

Jedan mogući Giovanni da Milano u Strossmayerovoj galeriji

Među umjetninama donacije Ante Topića Mimare Strossmayerovoj galeriji starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu¹ nalazi se i ova interesantna slika XIV stoljeća s prikazom »Sv. Nikola s anđelima i donatorima« (tempera na drvu, vel. 103,2 × 52,4 cm). U središtu simetrično koncipirane kompozicije nalazi se biskup iz Myre s karakterističnim atributom triju zlatnih jabuka u ruci a flankiraju ga dva anđela u sredini i bračni par donatora u donjem dijelu slike. Monumentalni lik sveca u sjedećem stavu, s desnicom uzdignutom u gesti blagoslivanja, čini se kao da je oblikovan u jednom bloku lako obradiva kamena i djeluje poput visokog reljefa apliciranog na zlatnu pozadinu slike od koje ga dijeli čista kontura. Široki i relativno oštro lomljeni nabori pluvijala slikani su u lijevoj polovini plavom, a u desnoj crvenom bojom, dok je voluminozna reljefnost draperija realizirana znalačkom gradacijom žućkastog svjetla, koje kao da zrači iz materije same. Uz ovaj specifično primijeñeni kontrapunkt crvene i plave boje² dekorativnu živost prikaza pojačavaju široki zlatni porubi pluvijala i mitre, ukrašeni punciranim geometrijskim ornamentima, kao i ovalni medaljoni na bijeloj odjeći, izvedeni zlatom. Dok svi ovi ukrasni elementi imaju isključivo kompozicionu ulogu u linearnoj i kolorističkoj ritmici prikaza, na izražajnom licu sveca uočavamo realnost koja mu gotovo daje značajke stvarnog portreta. Njegov volumen ističe vješta modelacija svjetlom i sjenom, suverena deskripcija religiozno indiferentne fizionomije, sitost i toplina zagasita kolorita u finim sfumaturama smeđih, maslinastozelenih i crvenkastih tonaliteta. Prema sličnim principima statuarne plastičnosti oblikovane su i ostale figure kompozicije, prikazane u čistim profilima i simetrično raspoređene oko sveca.³ Na licima anđela nalazimo lirizam i idealizaciju, koji podsjećaju na način sijenskih majstora, dok je fizionomijama donatora majstor uspio dati individualnije crte.

Kontrapostiranje različitih kolorističkih vrijednosti, istaknuto u opisu odjeće glavnog lika, uočavamo i u izboru boja za kostime sekundarnih figura: lijevi je anđeo odjeven u haljinu tamnije ciklamne boje nasuprot desnom u svijetlozelenoj odjeći; kostim donatora slikan je toplom crvenom bojom s žutim refleksima u naborima, dok je donatorica odjevena u tamnoplavu haljinu i nosi na glavi turban iste boje. Razlika između sakralnih i profanih likova podvučena je svjetlom koje oblikuje njihove volumene, taložeći se na najistaknutijim plohama draperija: kod prvih je ono transparentno žute a kod drugih bijele boje. Što se tiče rasporeda likova u cjelini, on je zamišljen s ciljem da uravnoteži a ne da produbi površinu slike. Unatoč oštećenosti pojedinih dijelova prikaza nameće se dojam da on diše

¹ Darovnicom od 27. V 1967. poklonio je Ante Topić Mimara, slikar i restaurator umjetnina te poznati kolekcionar iz Salzburga, Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu 140 vrijednih umjetnina, među kojima su zastupljena djela talijanskih, njemačkih, francuskih, flamanskih, holandskih i engleskih majstora.

² Zasad mi je poznat samo jedan slučaj takva slikanja pluvijala crvenom i plavom bojom, i to na Giottinovoju slici »Skidanje s križa« iz galerije Uffizi u Firenci.

