a tutto l'insieme qualcosa della propria leggerezza e della propria vibrazione, creando allo stesso tempo quell'atmosfera intima che ci incanta. Il bambino fasciato con quella testolina (8) nonchè il ginoco delle mani paffute della giovane Madonna con le caratteristiche fossette gli incontriamo spesso nel nostro pittore (9). Ci sono poi anche i colori: il tono rosato della manica illuminata, la mangiatoia marrone con la paglia

⁶ «Maestri della pittura del Seicento emiliano». Catalogo, Bologna 1959, pag. 206.

⁷ A. Schneider, op. cit. pag. 37, fig. 95 (Inv. 111).

⁸ Ad es. sull'incisione della Sacra Famiglia, pubblicata da P. Kristeller nel «Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten». Berlin 1922, pag. 398.

⁹ «Maestri della pittura del Seicento emiliano». Catalogo, 1959, fig. 58 e altre.

g'alla e il colore azzurro del mantello. Il quadro è stato molto danneggiato dal tempo, lo si vede anche dalla fotografia, ma è abbastanza conservato per poterci dimostrare le proprie qualità psicologiche e proprio queste ci portano a escludere alcuni discepoli o seguaci che potrebbero forse venir presi in considerazione.

Ma le caratteristiche stilistiche e tipologiche legano abbastanza strettamente la nostra **Madonna** all'opera di Simone Cantarini e mi pare che non occorre pensare ai scolari. È questo il tipo caratteristico della madonna col turbante e il bambino fasciato che si vede molto spesso nei suoi dipinti e nelle sue incisioni. Forse si potrebbe indovinare in tutto questo sentimentalismo persino un lontano sostrato del manierismo marchigiano o più esattamente baroccesco (Andrea Emiliani ne parla nel suo testo del catalogo della sunnominata mostra), ma qualsiasi influsso dello stile di Guido è già sparito da lungo tempo. Con questo quadro ci troviamo probabilmente a Bologna, nell'ultimo periodo nel quale è nata la **Sacra Famiglia** del Palazzo Venezia, e con una materia simile del «grazioso» intercalato nella «familiarità giornaliera» (10). Solo che la graziosità sul quadro della Galleria Strossmayer è ancor più accentuata e più raffinata e sembra trasportata nel mondo del rococò avant lettre con quell'accento esotico delicato e una velata erotica infantile. Proprio l'esecuzione dei drappaggi e della materia in generale rende possibile l'avvicinamento di questi due quadri mentre quella calda tonalità e la sfumatura dorata potrebbero forse indicarci l'ultimo periodo nel quale nacque il grande capolavoro di Cantarini, **L'adorazione dei Magi**, della collezione Torrighiani-Salina.

III

Più delle pieghe dure e schematizzate era proprio l'impressione generale che m'indusse ad attribuire questa **Giudita a Mastelletta**: tutto è bizzarro e teso, e gelato in un certo modo in questa invenzione che pure ci respinge non soltanto con la tipologia ma anche con la sua fredda esecuzione pittorica. La fantasticheria di questa grande figura un po' grossolana è nata nell'ambito di una barocca immaginazione già manierata in modo tanto singolare, che il nostro pensiero si volge da se verso quella antiacademica eresia di Giovanni Andrea Donducci: mi pare che il curioso pittore di piccole romantiche fiabbe immaginava proprio così le sue figure dalle grandi dimensioni, vestendole nei rigidi drappaggi e cercando di sollevarle al di sopra della realtà con bizzari accessori: nella nostra **Giudita** questa funzione assumono il straordinario turbante e le variopinte penne che lo sormontano.

