

## Neobjavljeni seičento

### Il Seiçento inedito

Jedna »*Venera na kupanju*«, veliko platno, trenutačno u Gradskoj vijećnici u Rovinju, pokazuje nam Alessandra Varotarija u trenutku potpune zrelosti: kad su već bili prevladani izravni utjecaji Rima (vratio se otud prije 1618), pa i ranijeg Tiziana, koji je još izravno prisutan u kromatici i u morfologiji »*Svadbe u Kani*« iz 1622.<sup>1</sup> Na našoj slici nalazimo još onaj tip ženskog lika što ga je Padovanino elaborirao već u Rimu, kako pokazuje »*Trijumf Tetide*«,<sup>2</sup> i koji predočava stanovitu sintezu stare mletačke klasike s bolonjskim »neoklasicizmom«; ali slikar ovdje još nije stigao do kvazibarokne dinamike plafonske slike nekad u crkvi degli Incubabili (»*Lude i mudre djevice*«, sada u Galeriji Akademije u Veneciji) iz 1644. Čini mi se da se nalazimo u četvrtom desetljeću u kojemu je ova uskrsla renesansna klasika logikom razvoja stvorila manirizam, drukčiji od onog službenog koji je vodio Palma Mlađi. Za taj maniristički paralelizam mletačkog slikarstva moramo zahvaliti upravo Padovaninu, premda ne vjerujem da on može izdržati usporedbu (po čisto estetskom, kao i po stilsko-genetičkom značenju) s diskretnom finoćom Santa Perande, sa potentnom narativnošću Vassillachija ili Malombre. To što je u svom razvojnog toku izdržao pritisak baroka koji je u to vrijeme u Veneciji nastajao diskurzivno i, recimo, nedosljedno, od Saracenija do Strozija, dokaz je više snage stare ticijanovske tradicije, negoli Padovaninove nadarenosti; prirodno je što je tako blistava stara tradicija regenerirala ovu zakašnjelu nostalgiju, barem u svom vlastitom krilu, na lagunama. Ta »regeneracija«, ako je htjela biti imalo kreativna, morala se nužno preobratiti u manirizam novog tipa i u tome je povijesna funkcija ovog slikara. Na »*Smrti Prohride*« iz 1631, na primjer, taj je manirizam već paradigmatički oblikovan: u sumarnoj morfologiji i modelaciji, u sistemu draperija, u uvijanju i suprotstavljanju linija i masa, sve ono što će u »*soffittu*« iz 1644. doći do razvojnog apogeja. Barokni realizam na slikama iz »*života bl. Andrije Avellina*« oko 1639. (u S. Niccolo dei Tolentini u Veneciji) nije mogao uništiti sugestivnost tradicije; zato se Padovanino na njima približio ravnoteži jedne »domaće« geneze baroka. Ali bilo je kasno: ni Forabosco u Malamoccu, ni Liberi ne mogu opravdati, unatoč našoj modernoj mogućnosti historizacije, značenje i domet ovog seičentesknog anakronizma. — »*Kupanje Venere*« iz Rovinja nalazi se, po stilu i vremenu, blizu »*Smrti Prohride*«, možda negdje oko 1630. godine, s tipologijom, doduše, koju nalazimo već na »*Svadbi u Kani*« iz 1622, ali i na spomenutim »*Mudrim i ludim djevicama*« iz 1644. godine.<sup>3</sup>

Una »*Venere al bagno*«, una tela grande, ora nel Municipio di Rovigno, ci rivela Alessandro Varotari in un attimo di piena maturità: allorchè furono già superati gli influssi diretti di Roma

<sup>1</sup> R. Pallucchini, *Contributi alla pittura veneziana del Seiçento*, »Arte Veneta«, 1962, str. 124.

<sup>2</sup> C. Donzelli — G. M. Pilo, *I pittori del Seiçento veneto*, sl. 337.

<sup>3</sup> S. Moschini—Marconi, *Gallerie dell' Accademia di Venezia, Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Roma 1970, sl. 139 i 148; vidi i sl. 143—146.



Alessandro Varotari, *Venera na kupanju* — Rovinj, Gradska vijećnica

(dónde egli fece ritorno prima del 1618), ed anche quelli di Tiziano precoce, il quale è ancora sempre direttamente presente nel cromatismo e nella morfologia delle »Nozze di Cana« del 1622.<sup>1</sup> Sul nostro dipinto vediamo ancora quel tipo di figura di donna che dal Padovanino fu elaborata già in Roma — come lo rivela il »Trionfo di Tetide«<sup>2</sup> e il quale rappresenta una certa sintesi dell'antico stile classico veneziano col »neoclassicismo« bolognese; ma qui il pittore non era ancora arrivato alla dinamica quasi barocca dei dipinti sul soffitto già nella Chiesa degli Incurabili (»Le Vergini sagge e le stolte«, ora nella Galleria dell'Accademia di Venezia) del 1644. Penso che siamo nel quarto decennio, nel quale tale classicismo rinascimentale risorto aveva creato, per logica d'evoluzione, un manierismo differente da quello ufficiale capeggiato da Palma il Giovane. Quel parallelismo manieristico della pittura veneziana l'abbiamo proprio grazie al Padovanino, sebbene non credo che esso possa reggere all'affronto (nel senso di un significato sia estetico sia stilistico-genetico) con quella finezza discreta di Sante Peranda nè con la potente narratività del Vassillachi o del Malombra. Il fatto che egli avesse nel suo corso di sviluppo resistito alla pressione del barocco, che a quel tempo a Venezia stava nascendo in maniera discorsa e fors' anche inconseguente, dal Saraceni allo Strozzi, è piuttosto una prova dell'antica tradizione tizianesca che non del talento del Padovanino; è naturale che una tradizione antica e talmente luminosa avesse rigenerato quella nostalgia tardiva, almeno nella sua stessa cerchia cioè sulle lagune. Tale »rigenerazione«, volendo essere creativa almeno un poco, dovette necessariamente trasformarsi in manierismo di nuovo tipo — ed in questo sta la funzione storica del nostro pittore. Nella »Morte di Procride« del 1631, per esempio, tale manierismo è già formato in modo paradigmatico: nella morfologia sommaria e nella modellazione, nel sistema dei drappaggi, nei curvamenti e nelle contrapposizioni delle linee e delle masse — tutto ciò che nel »soffitto« del 1644 raggiungerà l'apogeo dello sviluppo. Il realismo barocco dei dipinti sulla »Vita del beato Andrea Avellino« intorno al 1639 (in S. Niccolò dei Tolentini a Venezia) non poté radiarne la suggestività della tradi-

one; ed è perciò che in essi il Padovanino s'avvicinò ad un equilibrio »locale« nella genesi del barocco. Ma fu troppo tardi. — Il »Bagno di Venere« di Rovigno per lo stile e il tempo è vicino alla »Morte di Procride«, forse intorno al 1630, con la tipologia che troviamo, è vero, già nelle »Nozze di Cana« del 1622, ma anche nelle nominate »Vergini Sagge e le stolte« del 1644.<sup>3</sup>