³ Znatniji dio draperija na likovima anđela morao je biti rekonstruiran zbog težih oštećenja, pa je teško govoriti o njihovim prvotnim kvalitetama. Slika je restaurirana 1969. godine u Restauratorskom zavodu Jugoslavenske akademije u Zagrebu (prof. Lela Čermak).



1 Giovanni da Milano, SV. NIKOLA S ANĐELIMA I DONATORIMA — Zagreb, Strossmayerova galerija

sasma originalnim duhom i da ima karakter ostvarenja proizašlog iz radionice jednog već formiranog majstora.

Iskusnom sabiraču umjetnina Anti Topiću Mimari treba odati priznanje da je pri eruiranju umjetnina u svojoj zbirci najčešće vrlo precizno utvrdio vremenske i prostorne koordinate njihova nastanka i da je imao primjeran »sluh« za stilsku pripadnost djela. Našavši se pred problemom ovog lijepog fragmenta, on je kolebao treba li ga pripisati lombardskoj ili sienskoj sli-

karskoj školi. Upravo ta njegova dilema, bazirana na činjenici da su na prikazu zaista prisutni u jednoj neobičnoj simbiozi likovni elementi i jednog i drugog stilsko-umjetničkog kruga, pokazala mi je kamo je trebalo usmjeriti istraživanje da bi se utvrdio najvjerojatniji autor ove umjetnine. Sačuvani fragmenti opusa jednog Lombarđanina udomaćenog u Firenci, neveliki po broju ali markantni po likovnoj vrijednosti i osobujnosti, godinama su predmetom studija mnogobrojnih stručnjaka.⁴ Već na temelju objavljenog komparativnog materijala nije bilo teško uočiti analogije koje vežu zagrebačku sliku s djelima ovog kompleksa, a autopsija originalnih umjetnina koju mi je omogućilo nedavno studijsko putovanje u Italiju, učvrstila me u

⁴ Historijat kritičke obrade majstorova sačuvanog opusa vidi u monografiji Mikloša Boskovitsa »Giovanni da Milano«, Firenca 1966, str. 32—35.



2 Giovanni da Milano, PROROK DANIJEL — Firenca, crkva S. Croce



3 Giovanni da Milano, SV. NIKOLA S ANĐELIMA I DONATORIMA (detalj) — Zagreb, Strossmayerova galerija

uvjerenju da bi autor prikaza »Sv. Nikola s anđelima i donatorima« iz Strossmayerove galerije mogao biti Giovanni da Milano.

S obzirom na to da se sačuvao relativno malen broj dokumentiranih podataka o životu i radu spomenutog majstora,⁵ vremenska impostacija njegovih sačuvanih djela i problem stilske evolucije još nisu precizno definirani. Razlog leži u činjenici što su se sačuvala samo četiri ostvarenja koja je bez ikakve sumnje izradio sam

⁵ Majstor je porijeklom iz Caversaccija, gradića nedaleko Coma, ali je iz razumljivih razloga prestiža nastojao stvoriti uvjerenje da potječe iz glavnog grada Lombardije, pa svoja djela signira imenom »Giovanni da Milano«. Njegova je prisutnost dokumentirana u Firenci već 1346. godine (pravo mu je ime Johannes Jacobi de Como). Slijedeći dokumentirani datum odnosi se tek na godinu 1363. nakon čega se nekoliko puta javlja u firentinskim dokumentima. Većina se istraživača slaže u pretpostavci da je Giovanni djelovao u Lombardiji između prvog spomena (1346) i drugog boravka u Firenci (nakon 1363) i da je njegova umjetnost formirana u nekoj radionici firentinskih majstora na radu u Lombardiji u prvim godinama petog decenija. Pravo građanstva u Firenci dobiva 1366. godine, a 1369. dokumentiran je njegov rad u Rimu, prema narudžbi pape Urbana V. Nakon rimskog boravka nema više nikakvih podataka o Giovanniju.