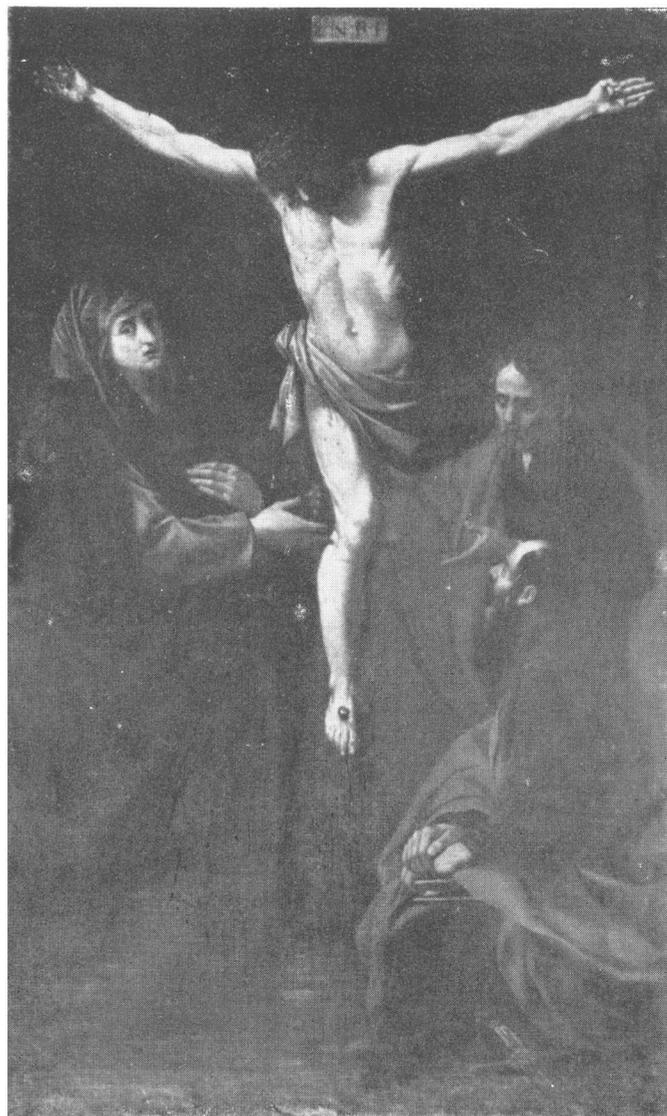
A dire la verità cercavo già da tempo questo dipinto seguendo la traccia di una fotografia: lo trovai l'anno scorso nei depositi della Galleria Nazionale di Ljubljana (11). Devo confessare che il freddo colorito non mi atrasse molto, come neanche il grosso viso della donna con quel suo patetico sguardo sollevato in estasi. Ma non di meno l'insieme ci offre un'impressione interessante, con quel bianco broccato foderato in giallo e il turbante che dal bianco volge verso il giallognolo e celeste.

Non è difficile sui piccoli dipinti di Mastelletta trovare una quantità di simili drappaggi con le rigide pieghe e le donne con infantistici capelli sulle teste (12), e se le sue grandi composizioni non si possono in nessun modo paragonare con i spiritosi piccoli dipinti con i quali egli (dopo il Faccini) costituisce un curioso capitolo eretico al mezzo della scuola emiliana, mi pare che ciononostante anche il dipinto di Lubiana merita il nostro interesse o un suo posto nell'opera del pittore.