## 2.

Ova replica poznate invencije Domenica Fettiija, nastale sudeći po svemu još u Mantovi, ponešto je okrnjena sa svih strana, ali njezina je kvaliteta neosporna. Poznat je običaj ovog slikara da ponavlja svoje motive, pa je tako i ovaj »David« (vis. 118, šir. 87 cm) došao do nas u više primjeraka, a možda je sličica iz zbirke Viezzoli izložena 1959. na izložbi seicenta u Veneciji zaista prva skica inače velike drezdenske realizacije.<sup>4</sup> Ako bi se Fettiijeva »makrokaligrafija«, to jest njegovi karakteristični meki nabori možda mogli imitirati, kopist bi se odao u impastu, te u sjaju boja i finoći zasjenjivanja. Na žalost, na našoj replici, zacijelo autografskoj, lik Davida izgleda »stisnut« u prostoru, no to je zato što je tokom vremena platno bilo kraćeno, te je na lijevoj stra-

<sup>4</sup> — *La pittura del Seicento a Venezia*, Venezia 1959, sl. 51. — Vidi, među ostalim, još jednu odavno znanu repliku koju je 1926. objavio O. Benesch, *Ein Bildnis von Domenico Fetti*, »Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien«, 1926, N. F. I, str. 249.



*Domenico Fetti, David — Novara, privatna zbirka*

ni balčak mača dospio uz sam rub slike i čak okrnjen, na desnoj je odrezan dio plašta, dok je dolje gubitak najveći: nedostaje znatan dio noge i Golijatove glave. Ali zato su elementi lika u tom suženom prostoru dobro sačuvani i djeluju sugestivno svojom slikarskom dosljednošću. Još je na neki način vidljiva tradicija karavadžizma, preuzeta od Borgiannija. Čisti i glatko izvedeni slojevi boje grade ili, točnije, simuliraju slobodni barokni potez na bijeloj draperiji, a i veliki oblici čvrsto su modelirani *chiaroscuro*, tako da je čitavo djelo u najvećoj mjeri tehnički koherentno i stilski cjelovito.

Drugo Fettijevo djelo koje objavljujem zaista je *bozzetto* nabačen za jedno njegovo već poznato djelo koje se nalazi u Museum of Art u Providence, a koje se tamo sada nalazi s nazivom »Krist posluživan od anđela«, ali ga je Paola Micheline objavila kao »Večera u

*Emausu*«, izmijenivši time prvotnu denominaciju »Krist u kući Simonovoj«. Učinila je to smatrajući da su one dvije male figure u pozadini u stvari apostoli koji, poslije večere, komentiraju događaj. Ali na našem *bozzetto* (vis. 34, šir. 54 cm; priv. zbirka u Italiji) još nema tih likova, pozadina je tek sumarno naznačena uključivši nerazlučenu zelenu masu stabala iza samog prizora. Prizor prikazuje zaista rijetku temu anđela koji poslužuju Krista, a variraju dosta vjerno grupu sa slike u Providenceu. Inačice su, naravno, ipak znatne, ponegdje čak su veće izmjene nastale u toku rada (tako gesta dvaju srednjih anđela), ali slikar je osnovnu raspodjelu masa i rasvjete ostavio uglavnom istu; a vjerojatno i boje. Očigledna je, naravno, razlika u izvedbi, osobito u pojedinostima i vođenju nabora. Na našoj skici ti su nabori tek označeni, a boja teče po draperijama naravno još fluidnija, s vibrirajućim potezom Domenica



*Domenico Fetti, Krist posluživan od anđela — Novara, privatna zbirka*

Fettija, koji na skicama još nervoznije improvizira oblike i situacije. — Invenција pripada slikarevom mletačkom razdoblju i predočava djelo izvanredne zrelosti u rasporedu masa stabala, u sunčanoj rasvjeti pejzaža (što na skici, naravno, ne vidimo) u eleganciji stavova i gesta, za koje Paola Michelini pretpostavlja utjecaj Veronesova manirizma.<sup>5</sup>

Questa replica della nota invenzione di Domenico Fetti, nata — a giudicare da quel che sembra — ancora a Mantova, è da tutte le parti un po' lesa, ma la sua qualità è fuori dubbio. E' nota la consuetudine di questo pittore di ripetere gli suoi soggetti, e così anche questo »Davide« (alt. 118, largh. 87 cm) è arrivato a noi in parecchie copie; e forse il quadretto della collezione Viezzoli esposto nel 1959 alla Mostra del Seicento a Venezia è realmente il primo abbozzo della realizzazione dresdense che invece è grande.<sup>4</sup> Se la »macrocalligrafia«, cioè le sue caratteristiche pieghe morbide, potessero forse essere imitate, il copiatore verrebbe tradito dall'impasto e difficilmente potrebbe riprodurre la lucentezza dei colori e la finezza delle ombreggiature. Sulla nostra replica, senz'altro autografa, la figura di Davide, purtroppo, sembra »ristretta« nello spazio, ma ciò è conseguenza del fatto che col tempo la tela ne fu accorciata, sicché al lato sinistro l'impugnatura della spada è venuta a trovarsi nell'orlo stesso del quadro ed è anzi intaccata, al lato destro fu tagliato uno stralcio del tabarro, mentre alla base la perdita è massima: vi manca una buona parte della gamba e della testa di Golia. In compenso, gli elementi della figura in questo spazio ridotto sono ben conservati e ci sembrano molto suggestivi nella propria coerenza pittorica. In un certo modo è

ancora visibile la tradizione caravaggesca, presa dal Borgianni. Gli strati puri o lisci del colore formano o, meglio, simulano il libero tratto barocco sul drappo bianco, e le grandi forme sono fermamente modellate nel chiaroscuro, sicché tutta l'opera è tecnicamente coerente al massimo ed è integra in fatto di stile.