mastor i što su datumi njihova nastanka suviše bliski u odnosu na 25 godina Giovannijeve umjetničke aktivnosti. Pa ipak je ova grupa radova dala siguran oslonac za prepoznavanje ostalih majstorovih djela i omogućila više pokušaja hipotetske rekonstrukcije stilske evolucije umjetnosti Giovannija da Milano. Na prvom je mjestu signirani Poliptih iz Prata, sačuvan bez amputacija i bez većih oštećenja. Premda se stručnjaci razilaze u terminu njegove izrade,⁶ nesumnjivo je da je nastao nešto ranije nego signirana i datirana »Pietà« iz galerije firentinske Akademije (1365. g.)⁷

⁶ Natpis na poliptihu potvrđuje Giovannijevo autorstvo (»EGO JOHANNES DE MEDIOLANO PINXI HOC OPUS«) i navodi naručioca (»FRATE FRANCESCO FECI DEPINGERE QUESTA TAVOLA«), ali ne donosi datum izrade. Naručilac, redovnik Francesco, spominje se kao rektor u Spedale della Misericordia u Pratu 1354. godine, pa većina stručnjaka prihvaća ovaj datum kao termin izvedbe poliptiha (Guasti, Suida, Fracassini, Longhi, Marcucci i Castelfranchi Vegas). Marabottini ga locira u konac šestog decenija, van Marle i Toesca prije, a Cavalcaselle nakon 1365. godine. Možda je ipak najpravičnije da prihvatimo kao »terminus ante quem« godinu 1363. kad umire naručilac djela.

⁷ Signatura glasi: »IO G(I)OVANNI DA MELANO DEPINSI QUESTA TAVOLA IN MCCCLXV«.



4 Giovanni da Milano, BOG OTAC — London, Nacionalna galerija



5 Giovanni da Milano, KRIST U SLAVI — Firenca, zbirka Contini Bonacossi

i fresaka kapele Rinuccini u crkvi Santa Croce u Firenci, dovršenih iste godine.⁸ Od djela koja je Giovanniju pripisao njegov prvi biograf Giorgio Vasari⁹ sačuvali su se samo fragmenti velikog oltara iz crkve Ognisanti u Firenci, danas izloženi u galeriji Uffizi. O vremenu njihova nastanka srećemo u literaturi različita mišljenja, ali s obzirom na tehničko savršenstvo i zrelost izvedbe sačuvanih prikaza priklonio bih se sudu onih stručnjaka koji djelo datiraju koncem sedmog decenija.¹⁰ Na taj bi način bila fiksirana logična evolucija Giovannijeva slikarstva u okviru vremenskog raspona većeg od jednog decenija u kojoj bi našao svoje pravo mjesto i naš zagrebački rad.

Uspoređujući zagrebačku sliku sa citiranim Giovannijevim djelima udaraju u oči u prvom redu neke opće

analogije koje potkrepljuju pretpostavku da je on autor našeg prikaza. Pojedine table Poliptiha iz Prata uokviruje motiv tordiranih stupića na kojima počiva šiljati luk, ukrašen na unutarnjoj strani nizom polukružnih arkada, zaključenih na spojevima motivom trolista. Znam da se slična arhitektonska konstrukcija sreće u XIV stoljeću na mnogim drugim djelima (kao što je značajka stoljeća i izvođenje figuralnih prikaza na zlatnoj pozadini), ali je u našem slučaju karakterističan gotovo istovjetan izbor i raspored detalja drvo-rezbarske dekoracije na djelima iz Zagreba i Prata. Kontinuiranu upotrebu istih konstruktivnih i ukrasnih detalja u majstorovoj radionici potvrđuje i jedno od zadnjih njegovih djela, poliptih iz Uffizija. Lako su

⁸ Cavalcaselle i Crowe (u djelu »A history of painting in Italy«) s pravom su pripisali Giovanniju ove freske 1864. godine, a pravilnost atribucije potvrdili su dokumenti koje je otkrio Milanese 1878. iz kojih je bila vidljiva i godina dovršenja radova: 1365.