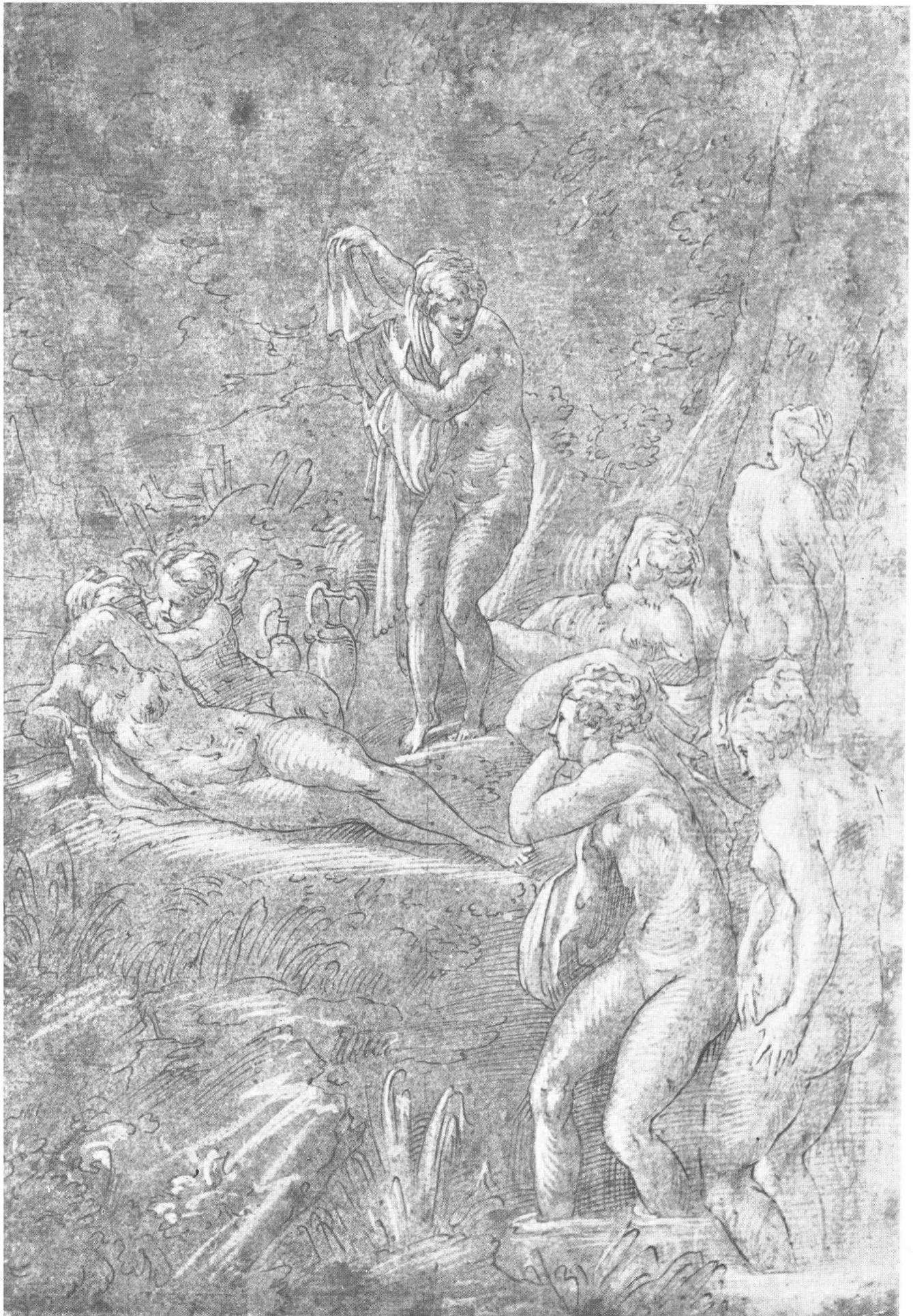
¹⁰ «Maestri della pittura...» pag. 127, fig. 57.

¹¹ Prima dell'ultima guerra il dipinto si trovava nella collezione Novaković a Belgrado, da dove passo sul mercato.

¹² M. Calvesi in «Maestri della pittura del Seicento emiliano», fig. 17—23. — M. Marangoni, «Arte barocca», 1953. — Inoltre sul dipinto «Beata Irene leva le frecce dal corpo di S. Sebastiano» presso i Celestini a Bologna.



Sl. 9. D. M. Viani, Raspeće — Narodni Muzej, Beograd



Sl. 11. **Nicolò dell'Abbate**, po Parmigianinu, Dijana na kupanju — Zbirka M. Lunzer, Zagreb



Sl. 10. **D. M. Viani**, Čudotvorna kupelj — Privatna zbirka, Piacenza

IV

La **Cleopatra** che ebbi occasione di vedere nei depositi del Museo nazionale a Varsavia mi sorprese e mi conquistò per la sua diretta esposizione del tema e della materia stessa, e per un certo pathos contenuto che non si addice troppo a questa bellezza terrena e leggermente volgare. È chiaro che si tratti di una immagine barocca non scevra di una semplicità insolitamente convincente ed era perciò impossibile non pensar subito a **Guido Cagnacci**, questa grande scoperta del barocco emiliano, che già nel suo primo periodo dipingeva delle Cleopatre prima, mi pare, così patetiche e più tardi contenute e rassegnate. Anche i colori sono ridotti al minimo, ma non sono perciò di effetto meno intenso: il colore bruno del mantello col fodero bianco e il magnifico tono giallo dell'epidermide denunciano l'acuta sensualità di un caravaggista tardo e modernizzato.

