

Dva doprinosa za Sebastijana Marca Riccija

Za Sebastijana ova oltarna slika neće značiti neko veliko otkriće, ali će se, premda oštećena i ilustrirana slabom fotografijom, sretno uklopiti u način ovog velikog inicijatora mletačkog setečenta i, bez sumnje, na njegovoj razini.

Radi se o »Navještenju« iz župne crkve u Milni na Braču (vis. 229, šir. 123 cm), koju sam imao prilike vidjeti dok se nalazila radi restauracije u Zadru, a svoje mišljenje o autorstvu signalizirao sam već 1967. u jednom tjedniku.¹ Ipak, ona zaslužuje da bude objavljena i u stručnoj publikaciji, već i zbog lijepe zamisli Djevice u crvenoj haljini i ovog nervozno drapiranog i tipično ričijevskog anđela idealnog lica, koje će nas doduše po fizionomijskoj sličnosti podsjetiti na lebdjećeg anđela s tonda »Čudovišni dolazak Bogorodičina kipa« (o. 1703—4.) iz S. Marziala u Veneciji,² ali je očito kasniji. Nije zacijelo potrebno tražiti kronološki dodir s nekim kasnijim adekvatnim izlomljenim draperijama — na slici u S. Girolamo dei Scalzi u Vicenzi, na primjer³ — jer se slične situacije mogu naći i prije odlaska u London; na »modelettu« u Springfieldu ili na »Sv. obitelji« u zbirci Molinari-Pradelli u Bologni.⁴ Upravo na ovoj posljednjoj (oko 1709) nalazimo i fizionomijski dodir s licem naše Bogorodice. Još je uži taj dodir s licem »Bogorodice koja se javlja Sv. Hugu i Sv. Brunu« (prije 1712) iz Certosa di Vedana.⁵ Radi se naravno o općem tipu koji se i kasnije javlja na djelima Sebastijana Riccija, ali teško da je moguće ovu našu relativno skromnu oltarnu palu zamisliti izvan ovog prvog mletačkog razdoblja.

Na njoj svakako više nema elemenata Luke Giordana. Možda se u mekoj i slobodnoj izvedbi Bogorodičina lika, u svijetlim tonalitetima crvenog i može lakše utvrditi utjecaj Pellegrinija. Svaki dio kompozicije, inače, odaje visoku razinu umjetnosti ovog slikara, čak i Bog otac na oblacima, oštećen na žalost i jedva vidljiv na slaboj fotografiji. Ono što nas na njoj još smeta to je prazan prostor u sredini donjeg dijela, sračunat na postojanje tabernakula. Na tom mjestu tabernakul treba zamisliti.

Poslije izvanredne oltarne slike iz »Karmena« u Dubrovniku (iz ranijeg razdoblja radova u S. Marziale, oko 1704—5), koju je Sebastijanu Ricciju pripisao K. Prijatelj, ovo je drugo djelo ovog majstora pronađeno na istočnoj obali Jadrana.

2.

Za Marca Riccija mogu prikazati grandiozan pejzaž iz njegova ranog romantičnog razdoblja, oslo-

¹ G. Gamulin, *Tamo neki Sebastiano Ricci*, »Telegram« No. 297, 1967. — Nel 1960. il dipinto fu restaurato a Zara da Ivo Tomljanović nel Laboratorio di Restauro dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Accademia Jugoslava delle Scienze e Belle Arti.

² R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, 1960, tb. I.

³ idem, fig. 24.

⁴ P. Zampetti, *Dal Ricci al Tiepolo*. Catalogo della Mostra, Venezia 1969, figg. 6 e 8.

⁵ R. Pallucchini, *Studi ricceschi (II)*, *Contributi a Marco*. »Arte Veneta« 1955, fig. 17.



Sebastijano Ricci, *Navještenje* — Milna, župna crkva

njenog na »grozu« (l'orrido) Salvatora Rose, ali zacijelo ne bez utjecaja Magnasca. To je »Pejzaž s putovanjem u Emaus« (vis. 93, šir. 162 cm) iz Gradskog muzeja u Rovinju. Prepoznao sam ga odavno prije restauracije i signalizirao upravi muzeja. Šteta je što zbog zakašnjele brige koju smo za nj pokazali nije mogao biti prisutan na izložbi u Bassanu 1963. god., gdje bi zacijelo bio zauzeo časno mjesto.