⁹ Giorgio Vasari, »Le vite...« (uredio Corrado Ricci, Ed. Garzanti; str. 183.).

¹⁰ Toesca djelo datira u vrijeme oko 1365. godine; Suida, van Marle, Marabottini i Salmi nakon ovog datuma a Marcuccijska i Castelfranchi Vegas prije 1360. godine.

uočljive, nadalje, relativno brojne tipološke, formalne, kolorističke i stilske analogije, naročito u slučaju ako ih potražimo i na ostalim djelima u okviru rekonstruiranog majstorova opusa u cjelini.¹¹

U Giovannijevu slikarskom svijetu najvažniji je element ljudska figura smještena u kompoziciju kao dio jedne specifične apstraktne strukture. Već je na poliptihu iz Prata, međutim, evidentan vrlo rani interes za individualnu karakterizaciju likova. Crte lica sv. Bernarda, sv. Bartolomea i sv. Barnabe, a naročito lik prvog sveca ponovljen na predeli u profilu, i tako sličan stvarnom portretu, pokazuju sklonost da se preko fizionomija transponira sakralno značenje prikaza u sasvim ljudsku sferu, da se religiozno poveže sa svakidašnjim i čudesno s prirodnim. Upravo takvu sintezu apstraktne prostorne i kompozicione strukture s realističkom deskripcijom fizionomije nalazimo i na zagrebačkoj slici. Međutim, dok je na glavama donatora i anđela još uvijek prisutna Giovannijeva naklonost k meko modeliranom sferičnom volumenu — kakav nam je poznat na likovima poliptiha iz Prata i naročito na prikazu Bogorodice iz Nacionalnog muzeja u Pisi — fizionomiju sv. Nikole na zagrebačkoj slici odlikuje veći stupanj individualizacije, pri čemu svjetlo i sjena sasvim vjerno, gotovo naturalistički, modeliraju sirovu reljefnost jednog koštunjavog, markantnog lica. Gotovo identičan portretni realizam, ostvaren istom chiaroscurnom metodom, nalazimo i na ekstatičnoj figuri sv. Franje iz kapele Rinuccini u crkvi Santa Croce u Firenci, pa je vrlo vjerojatno da ih ne dijeli veći vremenski razmak. Ovu pretpostavku još uvjerljivije potkrepljuje čak i letimična analiza majstorova načina oblikovanja ljudskih figura na ovom stupnju njegove umjetničke evolucije. Slikajući svoj zaista grandiozni ciklus fresaka u kapeli Rinuccini, Giovanni je, u skladu sa zadatkom i tehnikom izvedbe, napustio minucioznu deskripciju i rafiniranu tehniku svog ranijeg štafelajnog slikarstva, te sada volumene gradi mnogo slobodnije i u širokim plohama. Njegova je pažnja u tom času usmjerena na čist i miran tok kontura, na jednostavnost i jasnoću oblika i na iluzionističku uvjerljivost

¹¹ Najcjelovitiji prikaz majstorova opusa nalazimo u Boskovit-sevoj monografiji (vidi bilj. 4) uz dobre reprodukcije u boji.

¹² M. Boskovits (o.c. u bilj. 4) smatra da ove dvije slike pripadaju istom kompleksu kao i »Navještanje« iz Pise, što je teško vjerovati. Smatram da su oba sveca nastala kasnije od »Navještanja« iz Pise i da svojim izražajnim sredstvima nagovještavaju