Non è possibile naturalmente offrire delle prove assolute per l'attribuzione proposta. Ma ugualmente quell'associazione generale e indefinita al Maestro emiliano provocata dal mio primo contatto con questo bel dipinto è possibile sostenerla con una serie di punti d'appoggio. Troveremo questo pathos e certe affinità tipologiche già nelle opere del primo tempo, come nel piccolo **Suicidio di Cleopatra** di Vienna e nella variante di Bologna (13), dove Guido Cagnacci seppe creare col suo acuto senso d'osservazione una visione propria, così stupendamente moderna e fresca, nell'ampia orbita d'irradiazione del Guido Reni.

A che periodo appartiene la «Cleopatra» di Varsavia? Se i «quadroni» di Forlì rappresentano l'apice nella sintesi della già sorpassata idealità del Reni con una visione di spazio e di forme del tutto personale (e non so chi abbia già detto che si tratta certamente di un correggismo ricreato), forse bisognerebbe porre il nostro dipinto in questo periodo. Già verso il 1640 era nata, secondo l'Arcangeli, anche la **Santa Maddalena**

di Urbania (14), e la nostra **Cleopatra** denuncia una grande rassomiglianza proprio con questa Maddalena sia nei tratti del volto sia nell'espressione del pathos e in altri dettagli. Ciononostante mi sembra che non ci si debba attenere troppo a queste affinità e che il dipinto di Varsavia sia da considerare come opera più tarda, cioè del periodo viennese. Cagnacci subito all'inizio del suo soggiorno a Vienna (dal 1657/58) dipinse la famosa meraviglia del seicento italiano, la grande **Morte di Cleopatra** e presumibilmente pure la **Cleopatra** già nella collezione Spiridon di Roma, dove la lirica meditativa, che pur tuttavia bolle di sensualità contenuta, ha eliminato ogni patetica teatrale, e mi sembra che il pathos della nostra **Cleopatra** non sia in contraddizione con questo modo. Del resto Cagnacci seppe abbandonarsi alla mimica e alla gesticolazione barocca anche nel suo periodo viennese: il **San Gerolamo** di Vienna è una chiara dimostrazione della retorica recidiva tipicamente bolognese, in rapporto alla quale la nostra **Cleopatra** è insolitamente calma. La serpe attorcigliata intorno alla sua mano è la stessa del dipinto viennese, ed è sufficiente osservare la forma e la modellazione del seno, per trovare un particolare che troviamo spesso del tutto simile nelle opere del Cagnacci.

Non ho avuto occasione di consultare la tesi di laurea di Carla Ravaioi all'Università di Bologna, ma è del tutto certo che negli ultimi due decenni della sua vita trascorsa a Vienna, il nostro pittore abbia dovuto eseguire un assai maggior numero di dipinti di quanto è stato accertato fino ad oggi. Mi sembra che la **Cleopatra** di Varsavia sia una di queste opere e che per le sue doti non nuocerà al prestigio del Maestro, oggi così alto. Per merito di C. Gnudi (1937 e 1954) Cagnacci ha incominciato ad essere oggetto di studio per la critica moderna e la mostra di Bologna del 1959 ha avuto come risultato proprio l'assoluta affermazione del nostro artista. È difficile comprendere perché era rimasto per tre lunghi secoli oscurato da nomi spesso più altisonanti, che oggi la nostra sensibilità moderna può invece difficilmente sopportare.

G. Heinz a suo tempo comprese esattamente il carattere e il destino di questi pittori «ambivalenti» del Seicento che si trovavano divisi tra l'idealismo decorativo del secolo barocco e la propria appassionata tendenza per l'osservazione e per la sua, spesso fantastica, trasposizione pittorica.

¹³ G. Heinz, «Der Anteil der italienischen Barockmalerei an der Hofkunst zur Zeit Kaiser Ferdinands III und Kaiser Leopolds I», Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen, LIV, 1958, fot. 191, 189.

¹⁴ F. Arcangeli, nel catalogo «Maestri della pittura del Seicento emiliano». Bologna 1959, pag. 283, fig. 148.

