

Doprinos trojici naturalista

1.

Na izložbi „Splitska galerija i njen krug“ (Strossmayerova galerija, Zagreb 1962.) pobudio je našu pažnju ovaj lik „*Sv. Jerolima*“ (v. 105, š. 111 cm), na žalost sav utonuo u sumrak, tačnije u samu donju podlogu slojeva boje, tako da je tanki namaz boje na mjestima jedva dopuštao čitanje modelacije i nekih detalja.¹ Vrijeme i mnoga „ispiranja“ očito su uzrok što neki dijelovi danas izgledaju nejasni, kao npr. podlaktica desne ruke. Ali neobična invencija isposnika u polufiguri, onako naslonjena laktima na stol i s velikim naborima crvena plašta, djeluje monumentalno i ukazuje na Antonija Zanchija. Crvenkasti ton puti nije zacijelo oznaka samo tog slikara, ali ova smirena i suverena organizacija oblika isključuje Carla Lotha. Kao da su našem slikaru odavna postale nepotrebne kolorističke eksplozije i svaka forsirana dinamika. On operira najjednostavnijim sredstvima i komponira svog sv. Jerolima u tri izlomljene linije. Od anatomije zadržao je samo najpotrebnije elemente. Snažan mlaz svjetla oblio je našeg giganta odostraga i eliminirao onu igru mišića kojoj se Zanchi u ranijim razdobljima znao tako savjesno posvetiti. Doduše, taj stupanj sinteze nalazimo već na „*Muci sv. Bartolomeja*“ (oko 1680.) iz privatne zbirke u Este,² no čini se da naša slika ipak pripada mnogo kasnijem vremenu.

Treba li navoditi još neke atributivne oslonce? Ruke debelih prstiju poput kobasica, takve starce čelavih glava, česte na Zanchijevim slikama, ili smišljeno izlomljene nabore? Umjesto tog bit će dovoljno istaći odmjerenu jednostavnost ove invencije, koja će nam našu sliku u ikonografiji sv. Jerolima učiniti na poseban način značajnom i vrijednom.

2.

Drugi prilog nije ni takvog značenja, ali je, čini se, ipak sasvim „u prosjeku“ svog autora Carla Lotha: to je „*Muka sv. Bartola*“, koja je bila izložena u Ljubljani na izložbi „*Stari tuji slikarji I*“, god. 1960, a pripada Ljubljanskom narodnom muzeju (v. 194, š. 145 cm).

To je tipična slika ovog venecijaniziranog njemačkog slikara, naturaliste već „*razmekšanih*“ oblika, koji su izgubili strogu jednostavnost karavađista „*prvog časa*“, ali još nemaju smjelost kasnih mletačkih seicentista, a još manje klasičnu strogost nekih Venecijanaca s kraja stoljeća. Nije, dakle, bilo teško svečev akt dovesti u vezu s Jacobovim aktom na bečkoj slici „*Jakob blagoslivlja sinove*“,³ a nije teško naći ni takve podudarnosti koje djeluju kao izravni citati: tako lice i modelaciju toraksa krvnika s ljubljanske slike nalazimo na slici „*Rebeka na zdencu*“ u De Young Memorial Museumu u S. Franciscu,⁴ a u venecijanskoj se Akademiji nalazi „*Strpljivi Job*“ ista lica kao što ga ima naš sv. Bartol. No svi se ti elementi u tolikoj mjeri mogu naći u opusu Carla Lotha da je svako traženje oslonca zaista suvišno.