La seconda opera del Fetti che sto pubblicando è davvero un bozzetto buttato già per una sua opera già nota che si trova nel Museum of Art di Providence, e che ora vi si trova con la denominazione »Cristo servito dagli angeli«, ma che da Paola Michelini fu pubblicata come »Cena di Emaus«, mutandone così la denominazione precedente di »Cristo in casa di Simone«. Lo fece ritenendo che quelle due piccole figure sullo sfondo siano in realtà apostoli che dopo la cena ne commentano il fatto. Ma nel nostro bozzetto (alt. 34, largh. 54 cm; collezione privata in Italia) quelle figure non vi sono ancora, lo sfondo è segnato soltanto sommariamente compresa la massa verde indistinguibile degli alberi dietro alla scena del dipinto. Questa presenta un tema veramente raro, quello degli angeli che servono Cristo e che sono una variante abbastanza fedele del gruppo sul dipinto di Providence. Le modifiche ne sono, naturalmente, tuttavia sensibili, qua e là durante il lavoro sono avvenute anche delle modifiche forti (p.es. il gesto dei due angeli centrali), ma la divisione fondamentale delle masse e delle luci il pittore le ha lasciate, grossomodo, uguali; e probabilmente anche i colori. E' evidente però la differenza nell'esecuzione, particolarmente nei dettagli e nel modo di fare le pieghe. Sul nostro bozzetto tali pieghe sono appena segnate, e il colore sui drappi scola ancor più fluido, con quel tratto vibrante di Domenico Fetti che sui bozzetti improvvisava le forme e le situazioni più nervosamente ancora. — L'invenzione appartiene al periodo veneziano del pittore e rappresenta un'opera di alta maturità circa la disposizione delle masse d'alberi, l'illuminazione del sole su paesaggio (il che sul bozzetto, naturalmente, non è visibile), l'eleganza delle posizioni e dei gesti, per cui Paola Michelini suppone l'influsso del manierismo veronesiano.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> P. Michelini, *Domenico Fetti a Venezia*, »Arte Veneta«, 1955, str. 131.



Pietro Ricchi, *Bogorodica s djetetom*, Hvar, biskupska palača

3.

Uvjeren sam da je Pietro Ricchi autor još nekoliko slika koje se nalaze u našoj zemlji, pa i ona »Judita« iz Narodne galerije u Ljubljani, za koju sam svojedobno pomišljao na Mastellettu, ali prije nego što se odlučim da mu ih pripišem, možda neće biti na odmet pokušati ovom sigurno mnogo manje značajnom slikom »*Bogorodice s djetetom*«, koju sam već unatrag desetak godina vidio u sakristiji hvarske katedrale, a koja se danas nalazi u Dijecezanskoj zbirci. Nema odviše argumenata koji bi mogli podržati naš prijedlog, to više što je slikarska materija Bogorodičina lica i inače prilično oštećena; ali draperija je onaj elemenat koji odmah izaziva naše asocijacije, a osobito rukav Bogorodice, skupljen u guste nabore na kojima svjetlucaju odbljesci nekog irealnog svjetla. Nisu li to one »vibrazioni polifoniche« i »cangiatismi sensuali«, o kojima govori Aldo Rizzi, a koje je ovaj kasni doseljenik donio krajem petog desetljeća na lagune iz Lombardije i koje će — pomišlja Pallucchini — prenijeti Sebastianu Mazzoniju.<sup>6</sup> To svjetlo pada na tkanine, »plazmira« ih i čini nestvarnim

<sup>6</sup> »Anche il frangere dei panneggi in pieghe parallele e fitte, aderenti al corpo ricorda il Cerano e il Del Cairo; pure il viraggio chiaroscuro così accentuato e di timbro lombardo« (R. Pallucchini, sp. dj., 1962, str. 133)

(»*la luce oleosa*«), a ujedno izvlači iz tame lik malog Isusa. Moram priznati da sam oklijevao pred njegovim ljevuškastim licem koje ne ulazi ni u pojam »kasnomanirističke precioznosti« (R. P.), a ne vjerujem da ga je Ricchi mogao donijeti iz Firenze ili Bologne. Ali takvo dječje lice ipak često nalazimo na djelima Pietra Ricchija, i to počevši od brečansko-bergamatskog razdoblja (na »Pokolju nevine djece«, na »Prikazanju Bogorodice«), pa u Veneciji, na »Bogorodici sa sv. Augustinom i Jerolimom« u Sv. Katarini<sup>7</sup> ili na velikom »Poklonstvu kraljeva« u S. Pietro in Castello; a osobito u Rovigu, na velikoj votivnoj slici Bartolomeja Querinija u Rotondi.<sup>8</sup>

Sono convinto che Pietro Ricchi è l'autore di parecchi altri dipinti che si trovano in Jugoslavia (così pure di quella »Giuditta« della Galleria Nazionale di Lubiana, della quale in un primo tempo pensavo potesse essere del Mastelletta), ma prima di decidermi ad ascriverglieli forse non è superfluo tentarci con questo dipinto certamente molto meno importante, cioè con la »**Madonna col Bambino**« che scorsi una decina di anni fa nella sagrestia del Duomo di Lesina (Hvar) e che oggi si trova nella collezione diocesana. Non vi sono troppi argomenti atti a sostenere la nostra proposta, tanto meno perchè la materia

<sup>7</sup> R. Pallucchini, sp. dj., sl. 151, 153, 154.

<sup>8</sup> C. Donzelli — G. M. Pilo, sp. dj., sl 382, 383.