Mi sembra che il **Guercino**, nel suo tardo periodo, posteriore all'anno 1680, abbia dipinto questo **Davide** con la testa di Golia (Museo Nazionale, Belgrado, depositi, alt. 98, largh. 123 cm.), contrassegnato da una certa attrattiva, caratteristica d'altre di questo tardo periodo, ma lo dipinse, indubbiamente, con una sovrana forza inventiva. Due linee parallele, leggermente inclinate, (quella della mano sinistra e quella della spada), formano la composizione del quadro. L'effetto scaturisce dal contrasto del viso giovanile di Davide con la testa di Golia. Davide, vestito di un abito azzurro e di un rosso manto, porta una pelliccia bruna ripiegata, in quel modo, come viene abitualmente rappresentato, anche in altre redazioni del Guercino, come ad esempio, nel Davide dell'anno 1650, in una collezione privata di Cento (15), oppure nel **San Giovanni Battista** dell'anno 1644, alla Pinacoteca di Bologna. Penso che la presente redazione sia nata in questo limite di tempo, e che sia sufficientemente convincente, da poter essere considerata autografa, ma d'altro canto abbastanza convenzionale, nel senso del periodo tardo del Maestro.

¹⁵ N. Grimaldi, «Il Guercino» (Ed. Tamari, Bologna), fig. 9.

Sl. 12 **Guido Reni**, Apostol — Zbirka
M. Lunzer, Zagreb



Una **Sacra Famiglia con San Giovanni** su tela di formato rettangolare (alt. 90, largh. 79 cm.) nei magazzini della Galleria della «Matica Srpska» di Novi Sad, è al mio parere opera di **Cesare Gennari**, pittore appartenente a una nota famiglia emiliana di artisti. In ogni caso, non è un'opera di alto pregio artistico. Uno sgraziato e grosso bambino, dal viso non bello, siede nel grembo materno. Nè più felicemente è raffigurato il piccolo S. Giovanni, mentre S. Giuseppe, e la stessa Madonna, hanno il viso convenzionale della più volgare maniera emiliana. I colori sono chiari ma senza vero splendore. Nondimeno questo mediocre quadro ha la sua importanza, in quanto aiuta a meglio definire questa piccola personalità, appartenente alla terza generazione della famiglia Gennari.

Di questo piccolo pittore sono conosciuti soltanto poche opere nè questi sono sempre esente da dubbi, in quanto potrebbero essere dipinti in comune con Ercole o con Benedetto.

Oltre a **S. Francesco**, nel Museo Nazionale di Napoli, è caratteristica, per la sua mediocrità, la **Sacra Famiglia** nella Galleria Pitti, no 332, dell'anno 1674. Ed è proprio quest'opera, che offrendo il fondamentale punto d'appoggio, permette di attribuire il nostro quadro Cesare Gennari.

Domenico Maria Viani è a mio parere, l'autore della **Crocifissione con la Madonna, S. Giovanni e S. Paolo** (alt. 162, largh. 92 cm), che si conserva nel deposito del Museo nazionale a Belgrado. L'artista, con un'esecuzione semplice e in larghi piani, ha dipinto il corpo giallastro di Cristo, che per la sua plasticità e la sua preziosa luminosità domina l'opera, e le vesti delle altre figure in colori convenzionali. Il perizoma di Cristo e lo schiallo appoggiato sopra il capo della Vergine sono di color grigio, San Paolo invece ha un abito verde ed è ammantato di rosso.

Non ci sarebbe molto da dire in riguardo a questo dipinto di Viani, pittore bolognese minore, il cui catalogo è stato ricostruito non fa molto da Hermann Voss con l'aiuto delle poche opere conosciute finora (16). Mi sembra che il quadro contiene ben pochi venezianismi e in ogni caso non più di quanti ne possiamo trovare nei suoi lavori rimanenti. Il vigoroso drappeggio di tarda tradizione caracciana l'architettura delle figure che tendono ad una monumentalità convenzionale; mentre l'ingenuo gestire delle mani dovrebbe ravvivare la composizione e stabilire contatti tra le figure. Ed è precisamente quello che vediamo anche negli altri dipinti vianeschi: nell'**Emaus** a Hannover, nel **Cristo e la Samaritana**, che si conserva in una collezione privata a Parigi, ecc. Non è difficile riconoscere quelle mani di modellatura caratteristica e l'ovale del volto conforme a quelli dei suddetti dipinti o al **San Giovanni che annunzia Cristo** facente parte un tempo della collezione Spiridon a Roma (17). Proprio in questo dipinto la gamba di San Giovanni è così sintomaticamente simile a quella di Cristo nella **Crocifissione** a Belgrado. Ma più che di questi dettagli iconografici e morfologici bisogna tener conto del fattore stilistico e persino di quello psicologico del dipinto, e mi sembra che questo nel nostro artista sia notevolmente eguagliato. Forse l'offensività dei corpi massicci viene accentuata dall'autore appena in qualche punto, come ad