plastike monumentalno koncipiranih figura. Novim načinom oblikovanja majstor ostvaruje gotovo ukočenu stabilnost likova i nijemu smirenost kompozicije, dok je naracija svečanija, ozbiljnija i sažetija negoli na poliptihu iz Prata i ostalim ranijim radovima. Usporedimo li, na primjer, lik proroka Danijela (sl. 2) iz kapele Rinuccini s figurom sv. Nikole (sl. 3), postaje očito da su oblikovani prema istim principima statuarne plastičnosti. »Okovani« širokim, meko zaobljenim plohama draperija, ispod kojih se ne nazire anatomija korpusa, oni stoje pred nama kao mrtva stvar, kao kameni blok, smireni i hladni, bez ijedne strastvene kretnje. Iste te značajke pokazuje većina svetačkih likova na figuralnim kompozicijama fresaka iz kapele Rinuccini a i na malobrojnim sačuvanim štafelajnim slikama, koje stručnjaci datiraju s vremenom izrade ovog fresko-ciklusa. U odnosu prema »Sv. Franji Asiškom« iz Pariza (Louvre) i »Sv. Antunu Opatu« iz Williamstowna,¹² koji svojim opreznim i bestrasnim plasticitetom imaju izgled još nedovršena rješenja, eksperimenta o efikasnosti određenog plastičnog izraza, likovi sa zagrebačke slike čine mi se u svojim formalnim kvalitetama zrelijim i naprednijim u evoluciji majstorove stilistike.

Skladnošću svojih izražajnih sredstava, odmjerenim ritmom plastičnih, kolorističkih i linearnih elemenata kompozicije i svečanom, irealnom atmosferom prikaza zagrebačka je slika najbliža fragmentima jednog dekomponiranog poliptiha, koji se nalaze u Nacionalnoj galeriji u Londonu (»Bog Otac«, »Bogorodica« i »Sv. Ivan Krstitelj«), zbirci Contini Bonacossi u Firenci (»Krist u slavi«) i Galeriji Sabauda u Torinu (»Grupa svetaca«).¹³ U ovom se času majstor zadovoljava prikazivanjem reljefa likova u mirnom i monumentalnom stilu uz izrazitu psihološku homogenost kompozicije. Dodamo li još i činjenicu da je na našoj slici donji dio zlatne pozadine ukrašen sitnim cvijetnim ornamentom, izvedenim tehnikom punciranja, na gotovo identičan način kao na gore navedenim slikama, nužno se nameće zaključak da je ona nastala u isto vrijeme, tj. oko 1365. godine.

majstorovu stilistiku izgrađenu u toku rada na ciklusu fresaka iz kapele Rinuccini.

¹³ Općenito je prihvaćeno mišljenje da su navedeni fragmenti dio iste cjeline, a Luisa Marcucci (u »Antichità viva«, 1962.) pretpostavlja da bi to mogao biti onaj poliptih što ga spominje Vasari u crkvi Santa Croce (o.c. u bilj. 9.). Stručnjaci koji su pisali o ovim slikama dolaze do istog zaključka da je djelo nastalo malo ranije nego li su dovršene freske u kapeli Rinuccini.

UN TABLEAU ATTRIBUÉ A GIOVANNI DA MILANO A LA GALERIE STROSSMAYER

Le tableau représentant «Saint-Nicolas, les anges et les donateurs» (peinture en détrempe sur bois, 103,2 × 52,4) est une donation faite à la Galerie Strossmayer des Tableaux de Maîtres Anciens de l'Académie Yougoslave des Sciences et des Arts à Zagreb par l'éminent collectionneur d'œuvres d'art, peintre et restaurateur, Ante Topić Mimara de Salzburg. L'œuvre a été puisée dans la collection sans attribution précise quant à son origine: le donateur a hésité entre les écoles de peinture lombarde et siennoise du XIV^e siècle. Faisant une description plus précise du tableau, l'auteur fait part de son impression qu'elle est pleinement empreinte de l'esprit originel et du caractère d'une œuvre provenant de l'atelier d'un maître déjà formé. La figure la plus caractéristique est celle du saint au milieu de la composition dont le volume donne l'impression d'avoir été sculpté d'un seul bloc de pierre maléable et rappelle un haut-relief appliqué sur un fond doré. Les larges plis plus ou moins strictement rompus de la cape sont peints en bleu sur la moitié de gauche, et en rouge sur la partie droite du tableau, alors que le relief de la draperie est réalisé par une graduation savante de jaune clair, qui semble rayonner de la matière même. La vivacité décorative de la scène est encore renforcée par les larges bordures dorées des vêtements agrémentés d'ornements géométriques bien marqués, ainsi que par des détails décoratifs en forme de médaillons. Alors que tous ces éléments ornementaux ont exclusivement un rôle composant en linéaire et coloristique rythme du tableau, sur le visage expressif du saint est évident le réalisme qui lui donne en fait une caractéristique d'un portrait réel. C'est justement cette tendance du maître à transposer par la physionomie la signification religieuse de la présentation dans un climat tout à fait humain, à établir un lien religieux entre la vie de tous les jours, le merveilleux et le naturel, qui a incité l'auteur à attribuer l'artiste Giovanni da Milano ce tableau représentant «Saint Nicolas, les anges et les donateurs».