Pietro Ricchi, *Judita*, Narodna galerija Ljubljana

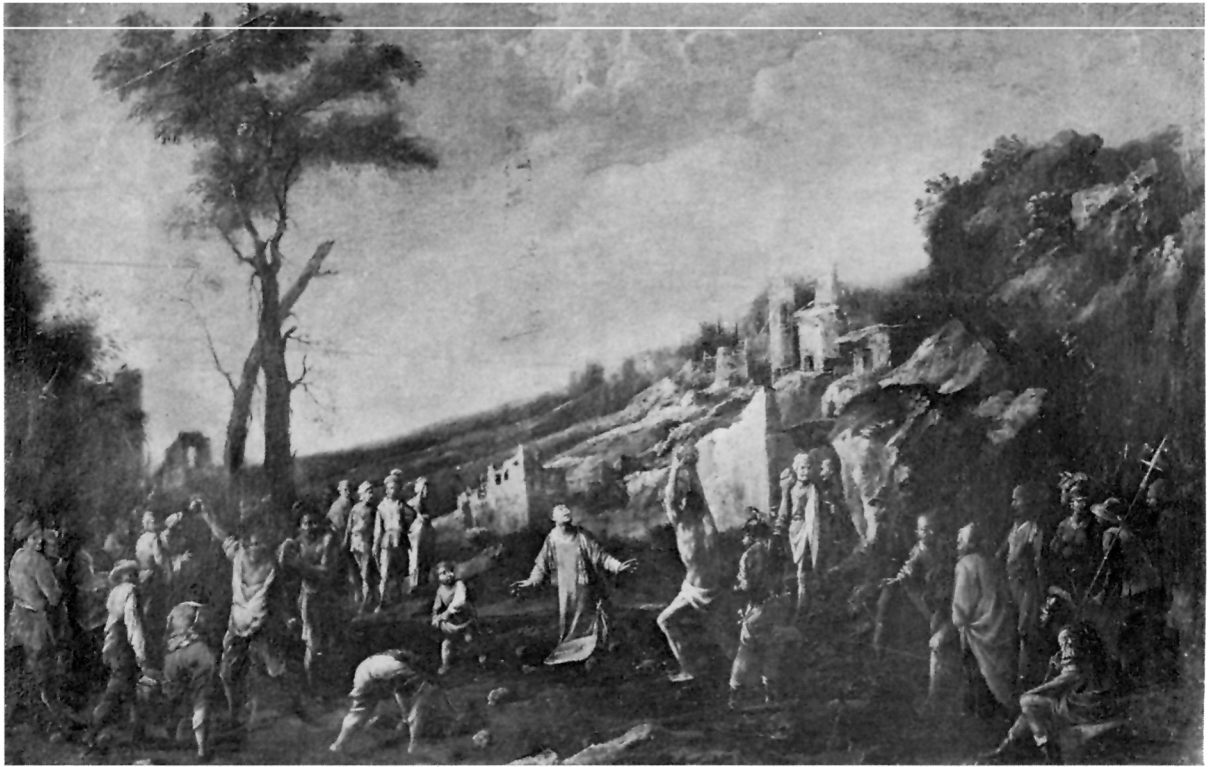
pittorica del volto della Madonna è daltronde abbastanza danneggiata; ma i drappi sono l'elemento che suscitano subito delle associazioni, e specialmente la manica della Vergine, a grand pieghe sulle quali luccicano i riflessi di una luce irreal. Non sono forse queste proprio quelle **«vibrazioni polifoniche»** e quei **«cangiatismi sensuali»** dei quali parla Aldo Rizzi, e che questo immigrato tardivo aveva portato verso la fine del quinto decennio dalla Lombardia alle lagune e che verranno — come la pensa il Pallucchini — trasmesse a Sebastiano Mazzoni.<sup>6</sup> La luce nominata cade sui panni plasmandoli e rendendoli irreali (**«la luce oleosa»**), e contemporaneamente toglie dalle tenebre la figura di Gesù Bambino. Devo ammettere di aver esitato dinanzi al suo volto belloccio che non può venir annoverato nè entro il termine **«preziosità tardomanieristica»** (R. Pallucchini) e nemmeno credo che il Ricchi potesse portarlo da Firenze o da Bologna. Ma tale volto di bimbo lo troviamo tuttavia spesso nelle opere di Pietro Ricchi, e precisamente a cominciare dal periodo bresciano-bergamasco (sul **«Massacro degli infanti»**, sulla **«Presentazione della Madonna»**) e poi a Venezia, sulla **«Madonna con S. Agostino e S. Girolamo»** in S. Caterina<sup>7</sup> o sull' **«Adorazione dei Magi»** di S. Pietro in Castello; e specialmente a Rovigo, sul grande dipinto votivo di Bartolomeo Querini nella Rotonda.<sup>8</sup>

4.

Jedan **«Martirij sv. Stjepana»** Mattea dei Pitocchi (vis. 51, šir. 80,5 cm) u Povijesno-pomorskom muzeju u Rijeci (u spremištu) smješten je u plavičasti pejzaž s ruševinama i sa zelenim raslinjem, s mnogo smeđeg, na način koji bi nam mogao asociirati kasniju pejzažnu viziju na liniji Magnasco—Marco Ricci, kad nam novija istraživanja ne bi bila dokazala da je Matteo umro u Padovi već 1689. godine.<sup>9</sup> Ne ostaje, dakle dovoljno vremena da pretpostavimo neki utjecaj mladog Magnasca koji je u Milan stigao oko 1677—79, i to gotovo kao dječak!<sup>10</sup> Ako se ne nalazimo usred konfuzije nastale

<sup>9</sup> G. Bortolini, *Precisazioni archivistiche sul pittore Matteo Ghidoni detto «dei Pitocchi»*, *«Arte veneta»*, 1966, str. 286.

<sup>10</sup> *La pittura a Genova e in Liguria II*, Ed. SAGEP, Genova 1971, str. 383.



Matteo dei Pitocchi, *Muka sv. Stjepana*, Povijesno-pomorski muzej Rijeka

s onim »Paoletti dei Pitocchi«, koji je bio upisan u Fraglia dei pittori od 1687. do 1700. god.;<sup>11</sup> što bi nam omogućilo lakše objašnjenje ovog odviše setecenteskog krajolika.

Ne preostaje nam, dakle, drugo nego pretpostaviti da je naš slikar — slabo poznat, opusa ograničenog i neproučenog — izradio ovaj pejzaž s kamenovanjem sv. Stjepana u svojim posljednjim godinama. Samo, ne treba misliti da i Matteo dei Pitocchi nije mogao doći do ovakve slobodne »strukture« krajolika na temelju duge razvojne linije: koja traje u Emiliji od Scarsellina i Mastellette do G. M. Crespija, a u samoj Veneciji od Fettijs do Mazzonija.

U svakom slučaju »pitocchi« su pred nama, oni sa slika u Padovi i Rovigo, s istim odnosom prema prostoru i s morfologijom koja očituje isti stupanj deformiranja i vertikalno nizanje malih likova.<sup>12</sup>

Un »Martirio di S. Stefano« di Matteo dei Pitocchi (alt. 51, largh. 80,5 cm) nel deposito nel Museo Storico e Navale di Fiume (Rijeka) è ambientato in un paesaggio celestino con rovine e con vegetazione verde, con molto marrone, in maniera che potrebbe richiamarci la visione di paesaggio più tarda sulla linea Magnasco — Marco Ricci, se le ricerche più recenti non ci avessero comprovato che il Matteo era morto a Padova

<sup>11</sup> P. Zampetti, *La pittura del Seicento a Venezia*, 1959, str. 126, sl. 197.