Uspoređen s nekim drugim, pogotovo »negromantskim« vizijama, ovaj je pejzaž diskretno organiziran i relativno smiren u svojoj horizontalnoj i dubinskoj strukturi »logičnim« i vjerojatnim kulisama žučkasto-bjeličastih stijena u prvom i (na lijevoj strani) drugom planu, te plavičasto-sivih bregova u trećem planu. Žučkasti oblaci nad svijetlim zalazom i sivi u gornjem dijelu zatvaraju ovu duboku scenu, raznolikost kao što

su rijetko raznolike, a ujedno homogene pejzažne artikulacije Marca Riccija. To nije nikakva prirodna kataklizma na moru, niti su elementi krajolika zavrtljani olujom i maštom slikarevom, kao na čudesnoj »Marini u oluji« iz zbirke A. Carli u Ravenni.⁶ Maštovitost stvaraoća odvija se u mirnom toku ovog dubokog razvedenog zaljeva što se proteže između »divlje« nagomilane flore posve sprijeda i beskrajno centriranog u samom središtu slike. Put kojim idu putnici u crvenim i plavim haljinama s visokim štapovima hodočasnika smješten je tu negdje iza prvih stijena, a lijeva i desna strana slike uravnotežene su izvanrednim osjećajem za raznolikost: iznad lijevog rukavca zaljeva diže se brijeg s dvije stijene obrastao stablima, čije se prozirne kro-

⁶ idem, fig. 200.



Marco Ricci, *Pejzaž s putom u Emaus* — Rovinj, Gradski muzej

šnje ocrtavaju na pozadini neba; na desno stupnjuju se bregovi u dubinu (kao na nekim pejzažima Salvatora Rose) sa stablima i utvrdama na obali, a na vrhu brda i gornjem desnom uglu čak gori neka vatra. Sve je u nrljama i u svjetlucanju, s dinamikom svjetla i sjene i udarca kičice daleko većom negoli na najdinamičnijim slikama Napuljca. Dodir s *Lissandrino*m, vrlo vjerojatan već od 1705. god. u Firenzi, sigurno je oslobodio »ruku« našeg slikara.⁷ Ali, slijedeći krono-

G. Delogu, *Pittori minori liguri, lombardi, piemontesi del Seicento e Settecento*. Venezia 1931, pagg. 85 e 112. — Si tratta del paesaggio a quattro mani della collezione Bruscoli, nel quale le figure furono opera del Magnasco e le rocce di Marco Ricci — in quanto attendibile la scritta a tergo del quadro.

logiju koju je prvi zacrtao prof. Pallucchini, rovinjski pejzaž svakako spada u nešto kasnije doba, ali svakako prije odlaska u Englesku (1708). Vjerojatno su prije njega nastali i pejzaži iz zbirke Antonija Morassija, kao i oni u padovanskom muzeju, koji su još sazdana na način Salvatora Rose. Na jednom od njih, na »*Pejzažu s vojnicima*«,⁸ čak i primorski pejzaž pod kamenom »lukom« podsjeća na dio obale našeg krajoлика. Negdje između padovanskih slika i onih u bolonjskoj Pinakoteci, odnosno »*Marine*« iz zbirke Carli, treba zamisliti nastanak našeg pejzaža, ali vjerojatno ne poslije 1708.

⁸ R. Pallucchini, *Studi ricceschi (II)*, *Contributi a Marco*. »Arte Veneta« 1955, fig. 185.

DUE CONTRIBUTI PER SEBASTIANO E MARCO RICCI

1.

Per **Sebastiano** la presente pala non indicherà una scoperta di grande portata; essa però, nonostante sia avariata e illustrata da una cattiva fotografia, si inserirà felicemente nella maniera di questo grande iniziatore del Settecento veneziano, essendo senza dubbio al livello.

Si tratta dell' *«Annunciazione»* nella chiesa parrocchiale di Milna sull'isola di Brazza (alt. 229, largh. 123 cm) che io ebbi occasione di vedere durante il suo restauro a Zara, e ne segnalai la mia opinione sull'autore già nel 1967 in un periodico.¹ Essa merita, tuttavia, di venir pubblicata anche in una rivista specializzata, non fosse per altro grazie alla buona idea della Madonna in veste rossa e di quest'angelo dalla faccia ideale, nervosamente drappato e tipicamente riccesco, il quale ci farà ricordare, è vero, in base alla somiglianza fisionomica, l'angelo sospeso del tondo *«Avvento miracoloso della statua di M. V.»* (intorno al 1703—4) in S. Marziale di Venezia,² ma che è evidentemente di data più tarda. Non è certamente necessario andare in cerca di contatti cronologici con alcuni drappaggi spezzati e adeguati più tardi — come, p. es., sul dipinto in S. Girolamo degli Scalzi di Vicenza³ — perschè situazioni analoghe possiamo trovarle anche prima della dipartita per Londra: sui *«modelletto»* di Springfield o sulla *«Sacra Famiglia»* nella collezione Molinari-Pradelli di Bologna.⁴ E' proprio in quest'ultima (intorno al 1709) che troviamo un contatto fisionomico col volto della nostra Madonna. Ancor più stretto tale contatto è col volto della *«Madonna che appare a S. Ugo e a S. Bruno»* (prima del 1712) nella Certosa di Vedano.⁵ Si tratta, naturalmente, del tipo comune che anche più tardi appare nelle opere di Sebastiano Ricci, ma è altresì pressochè impossibile immaginare questa nostra pala d'altare relativamente modesta al di fuori di questo primo periodo veneziano.