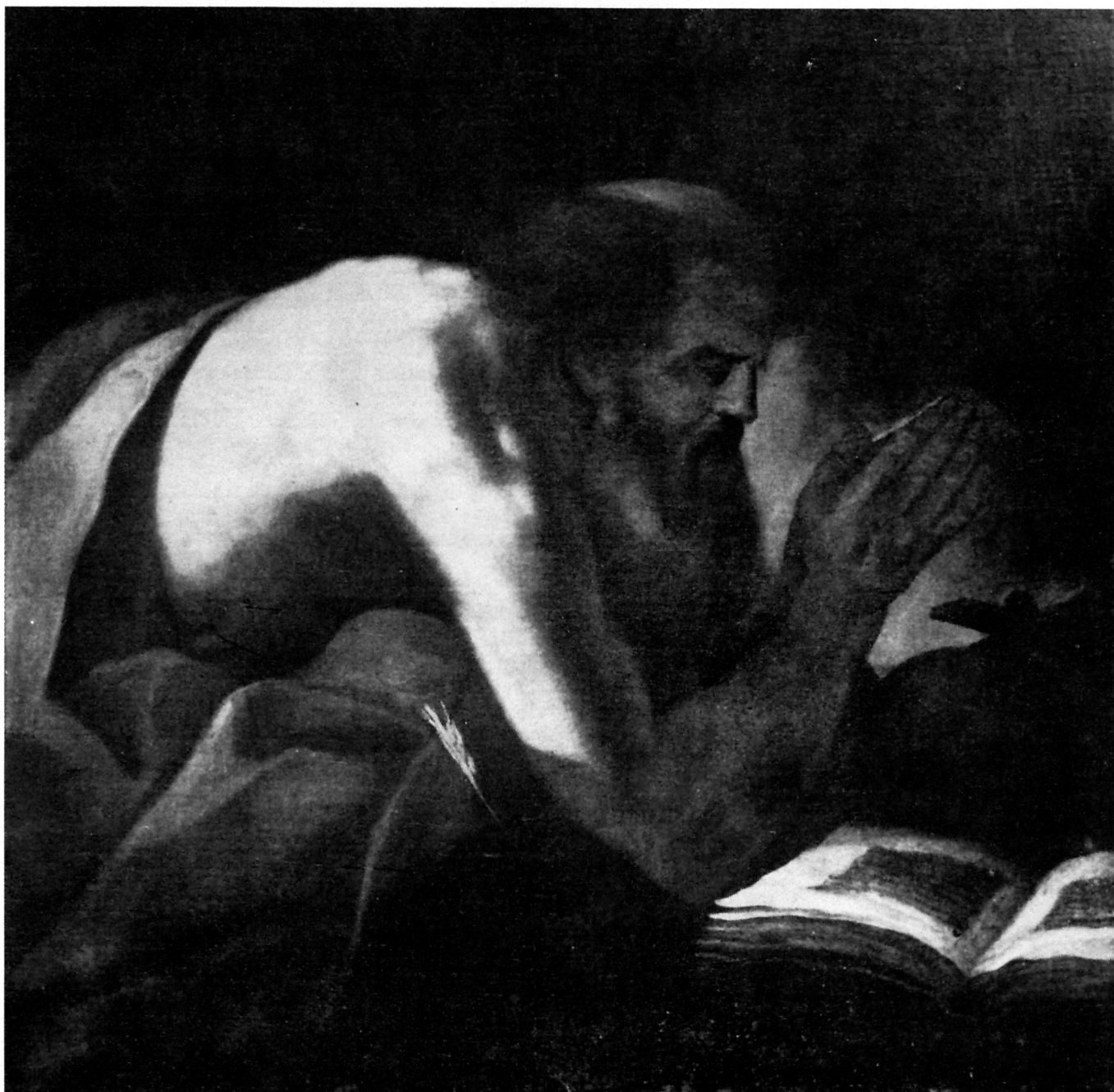
Stupanj očuvanosti nije osobit, ali čini se da bi se radom restauratora moglo mnogo toga postići. Sigurno je da bi neke vrijednosti naše slike time došle do mnogo jačeg izražaja.

¹ K. Prijatelj, Splitska galerija i njezin krug, katalog izložbe, Zagreb 1962, str. 13, br. 18.

² A. Riccoboni, Antonio Zanchi, »Acropoli, 1962, fasc. 1.

³ A. Cevc, Stari tuji slikarji I, katalog, Ljubljana 1960, br. 28, sl. 18.