<sup>12</sup> C. Donzelli — G. M. Pilo, sp. dj., sl. 364—367.

già nel 1689.<sup>9</sup> Non rimane, dunque, nemmeno il tempo sufficiente per supporre un certo influsso del giovane Magnasco che a Milano arrivò intorno al 1677—79, e in più ancora quasi ragazzo.<sup>10</sup> A meno che non veniamo a trovarci in mezzo alla confusione creata da quel »Paoletti dei Pitocchi« che era iscritto nella Fraglia dei pittori dal 1687 al 1700<sup>11</sup> il che potrebbe facilitarci la spiegazione di questo paesaggio alquanto settecentesco.

Non ci rimane altro, dunque, che supporre che il nostro pittore — poco noto e dall'opus limitato e non esaminato ancora — avesse dipinto questo paesaggio con la lapidazione di Santo Stefano nei suoi ultimi anni. Soltantochè non vale pensare che anche Matteo dei Pitocchi non potesse arrivare a una tale »struttura« libera del paesaggio in base alla lunga linea di sviluppo: che perdura in Emilia da Scarsellino e Mastelletta fino a G. M. Crespi, e nella stessa Venezia da Fetti a Mazzoni.

Comunque i »pitocchi« sono dinanzi a noi, quelli dei dipinti di Padova e di Rovigo, con l'uguale relazione verso lo spazio e con la morfologia che rivela l'uguale grado di deformazione e lo schieramento verticale delle figure piccole.<sup>12</sup>

## 5.

Jedna »Magdalena pokajnica«, koju sam vidio u privatnom posjedu u Sarajevu, bila mi je dugo vremena zagonetna u svom tipičnom seičentizmu, eklektički postavljenom između »tenebrosa« i Andree Ruschija; ali i nabori koji su na ovog posljednjeg ponešto upućivali, i oblici uronjeni u toplu atmosferu unatoč zelenoj boji plašta, ukazivali su na pravog Venecijanca koji je 60-tih godina odrastao zasnovan na »čvrstoj formi« gledajući zacijelo ne samo na Renierija i Carpionija, nego i na Zanchija. S ovim je posljednjim imao sreću (ili nesre-



*Pietro Negri, Magdalena Pokajnica, Sarajevo, privatna kolekcija*

ću) da se 1673. godine nađe sa svojim najznačajnijim djelom u susjedstvu sučelice velikoj njegovoj slici u stepeništu Scuole di S. Rocco.

Nije naša »Magdalena« neki velik doprinos Negrijevu katalogu, ali kako je ovaj tako malen, jer je život našeg slikara, sudeći po svemu, bio veoma kratak, i ova nam je »Magdalena« dragocjena i uklapa se u taj katalog svojim čistim dekorativizmom, i oštrim mlazom svjetla što pada na nju. Ta oštrina prouzrokuje modelaciju ponešto tvrdu, u čemu se i razlikuje od Zanchija, s kojim ga je inače već Zanetti uspoređivao.<sup>13</sup> Ali uz takvu opću oznaku za našu atribuciju govore i neke izričite morfološke karakteristike: veliki valoviti nabori u desnom kutu slike tipični za Pietra Negrija, a možda najizrazitije na »Svim svecima« u Arbizzanu,<sup>14</sup> ali i one manje,

<sup>13</sup> C. Donzelli — G. M. Pilo, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze, str. 298.

<sup>14</sup> Na ist. mj., sl. 327.

ruskijevske, nije teško naći na velikoj slici u Scuola di S. Rocco, na primjer, gdje se u donjem nizu javlja žena tipološki i po invenciji veoma bliska upravo našoj Magdaleni.<sup>15</sup>

Una »Maddalena peninente« ch'io vidi in proprietà privata a Sarajevo, mi è stata per lungo tempo enigmatica nel suo tipico secentismo, posto ecletticamente tra i »tenebrosi« e Andrea Ruschi; ma sia le pieghe che indicavano un po' quest'ultimo sia le forme immerse nell'atmosfera calda non ostante il colore verde del manto, indicavano un vero Veneziano che negli anni 60 fosse cresciuto basandosi sulla »forma fissa« guardando non solo al Ranieri e al Carpioni, ma anche allo Zanchi. Con quest'ultimo ebbe la ventura (o la disdetta) di trovarsi nel 1673 con la propria opera più importante limitrofo e di fronte al suo grande quadro sulla scalinata della Scuola di S. Rocco.

La nostra »Maddalena« non è un grande apporto al catalogo di Negri, ma essendo questo così esiguo, poichè la vita del

<sup>15</sup> Na ist. mj., sl. 325.





Antonio Carneio, *Poklonstvo kraljeva*, Mali Lošinj, Gradski muzej

nostro pittore, a quanto sembra, fu molto breve, anche questa »Maddalena« ci risulta preziosa e si inserisce nel catalogo col suo puro decorativismo, e col marcato fascio di luce che viene proiettato su di lei. Tale marcatura causa una modellazione un po' dura, ed è in ciò che differisce dallo Zanichi, col quale, del resto, lo Zanetti l'aveva già confrontato.<sup>13</sup> Ma oltre tale nota caratteristica generale, a favore della nostra attribuzione stanno anche certe caratteristiche morfologiche specifiche: le grandi pieghe ondegianti nell'angolo destro sono tipiche di Pietro Negri, e forse sono più spiccate negli »Ognisanti« ad Arbizzano,<sup>14</sup> ma anche quelle più piccole, ruschiane, non è difficile trovarle sul grande dipinto nella Scuola di S. Rocco, per esempio, laddove nella fila inferiore appare una donna per tipologia e invenzione molto affine proprio alla nostra Maddalena.<sup>15</sup>

6.

Ovo je djelo Antonija Carneia, koje je upravo nedostajalo u njegovu opusu: nije mi, naime, poznata nijedna Epifanija; nema je ni u popisu nove monografije Alda Rizzija, ni one stare Bene Geigera. Imao sam svojedobno priliku da — pored Otmice Proserpine, već objavljene od Suide, a koja se prije rata nalazila u Beogradu<sup>16</sup> — pronađem u Zagrebu jednu od najprivlačnijih i najidiličnijih Antonijevih slika: onog mlađahnog »Da-