In essa non vi sono più degli elementi di Luca Giordano; forse nella libera e molle esecuzione del volto della Madonna e nelle chiare tonalità del rosso potrebbe intravedersi più facilmente l'influsso del Pellegrini. Del resto, ogni parte della composizione rivela l'alto livello d'arte di questo pittore, persino il Padreterno sopra le nuvole, danneggiato e purtroppo appena scorgibile nella cattiva foto. Ciò che su questa pala ci disturba ancora è lo spazio vuoto in mezzo nella parte inferiore, che è previsto per il tabernacolo. In detto posto il tabernacolo, naturalmente, dobbiamo immaginarcelo.

Dopo la splendida pala del *«Carmine»* a Ragusa (Dubrovnik) (del periodo precedente alle opere in S. Marziale, intorno al 1704—5) attribuita da K. Prijatelj a Sebastiano Ricci, la presente opera questo maestro è la seconda scoperta sulla costa orientale dell'Adriatico.

2.

Per **Marco Ricci** posso presentare il magnifico paesaggio del suo periodo romantico che si basa sull'orrido di Salvator Rosa ma non senza influsso del Magnasco. Si tratta del *«Paesaggio col viaggio a Emaus»* (alt. 93, largh. 162 cm) nel Museo Civico di Rovigno. Lo riconobbi ancor molto prima del restauro e lo segnalai alla direzione del Museo. Peccato che, per causa dell'interessamento tardivo da noi dimostrato per esso, non sia potuto esser esposto alla mostra di Bassano nel 1963, ove avrebbe senz'altro acquistato un posto d'onore.

In confronto ad alcuni altri, e specialmente alle visioni *«negroromantiche»* questo paesaggio è organizzato discretamente ed è relativamente tranquillo nella sua struttura orizzontale e in profondità, con quelle attendibili e *«logiche»* quinte di rocce giallastre e biancastre in primo e (a sinistra) in secondo piano, e quei monti grigio — bluastri in terzo piano.

Le nuvole giallastre sopra il chiaro tramonto e quelle grigie nella parte superiore incorniciano questa scena profonda, svariata come ne sono raramente varie e nello stesso tempo omogenee le articolazioni paesaggiste di Marco Ricci. La presente non è alcun cataclisma sul mare, e nemmeno gli elementi del paesaggio sono branditi da tempesta o dalla fantasia del pittore, come nella *«Marina in tempesta»* della collezione A. Carli di Ravenna.⁶ La fantasmagoria del creatore si svolge in un corso tranquillo di questa profonda insenatura frastagliata che si estende tra la vegetazione *«selvaggia»* ammicchiata del tutto davanti e l'infinito posto nel solo centro del quadro. Il sentiero battuto dai viandanti dalle vesti rosse e blu con i bastoni alti da pellegrini, è posto press'a poco dietro le prime rocce, mentre il lato sinistro e quello destro del dipinto sono equilibrati da uno splendido senso per la svariatazza: sopra il braccio sinistro dell'insenatura s'innalza un monte con due rocce, coperto di alberi le cui chiome rade scorgiamo sullo sfondo del cielo; a destra si scambiano i monti a gradinate verso la profondità (come in certi paesaggi di Salvator Rosa) con alberi e forti sulle rive, e in cima al monte all'angolo destro addirittura arde un fuoco. Il tutto è a chiazze e in luccicore, con una dinamicità delle luci e ombre e a pennellate più grandi che sui dipinti più dinamici del pittore napoletano. Il contatto con Lissandrino, molto probabile già dal 1705 a Firenze, ha decisamente fatto liberare la *«mano»* del nostro.⁷ Ma, seguendo la cronologia, tracciata dal prof. Pallucchini per primo, il paesaggio roviginese appartiene senz'altro a un'epoca lievemente più tarda, comunque antecedente alla sua dipartita in Inghilterra (nel 1708). Probabilmente prima di questo sono nati anche i paesaggi della raccolta Antonio Morassi e anche quelli del museo padovano, costruiti ancora alla maniera di Salvator Rosa. In uno di essi, nel *«Paesaggio con soldati»*,⁸ persino il paesaggio litorale sotto il *«porto»* di pietra ricorda il paesaggio di una parte della costa dalle nostre parti. Perciò più o meno tra i dipinti padovani e quelli nella Pinacoteca di Bologna, rispettivamente la *«Marina»* della collezione Carli, va immaginata la creazione del nostro paesaggio; ma probabilmente non dopo il 1708.