¹⁶ H. Voss, «Domenico Maria Viani». Arte Veneta, 1954, pag. 284.

¹⁷ H. Voss, op. cit. fig. 282.

esempio nel **Giove e Cerere** a Vienna e nella **Piscina probatica** in una raccolta privata a Piacenza, opera citata da Voss nel suo studio a pag. 286. L'esperienza di composizione del maestro è manifesta qui come lo è pure nella pala della chiesa di Santo Spirito a Bergamo. Questi derivati accademizzanti propri dell'Accademia bolognese, come il quadro di cui parliamo, sono dei deboli echi di quell'aspetto barocco ufficialmente rappresentativo che la nostra predilezione moderna per la libertà pittorica e la fantasia psichologica ha già accantonato; ma che anche all'interno di quest'aspetto ufficiale del barocco vi siano ancora dei complessi che attendono d'esser scoperti e recuperati lo attesta ancora una volta il caso di Domenico Maria Viani.

VIII

Alla fine di questo piccolo contributo agli artisti emiliani vorrei pubblicare due disegni che si trovano nella collezione del professor M. Lunzer a Zagabria.

Il primo disegno (inchiostro di china e gessetto bianco) si trova nella stessa collezione, e raffigura **Diana al bagno**. In realtà si tratta di una copia della nota invenzione parmigianina. Della perduta opera di questo maestro è conosciuto il disegno autografo esposto agli Uffizi e, tra gli altri, l'incisione di Ugo da Carpi.

Il nostro disegno è probabilmente tratto dal disegno dello stesso Parmigianino. Prendendo naturalmente in considerazione la defferente tecnica, è possibile constatare una grande somiglianza con il modello. La manieristica dinamicità della linea in molti punti è rilassata, il contorno si fa più duro e

pesante, mentre il gesso rinforza la plasticità del tratto, che ci ricorda quello di **Niccolò dell'Abate**. Il rapporto del chiaro-scuro, su tutta la superficie, rivela la sua mano, come pure è sua la maniera del modellare le forme. Non soltanto i disegni di questo artista, che si trovano al Louvre, **Mosè salvato dalle acque** (18), e alcuni altri (19) sorreggono la nostra opinione, ma pure quella ben conosciuta maniera di elaborazione della superficie e della forma di Niccolò dell'Abate, addita la possibilità che sia proprio lui l'autore.

Il secondo disegno appartiene, se non sbaglio, a **Guido Reni**. È disegnato a carboncino e rappresenta la testa di un **Apostolo** a mezzo profilo. Il tratto, sicuro e vigoroso, rivela la sicurezza della mano, capace di improvvisare, senza incorrere in difficoltà. L'invenzione di questa, indubbiamente convenzionale fisionomia, ma pur sempre dotata di genuina sentimentalità, è propria d'altronde a questo artista. Il disegno, morfologicamente e tipologicamente, ci indirizza a Guido Reni. Basti ricordare le teste degli apostoli e dei santi che si trovano a Windsor Castle (20) oppure al Fogg Museum of Art (21), ma forse è ancor più convincente il confronto con il quadro di **San Giuseppe**, alla Galleria Nazionale d'arte antica a Roma (22).

¹⁸ G. Briganti, «Il manierismo e Pellegrino Tibaldi», fig. 59.

¹⁹ L. Fröhlich-Bum, «Parmigianino und der Manierismus», 1921, fig. 147 e 148.

²⁰ D. Kurz, «Bolognese Drawings at Windsor Castle», fig. 62, 78, 81.

²¹ «Drawings in the Fogg Museum of Art», II, fig. 139.

²² C. Gnudi — G. Cavalli, «Guido Reni», 1958, fig. 192.