vida« iz jedne privatne zbirke.<sup>17</sup> Nedavno sam u fundusu zbirke Piperata u Malom Lošinj — koje sam sudbinu pratio kroz desetak godina — našao ovo »Poklonstvo kraljeva« (vis. 74,8, šir. 134 cm), od kojega mogu, na žalost, objaviti samo ovu slabu fotografiju, snimljenu na danjem svjetlu i prije restauratorovog zahvata, a koji će jednom vratiti ovom platnu mnoge izgubljene vrijednosti, pa i crnog kralja u gornjem desnom kutu. No i u ovom stanju ovo djelo Antonija Carneia djeluje u prvom redu gustom kromatskim vrijednostima crvenog, tamnomodrog (stojeći kralj), bijelog i smeđeg. Inače, sve su stilske i fizionomijske oznake friulskog slikara prisutne, njegova silovita ekspresivnost prebačena je, u licima kraljeva, bez stvarne potrebe »iznad prirodnog«. Nalazimo se zacijelo u posljednjem, devetom desetljeću 17. stoljeća, negdje u blizini klasičnog djela ovog razdoblja »Laban, Jakob i Rahela«, a dobro je usporediti jednu studiju za Jakobovu glavu s izvanrednim licem našeg kralja što stoji.<sup>18</sup> To je isti carneovski patos što izvire iz umjetnikove unutrašnjosti, a ta je automortifikacija prisutna i na licu kralja Gašpara, gdje je devocionalna izražajnost dovedena do groteske. Tip same Bogorodice znamo još iz razdoblja prije mafejanskog ublaženja (Bogorodica s djetetom, priv. zbirka, Udine), nalazimo ga na oltarnoj slici u Buttriju, na Bogorodici što je nekoć

<sup>16</sup> W. Suida, *Ein Bild des Antonio Carneio*, »Belvedere« 1934, str. 47. — Slika se svojedobno nalazila u zbirci J. Novakovića u Beogradu, a prema njegovu iskazu ne nalazi se više u Jugoslaviji.

<sup>17</sup> G. Gamulin, *Doprinos trojici naturalista*, »Peristil«, br.6—7, 1963—64.

<sup>18</sup> A. Rizzi, *Antonio Carneio*, Udine 1960, sl. 77, 80.



Antonio Carneio, *Poklonstvo kraljeva*, detalj

bila kod Calligarisa u Terzo d'Aquileia, i drugdje.<sup>19</sup> Ali ne radi se tu o dokazivanju pripadnosti našeg »Poklonstva kraljeva« Antoniju Carneio, nego o situiranju ovog vrijednog djela u okvir njegova kataloga.

Questa è un'opera di Antonio Carneio che effettivamente mancava nel suo opus: non mi è nota cioè alcuna Epifania; non c'è nemmeno nell'elenco della nuova monografia di Aldo Rizzi, e neanche in quella vecchia di Beno Geiger. A suo tempo ebbi l'occasione — oltre al »Ratto di Proserpina« già pubblicato da Suida, la quale opera nell'anteguerra si trovava a Belgrado<sup>16</sup> — di trovare a Zagabria un dipinto di Antonio tra i più belli e più idillici: quel giovanile »Davide« di una collezione privata.<sup>17</sup> Tempo addietro nel fondo della collezione Piperata a Lussinpiccolo — la cui sorte seguì per una decina di anni — trovai questa »Adorazione dei Magi« (alt. 74,8, largh. 134 cm), della quale, purtroppo, posso pubblicare soltanto questa scadente fotografia, scattata

alla luce del giorno e prima dell'intervento del restauratore, il quale poi restituirà a questa tela molti valori smarriti, ed forse anche quel re negro nell'angolo destro superiore. Ma anche in tale stato questo dipinto di Antonio Carneio impressiona innanzitutto per le dense tonalità cromatiche del rosso, del blu-scuro (il re in piedi), del bianco e del marrone. Del resto, tutte le caratteristiche stilistiche e fisionomiche del pittore friulano vi sono presenti; la sua potente espressività è stata, nei volti dei re, senza un vero bisogno, fatta passare »sopra al naturale«. Certamente ci troviamo nell'ultimo decennio del XVII secolo, negli anni novanta, nei pressi dell'opera classica di quel periodo »Laban, Giacobbe e Rachel«, e varrà confrontare un saggio riguardante la testa di Giacobbe con quel volto meraviglioso del re in piedi.<sup>18</sup> Si tratta del medesimo patos del Carneio che sorge dall'intimità intrinseca dell'artista, e tale automortifica è presente anche sul volto di Gaspere, ove l'espressività della devozione è portata fino al grottesco. Il tipo della sola Madonna lo conosciamo ancora dai tempi dell'addolcimento maffeiano (Madonna col Bambino, collezione privata, Udine), lo troviamo sulla pala d'altare a Buttri, sulla Madonna che una volta si trovava presso Calligaris in Terzo d'Aquileia, e altrove.<sup>19</sup> Ma qui non si tratta di dimostrare l'appartenenza della nostra »Adorazione dei Magi« ad Antonio Carneio, bensì di situare semplicemente quest'opera valida in seno al suo catalogo.

<sup>19</sup> Na ist. mj. sl. 28, 46, 48.



Lodovico David, *Sv. Obitelj, Sombor, dr Kosta Petković*

7.

Radi se očito o mletačkoj »heterodoksiji«, premda se ona, preko Carpionijsve projekcije emilijanskog akademizma na neki način bila udomačila na lagunama. Donzelli i Pilo prihvatili su prijedlog Nicole Ivanoffa i u oskudni katalog *Lodovica Davida* uvrstili »Porođenje« iz zbirke Marije Nono u Veneciji.<sup>20</sup> A »Porođenje« koje objavljujem (vlasništvo dra Koste Petkovića u Somboru) očito je samo njezina varijanta. Mogućnost da se radi o kopiji ne čini mi se vjerojatnom zbog izmjena koje su na glavi djeteta osobito osjetljive: ovdje nema bujne kose, te je volumen glave čišći i koherentniji. Ne raspolazem, na žalost, s boljom fotografijom, a slika traži i intervenciju restauratora. Objavljujem je ne zato što bi ona značila neko obogaćenje umjetnikova kataloga, nego iz potrebe da se nekako ispune ona dva desetljeća koja je proveo na lagunama, a od kojih je ostalo samo nekoliko djela.

<sup>20</sup> N. Ivanoff, *Lodovico David da Lugano e la sua Accademia veneziana*, »Emporium«, 12, 1957, str. 248—253, sl. 4.

Qui si tratta certamente dell' »eterodossia« veneziana, sebbene questa, per tramite della proiezione dell'accademismo emiliano del Carpioni in un certo senso fosse nelle lagune già di casa. Donzelli e Pilo hanno accettato la proposta di Nicola Ivanoff e nello scarso catalogo di **Lodovico David** hanno inserito la »Natività« della collezione Maria Nono di Venezia.<sup>20</sup> E la »Natività« che pubblico (proprietà del dott. Kosta Petković di Sombor) evidentemente ne è soltanto una variante. L'eventualità che potesse trattarsi di una copia non mi sembra probabile causa le modifiche che sul capo del bimbo sono particolarmente sensibili: qui non v'è quella capigliatura ricca, e il volume della testa è più puro e più coerente. Non dispongo, purtroppo, di una fotografia migliore, mentre il dipinto ha bisogno d'un intervento di restauro. La pubblico non perchè essa significhi un grande arricchimento del catalogo dell'artista, ma per la necessità di colmare in qualche modo quei due decenni da lui trascorsi nelle lagune, e dai quali abbiamo in tutto soltanto alcune opere.