⁴ La pittura del Seicento a Venezia, katalog, Venecija 1959, sl. 186.



Antonio Zanchi, SV. JEROLIM Split, Galerija umjetnina

3.

Friulskom slikaru, kojeg je Beno Geiger svojedobno uveo u univerzalnu historiju umjetnosti, mislim da s ovim „Davidom“ dodajemo jedno djelo vanredne unutrašnje ravnoteže; dakle baš ono što je njegovu opusu, toliko opterećenom grčevitim traženjem ekspresije, upravo trebalo. Ovo mladenačko lice zrači nekom oštrom životnom energijom, a opet se nalazi na granici neke dvolične ženskosti, okruženo crnom masom kose i s rastvorenim očima, koje odaju naivnu samouvjerenost. Ideja ovog oštrog okreta glave i raskritog ramena dolazi osobito do izražaja u detalju, ali ni u cjelini nije manje zanimljiva u kontrastu mladenačke ljepote sa surovom glavom Golijata. Pa ipak, ni ta glava nije u onoj

mjeri opterećena naturalističkim traženjem efekta, što nas obično odbija od mnogih slika Antonija Carnea. Možda nas upravo to može navesti da je pokušamo kronološki smjestiti prije one pune zrelosti, koju Aldo Rizzi, čini se, stavlja u deveti decenij a označava s „Martirijem sv. Bartula“ (Udine, Basilica delle Grazie). „Sv. Jerolinom“ (Udine, privatna zbirka) i „Sv. Andrijom“ Franceschetti.⁵ Ima u našem Davidu neka čvrsta konstruktivnost u čitavoj koncepciji slike, a pogotovo u modelaciji lica, koja ga odvaja od „Alegorija“ ovog zrelog razdoblja,⁶ a da i ne govorimo o nametljivom naturalizmu „Sv. Sebastijana“ u zbirci Destro u Padovi.⁷ Maf-

⁵ Aldo Rizzi, Antonio Carneo, sl. 62, 63, 64.

⁶ Aldo Rizzi, op. cit., sl. 74, 75, 76.

⁷ Aldo Rizzi, op. cit., sl. 86.



Carlo Loth, Sv. BARTOL — Ljubljana, Narodna galerija

feianska otmjenost ovog lika, ponešto trpk i dvolična ljepota, govori nam da se zacijelo radi o vremenu oko 1680. Čini se da bismo ga najlakše mogli zamisliti u blizini anđela s velike slike „Omaggio del Luogotenente alla Vergine“ (1677), no to bi ipak bilo prerano; najvjerojatnije bi bilo pomišljati na razdoblje oko obiju Lukrecija i „Navještenja“ Franceschetti.⁸ U svakom slučaju, čini mi se da naš „David“ veoma očito potvrđuje mišljenje Alda Rizzija o Maffeijevoj komponenti. Možda nigdje drugdje ona i nije tako bjelodana kao u ovom androginom biću, toliko sličnom poznatim paževima s Maffeijevih slika. Plašt kojim je ovit modre je boje, a put ima žućkasti ton za razliku od crvenkasto-smeđe Golijatove glave.

Ostalo je, dakle, još mnogo toga iz „naturalističke struje“, i to će se, kao što je poznato, ponovno pojačati u dramatici koja se u toku razvoja diže često do paroksizma i iznad njega, do nepodnošljivosti. Ali u ovom plemenitom liku Antonio Carneo našao je sretnu ravnotežu. Nema hipertrofije, koja nas, čak mimo Strozija, toliko sjeća na Monsù Bernarda. Konstrukcija je s dijagonalama jasna i nenametljiva, nema forsirane dinamike, a izvanjski se efekat osjeća samo u kontrastu s grubom glavom Golijata. Ali i to ćemo ubrzo zaboraviti, toliko će našu pažnju privući preciozna ljepota Davida i dječaka naivnost njegova izraza.