Pour appuyer sa proposition, l'auteur a tenté de déceler des points de contact et une analogie expressive entre eux, par une analyse comparative et détaillée de ce tableau et des œuvres de l'artiste Giovanni, conservées de nos jours (documents signés, authentifiés et attribués à l'auteur en vertu des affinités de style). En premier lieu, bien qu'il ne le considère pas essentiel, il signale un choix et une disposition quasi identiques des éléments

décoratifs sculptés sur bois dans certaines peintures du polyptyque du Prato et du tableau de Zagreb, et que l'usage continu des détails constructifs et décoratifs de l'atelier du maître est aussi confirmé par l'une des dernières œuvres de Giovanni: le polyptyque d'Offices. Cependant les analogies du style, du coloris, formelles et typologiques relativement nombreuses, notamment dans les œuvres signées plus tard, sont particulièrement importantes. En tant que caractéristique générale de la peinture de Giovanni, l'auteur mentionne sa tendance à une synthèse de l'espace abstrait et de la structure de la composition avec les descriptions réalistes des physionomies. Bien que cette synthèse soit déjà présente sur les scènes du polyptyque du Prato, l'auteur de cet article attribue le tableau de Zagreb à une période un peu plus tardive. Par exemple, sur la figure extatique de Saint François de la chapelle Rinucciné, il trouve un portrait réaliste quasi identique, réalisé par la même méthode de *chiaroscuro*, tout comme sur la figure de Saint Nicolas, et il signale tout particulièrement le personnage du prophète Daniel dans la même chapelle (fig. 2), réalisé selon les mêmes principes de la statuaire plastique. Saint Nicolas et le prophète Daniel «enveloppés» des vastes pans doucement arrondis de la draperie sous laquelle on ne pressent pas l'anatomie des corps, sont debout, comme une chose morte, comme un bloc de pierre, calmes et froids, sans aucun mouvement passionnel. En peignant la célèbre série des fresques de la chapelle de Rinuccini, Giovanni a, conformément à sa tâche et à la technique d'exécution, délaissé la description minutieuse et la technique raffinée de sa peinture de staffage antérieure, et a construit des volumes beaucoup plus librement, par larges plaques. A cette époque, son attention est orientée sur le cours pur et paisible des contours, sur la simplicité et la clarté des formes et sur la plausibilité illusionniste de la plastique monumentale des figures conçues. Cette nouvelle méthode de réalisation s'est répercutée également dans quelques tableaux en staffage, par exemple, dans les fragments du polyptyque décomposé qui se trouve à la Galerie Nationale de Londres, collection Contini Bonacossi à Florence et Galerie Sabaud à Turin (fig. 4, 5). Estimant que le tableau de Zagreb est empreint de ce même style paisible et monumental, de composition psychologique homogène tout comme les fragments susmentionnés, l'auteur a imputé cette œuvre à la même époque où elles furent réalisées, c'est-à-dire vers 1365.