8.

Ima tome nekoliko godina što sam na izložbi »Stari tuji slikarji« u Ljubljani god. 1964. vidio ove dvije slike.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> A. Cevc, *Stari tuji slikarji II*, katalog izložbe, Ljubljana 1964, str. 46, br. 77, 78.



Niccolo Bambini, *Borba Jakoba s anđelom*, Murska Sobota, Pomurski muzej

One inače pripadaju Pomurskom muzeju u Murskoj Soboti (Slovenija) a bile su neodređeno pripisane talijanskom slikaru 17. st. To su pandani: »*Borba Jakoba s anđelom*« (vis. 221, šir. 134,7 cm) i »*Juda i Tamara*« (vis. 222, šir. 133 cm), velike slike, dakle, i svakako jasni mletački izdanci rimskog akademizma, te ih zato i stavljam među seičentiste, gdje *Niccolo Bambini* zastupa najkonzervativniju liniju, bez obzira na to koliko je kod *Marattija* naučio »*le vere leggi di buon disegno*« — kako je svojedobno napisao *Zanetti*.

Moram priznati da sam ponešto oklijevao između njege i *Gregorija Lazzarinija*, no akademska se nota i odviše nameće na našim slikama, a stilske i fizionomijske podudarnosti, mislim, ne ostavljaju mnogo mogućnosti za sumnju. Upravo ovakve anđele imamo na »Poro-

đenju djevice« u S. Stefano u Veneciji,<sup>22</sup> i ove čiste profile »klasične« linije, ali anđeli na objema velikim slikama iz »Života sv. Terezije« u Chiesa dei Scalzi još su bliži u fizionomijama i u pojedinostima krila i draperije. A na jednoj od tih slika, na »Sv. Josip se javlja sv. Tereziji«, svečevo je lice ono našeg Jude,<sup>23</sup> no upravo takva lica nalazimo i u Palazzo arcivescovile u Udinama (Sv. Marko, Sv. Luka), dok na Sv. Ivanu Evanđelistu možemo naći i trivijalni, ali bjelodani morelijanski dokaz: njegova je lijeva ruka obrađena s istim malim svjetlosnim odrazima, kao i ona našeg Jakoba.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, 1960, sl. 120.

<sup>23</sup> C. Donzelli — G. M. Pilo, sp. dj., sl. 60—62.

<sup>24</sup> A. Rizzi, *Mostra della pittura veneta del Seicento in Friuli*, Udine 1968, sl. 4—6.



Niccolò Bambini, *Zaruke Jude i Tamare*, Murska Sobota, Pomurski muzej

Ali kad već spominjemo djela Niccole Bambinija u Chiesa dei Scalzi, nije li to prilika upitati se je li i ova »Sv. Terezija«, koju sam jednom imao prilike vidjeti u magazinima Povijesno pomorskog muzeja u Rijeci, također njegovo djelo? I fizionomija i hladna, ali efektna slikarska obrada pojedinosti frapantno su bliske odgo-varajućim dijelovima spomenutih slika, a možda će nam i ovakva fotografska »očitost« jednog Bambinijevog lica u velikoj reprodukciji pomoći i u daljim izučavanjima.

Alcuni anni or sono a Lubiana, alla mostra »Antichi pittori stranieri« vidi due dipinti.<sup>21</sup> Essi appartengono al Museo Valmurino di Murska Sobota (Slovenia), e furono vagamente attri-

buiti a un pittore italiano secentesco. Si tratta de pendants. »Lotta di Giacobbe con l'Angelo« (alt. 221, largh. 134,7 cm) e »Giuda e Tamara« (alt. 222, largh. 133 cm) — grandi dipinti, dunque, e certamente palesi germogli veneziani dell'accademismo romano, ed è perciò che li annovero tra i secentisti, ove **Niccolò Bambini** rappresenta la linea più conservatrice, a prescindere da quanto avesse imparato presso il Maratti »le vere leggi di buon disegno« — come ebbe a suo tempo a scrivere lo Zanetti.

Debbo riconoscere di aver titubato un po' fra lui e Gregorio Lazzarini, ma la nota accademica s'impone anche troppo sui nostri dipinti, ed anche le congruenze di stile e fisionomiche penso che non ammettano troppe possibilità per dubitarne. Angeli proprio tali li troviamo sulla »Natività della Vergine« in S. Stefano a Venezia,<sup>22</sup> come pure questi profili puri della linea »classica«, ma gli angeli su entrambi i grandi dipinti sulla »Vita di S. Teresa« nella Chiesa degli Scalzi ne sono ancor più affini nelle fisionomie e nei particolari delle all e dei drappi. E in uno di quei due dipinti, cioè nel »S, Giuseppe appare a S.



Niccolo Bambini, Sv. Tereza, Rijeka, Pomorsko-povijesni muzej

Teresa«, il volto del santo è quello del nostro Giuda,<sup>23</sup> ma proprio tali volti possiamo vederli anche al Palazzo Arcivescovile di Udine (S. Marco, S. Luca), mentre su S. Giovanni Evangelista è possibile trovare anche una prova morelliana triviale ma palese: il suo braccio sinistro è elaborato con gli stessi piccoli effetti di luce come quello del nostro Giacobbe.<sup>24</sup>

Ma poichè già nominiamo le opere di Niccolò Bambini nella Chiesa degli Scalzi, non è forse questa l'occasione propizia per chiederci se questa »S. Teresa« che ebbi una volta occasione di vedere nel deposito del Museo Storico e Navale di Fiume non sia anch'essa un'opera sua? Sia la fisionomia, sia l'elaborazione pittorica fredda ma d'effetto dei particolari sono sorprendentemente affini alle parti relative dei dipinti nominati, e forse anche una tale »chiarezza« fotografica di un volto del Bambini riprodotta con ingrandimento potrà esserci d'aiuto negli studi ulteriori.

9.