⁸ Aldo Rizzi, op. cit., sl. 40, 41, 42.

CONTRIBUTO A TRE NATURALISTI

1.

Vidi questo dipinto rappresentante S. Girolamo (alt. 105, largh. 111 cm) per la prima volta alla mostra «Galleria di Spalato e la sua cerchia» (Galleria Strossmayer, Zagabria 1962) e subito suscitò il mio interesse la figura del santo, purtroppo tutta immersa nell'ombra o, più precisamente, negli strati inferiori del colore, così che la tenue pennellata in più luoghi permette appena di distinguere alcuni particolari.¹ Se certi parti, ad esempio l'avanbraccio destro, appaiono oggi indistinti, ovviamente se ne deve cercare la ragione nel tempo e nei molti «lavaggi». Tuttavia questa inconsueta invenzione dell'eremita rappresentato in mezza figura così chinato, i gomiti appoggiati sul tavolo, avvolto in ampie pieghe del manto rosso, ha un non so che di monumentale e ricorda l'arte di Antonio Zanchi. Il tono rossastro dell'incarnato non è, certo, tratto distintivo solo di questo pittore, però la pacata e magistrale organizzazione delle forme esclude Carlo Loth. È come se al nostro pittore da lungo tempo fossero divenute superflue le esplosioni coloristiche, nonchè ogni violenta dinamica. Si serve dei mezzi più semplici e compone il suo S. Girolamo in tre linee spezzate conservando dell'anatomia gli elementi indispensabili. Un getto violento di luce bagna il nostro gigante di dietro ed elimina quel giuoco di muscoli al quale Zanchi seppe consacrarsi con tanta applicazione nelle sue opere anteriori. Benché troviamo questo grado di sintesi già nel Martirio di s. Bartolomeo (verso il 1680) della collezione privata a Este,² sembra che il nostro dipinto appartenga a un periodo molto posteriore.

È necessario fornire alcuni punti d'appoggio? Mani dalle dita grosse come di salsicce, vegliardi dalle teste calve che si trovano frequentemente sui dipinti di Zanchi, pieghe spezzate con ricercatezza? Invece a tutto questo basterà rilevare la mi-

surata semplicità dell'invenzione, donde risultano il particolare interesse e il pregio di questo dipinto nell'iconografia di S. Girolamo.

2.

Il secondo contributo che pubblico non ha tale importanza tuttavia sembra essere nella «media» del suo autore: si tratta di questo Martirio di S. Bartolomeo del Museo nazionale di Lubiana (alt. 194, largh. 145 cm) che fu esposto a Lubiana alla mostra «Stari tuji slikarji I» nel 1960.

È un quadro tipico di questo pittore tedesco venezianizzato, naturalista dalle forme già «ammollite» che hanno perso la rigorosa semplicità dei caravaggisti del «primo momento» senza acquisire ancora l'ardire dei tardi secentisti veneziani e ancor meno il classico rigore di certi veneziani alla fine del secolo. Non era quindi difficile trovare connessioni tra il nudo del santo e quello di Giacobbe sul dipinto viennese di Carlo Loth, Giacobbe benedice i figli di Giuseppe.³ si possono anzi trovare corrispondenze che sono tali da sembrare citazioni dirette: così la faccia del boia e la modellazione del suo torace sul dipinto di Lubiana li ritroviamo su quello rappresentante Rebecca al pozzo de Young Memorial Museum a S. Francisco,⁴ e nella Accademia di Venezia si trova un Giobbe dal viso identico a quello del nostro S. Bartolomeo. Tutti questi elementi sono però tanto numerosi nelle opere di Carlo Loth che ogni ricerca di punti d'appoggio è veramente superflua.

Il grado di conservazione del dipinto non è soddisfacente e sembra che il lavoro di un restauratore possa ottenere molto. Alcune qualità certamente verrebbero messe maggiormente in evidenza.

1. K. Prijatelj, Splitska galerija i njezin krug. Catalogo della mostra. Zagabria, 1962, pag. 13, n. 18.

2. A. Riccoboni, Antonio Zanchi. «Acropoli», 1962, fasc. 1.

3. A. Cevc, Stari tuji slikarji I, katalog, Ljubljana, 1960, n. 28, pag. 18.

4. La pittura del Seicento a Venezia. Catalogo. Venezia 1959, fig. 186.



Antonio Carneio, DAVID

3.

Al pittore friulano, introdotto da Beno Geiger a suo tempo nella storia dell'arte universale, credo di aggiungere con questo Davide un dipinto di singolare equilibrio interno, qualità di cui, forse, si sente maggiormente la mancanza nelle sue opere, tanto oppresse da un'ansiosa ricerca di espressività. Questo volto giovanile, risplendente un'aspra energia vitale, si trova nondimeno al limite di un'ambigua femminilità così circondato di una folta chioma nera e con gli occhi spalancati che rivelano un'ingenua temerarietà. L'idea di questa testa impetuosamente voltata e della spalla denudata viene posta in evidenza specialmente nel particolare, ma non è meno interessante il dipinto intiero per il contrasto tra la giovanile bellezza di Davide e la faccia brutale di Golia. Eppure la figura di Davide non rivela quella ricerca di effetto naturalistico che si osserva

in molti dipinti di Antonio Carneio e che suscita spesso una sorta di ripulsione. Forse questo fatto può indurci a sistamarla cronologicamente in un periodo anteriore alla piena maturità dell'artista che Aldo Rizzi pone nel nono decennio illustrandola con Martirio di S. Bartolomeo (Udine, Basilica delle Grazie), con S. Girolamo (Udine, collezione privata) e con S. Andrea Franceschetti.⁵ Il nostro Davide rivela una robustezza costruttiva in tutto il concetto del quadro, specialmente nella modellazione del volto, che lo distingue dalle Allegorie del periodo maturo⁶, senza parlare del nudo ostentativo di S. Sebastiano nella collezione Destro a Padova.⁷ La distinzione maffeiana della figura, un non so che d'aspro e

5. A. Rizzi, Antonio Carneio, fig. 62, 63, 64.

6. A. Rizzi, o. c., fig. 74, 75, 76.

7. A. Rizzi, o. c., fig. 86.



Antonio Carneio, DAVID

d'ambiguo nella sua bellezza, ci induce a pensare al periodo verso il 1680. S'impone la possibilità d'immaginarla vicino agli angeli del grande quadro *O maggio del Luogotenente alla Vergine* (1677.), tuttavia, quanto al tempo, sarebbe ancor troppo presto; il periodo più probabile è quello della creazione di ambedue le *Lucrezie* e dell'*Annunziata Franceschetti*.⁸ In ogni caso credo che il nostro Davide confermi il parere di Aldo Rizzi sul componente maffeano. Forse questo influsso non è tanto manifesto in nessun'altra figura come nell'essere androgino del nostro Davide, tanto simile ai noti paggi sui dipinti di Maffei. Il manto in cui

è avvolto è di colore azzuro, l'incarnato è giallastro contrastante col tono rossastrobruno del viso di Golia.

Della «corrente naturalistica» quindi era rimasto molto e, come è noto, di nuovo si vedrà l'artista riprenderne le ricerche di espressività rinforzandola di un'intensa drammaticità che andrà crescendo fino al parossismo e oltre, fino all'insopportabile. Tuttavia in questa nobile figura Antonio Carneio trovò un felice equilibrio. Non c'è quell'ipertrofia la quale ricorda tanto Monsù Bernardo. La costruzione in diagonali è chiara e discreta, non c'è dinamica esagerata e l'effetto esteriore si sente solo nel contrasto della brutale testa del Golia. Tuttavia anche questa sarà ben presto dimenticata, tanto tutta la nostra attenzione verrà attirata dalla preziosa bellezza di Davide e dalla giovanile ingenuità della sua espressione.

8. A. Rizzi, o. c., fig. 40, 41, 42.