Na kraju ove kolajne mletačkog seičenta, složene prema mojim slučajnim susretima, možda neće biti na

odmet spomenuti jednog Gregorija Lazzarinija, i to njegovu lijepu i dobro sačuvanu »Suzanu sa starcima« (vis. 129, šir. 133 cm) iz jedne privatne zbirke u Italiji. Bez obzira na opće elemente akademski proosjećane forme i njegovog glatkog i čvrstog namaza, koji točno određuje položaj ovog slikara na prijelazu stoljeća, već prva asocijacija na jednu poznatu redakciju ove teme u privatnom posjedu u Veneciji skreće našu misao na Lazzarinija. Mislimo na »Suzanu sa starcima« koju je Riccoboni bio izložio na »I Mostra dell' arte antica delle raccolte private« u Veneciji.<sup>25</sup> To je isti patetički pogled, moćno tijelo žene karakterističnih oblika, dok je jedan od staraca čisti citat s naše slike; kao što i veliki elementi arhitekture na isti način ograđuju prostor u kojemu se odvija biblijska priča. Ali adekvatnih fizionomijskih i kompozicijskih elemenata ima mnogo u opu-

<sup>25</sup> A. Riccoboni, *Pittura Veneta, I Mostra dell' arte antica delle raccolte private*, Venezia 1947, br. 68, sl. 69.



Gregorio Lazzarini, *Suzana i starci*, Novara, privatna zbirka

su ovog slikara,<sup>26</sup> a u istoj se temi staračke fizionomije još jednom javljaju na slici »Suzana i starci«, sada deponiranoj u Ca' Loredan (Prefektura) u Veneciji;<sup>27</sup> kao što će se i patetično lice Suzane javljati na mnogim djelima. Ali možda za autorstvo Gregorija Lazzarinija nije ni potrebno navoditi neke posebne »točke oslonca«; dovoljna je opća »kaligrafija« oblika i nabora, a za jedne i druge čak i fotografska komparacija s već objavljenim slikarevim djelima može biti instruktivna, uključivši djelo tipično za njegovo kasno doba: »Sv. Pavla« u S. Stae (oko 1721).<sup>28</sup>

<sup>26</sup> G. M. Pilo, *Opere di Gregorio Lazzarini al Museo Correr*, »Boll dei Musei Civici Veneziani«, 1958, 2, str. 15—25; — T. Pignati, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti del XVII, XVIII secolo*, Venezia 1960, str. 120—142; — S. Moschini — Marconi, *Gallerie dell' Accademia, Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Roma 1970, sl. 76—83.

<sup>27</sup> G. M. Pilo, sp. dj., 1958, sl. 25. — Jedna redakcija ove teme, u slabom stanju i, čini se, slabije kvalitete, nalazi se u magazinima u Narodnom muzeju u Beogradu, inv. br. 488.

<sup>28</sup> C. Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, Firenze 1957, sl. 168; vidi također sl. 167.

Treba li i za našu »Suzanu« pomišljati na ovo kasno doba? U svakom slučaju čisti namaz unutar jasnih obrisa (lijevi starac je u blijedo modrom, desni u blijedo crvenom) bio je uvijek oznaka Gregorija Lazzarinija, čak i u razdoblju od 1680. do preko kraja stoljeća, za koje je G. M. Pilo ustanovio ne samo još žive utjecaje Luke Giordana, nego i naslućene navještaje mle-tačkog rokokoja (u nizu radova iz Musea Correr, sada u Ca Rezzonico: od »Rebeke na zdencu« do »Ahila na Sciru« i »Otmice Sabinjanki«). Stari sljedbenik Forabosca, Lodovica Davida i Carpionija nije, naravno, mogao slijediti nove ideje setečenta, u vrijeme kad su Sebastiano Ricci i njegov veliki učenik, Tiepolo, već bili na početku uspona; ali stvarao je još uvijek, veoma plodan i siguran u svom starom majstorstvu.

Al termine di questa collana del seicento veneziano, compilata secondo i miei incontri casuali, forse non sarà inutile nominare un Gregorio Lazzarini, e precisamente la sua bella e ben conservata »Susanna coi vecchioni« (alt. 129, largh. 133

cm) in una collezione privata in Italia. A prescindere dagli elementi generali delle forme accademicamente illuminate e della sua spalmatura liscia e decisa, che determinano esattamente la posizione di questo pittore a cavallo dei secoli, già il primo richiamo a una nota redazione di questo tema in proprietà privata a Venezia fa pensare al Lazzarini. Ci riferiamo alla «Susanna coi vecchioni» che Riccoboni aveva esposto alla «Mostra dell'arte delle raccolte private» a Venezia.<sup>25</sup> Si tratta dello sguardo patetico stesso, del corpulento corpo di donna dalle forme caratteristiche, mentre uno dei vecchi è un puro citato dal nostro dipinto; come pure i grandi elementi d'architettura nello stesso modo delimitano lo spazio in cui si svolge la leggenda biblica. Ma di elementi fisionomici e di composizione adeguati nell'opus di questo pittore ce ne sono molti,<sup>26</sup> e nello stesso motivo le fisionomie dei vecchi appaiono un'altra volta ancora sul dipinto «Susanna coi vecchioni» ora depositato in Ca' Loredan (Prefettura) di Venezia;<sup>27</sup> ed altrettanto il volto patetico di Susanna comparirà in molte opere. Ma forse non è nemmeno necessario indicare certi «punti d'appoggio» per dimostrare che ne è l'autore: la «calligrafia» delle forme e delle pieghe è già

sufficiente, e il confronto fotografico delle une e dell'altre con le opere già pubblicate del pittore potrà essere istruttivo, inclusa anche un'opera tipica del suo tardo periodo: «S. Paolo» a S. Stae (intorno al 1721).<sup>28</sup>

Per la nostra «Susanna» è il caso di pensare a quel periodo tardo? In ogni caso la netta spalmatura di colore entro i contorni ben segnati (il vecchio a sinistra è in bianco e blu, quello a destra in rosso pallido) fu sempre la caratteristica di Gregorio Lazzarini, perfino nel periodo dal 1680 fino alla fine del secolo, dei quali G. M. Pilo constatò non soltanto gli influssi ancora vivi di Luca Giordano, ma anche i presagi intuiti del rococò veneziano (in tutta una serie di opere nel Museo Correr, ora in Ca' Rezzonico: da Rebecca al pozzo» all' «Achille a Scirro» e al «Ratto delle Sabine»). Il vecchio seguace di Forabosco, Lodovico David e di Carpioni non poté, naturalmente, seguire le nuove idee del Settecento, ai tempi quando Sebastiano Ricci e il suo grande allievo Tiepolo erano già all'inizio dell'ascesa; ma creava sempre ancora, assai prolifico e sicuro della propria vecchia maestria.