

DOPRINOS MEDULIĆU

GRGO GAMULIN

Giorgio Vasari jedva da je mogao iscijediti više zlobe: »Naslikao je po nesreći, ponekad i koje dobro djelo.«

Treba li te riječi pripisati samo firentinskoj pristranosti? Sam Ridolfi, koji je mnogo učinio da ga uzdigne iz »historijske tmine«, piše: »Premda je bio izvrstan slikar i zaista čudesan zbog izvjesnog svog načina slikanja, sudbina mu za života nikad nije bila sklona«. ¹⁾

Teško da ćemo ikada objasniti uzroke ove teške sudbine Andrije Schiavona: od nadničenja kod Maestra Rocca (»dipintor da banche«), pa do natjecanja sa najvećima na konkursu za ukras Librerie — možda je to zaista bila predodređena životna sudbina Schiavona, koji se jednog dana iskrao u Veneciji, a nikad nije u njoj uhvatio korjena; ili je u njegovom lakom i labilnom stilu (i mentalitetu) ležao uzrok tome, što je uvijek ostao na rubu zbijanja. Ridolfi mu posvećuje niz vanrednih stranica, dok često mnogo značajnije slikare likvidira veoma kratko, i piše onaj svoj poznati sud: »Formirao je zatim svoj vlastiti stil, takve snage i mekoće i tako lijep način koloriranja, što kod svakoga izaziva divljenje, budući da možda nije ni bilo slikara, koji je bolje baratao bojama, izbjegavajući točnu imitaciju stvari, koje je slikao.« (Ma formò poi la sua propria maniera con una tale forza e morbidezza e con un sì bel modo di colorire che arreca ad ogni uno stupore, non ci essendo steto forse pittore che piu felicemente manegiasse colori, gendo la puntuale imitatione delle cose studiate). ²⁾

Nije li upravo to ono, što nas danas, umorne od klasičke i poznatih stvari, najviše privlači ovom slikaru cinquecenta, koji kao da se kroz svoje stoljeće kretao na rubu događaja, a ipak je bio njegova kvintesenca? Konačno, rehabilitacija »kolorističkog manirizma« prethodila je onom »formalnom«, pa ipak: Andrija Medulić jedva da je dosada dobio svoju monografiju, ako takvom ne ćemo

¹⁾ C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*. Berlin, 1914, str. 246, (»benche' fosse eccellente pittore e per certo suo modo di fare veramente maraviglioso, non provò in sua vita giamai favorevole la sorte«).

²⁾ C. Ridolfi, op. cit., str. 247.

nazvati veliku studiju Lili Frölich-Bum iz 1914. Djelatnost istraživača nakon toga ograničavala se na estetsku kritiku i na interpretaciju stila dok je pomanjkanje sigurnih datuma, a u prvom redu godine rođenja, uvjetovalo zahirenje kronoloških studija. Svi su autori uključivši i gospođu Frölich-Bum, oprezno izbjegavali izjašnjavanje u problemima kronologije, ili su problem zaobilazili sasvim općim naznakama.

Bilo je to i sasvim shvatljivo. Ako nam je datum rođenja u tolikoj mjeri neodređen, a nepoznato i vrijeme i mjesto školovanja, sve mogućnosti ostaju otvorene i mnoga su iznenađenja moguća. Nije moguće odrediti kronološku relaciju prema glavnom uzoru, Tizianu, teško je reći koliko je uzeo od Tintoretta (i kada), a u novije se vrijeme pojavila opravdana sumnja u prioritet Parmigianinova utjecaja.³⁾ Premda Lomazzovo mišljenje o formalnom naukovanju kod emilijanskog slikara nije bilo prihvaćeno, ipak se od Ridolfija do Frölich-Bum održalo shvaćanje da su Parmigianinovi bakropisi bili u prvoj fazi odlučni,⁴⁾ a ova posljednja čak sklona da prihvati Lomazzovo mišljenje o naukovanju, da bi zatim sa čuđenjem zapazila kako u načinu slikanja i u koloritu Medulić nema skoro ništa, što bi ukazivalo na Parmigianina.⁵⁾ U tom smislu čini se da je Wickhoff gledao mnogo oštrije kad je, još 1893. dodirnuo usput taj problem prvog razdoblja za koje je točno pretpostavio da se odvijalo u znaku Tiziana.⁶⁾ A kad je u novije vrijeme to pitanje ponovo pokrenuo prof. Giuseppe Fiocco, mogao je sagledati prioritet Andrijin ne samo prema Tintoretu, nego — u pitanju slobodnog poteza i oštrog ekspresionizma — i samog Tiziana: pretpostavljajući, naravno, fundamentalni utjecaj ovog posljednjeg u ranoj fazi. Kasnije: »možda je razvoj bio samo paralelan« (>forse i sviluppi erano soltanto paralleli«) — kaže prof. Fiocco.⁷⁾ Ono, međutim, što je poznati talijanski kritičar u toj svojoj studiji utvrdio na temelju novih otkrića u belunneškoj pokrajini, to je efikasniji utjecaj Bonifacia u četvrtom deceniju, i premještanje dodira sa Parmigianinom na kasnije doba, oko 1547.

Samo, koliko i ta konstatacija pomaže u kronološkim problemima, koji nam se svakodnevno nameću kod susreta s Andrijinim

³⁾ Zaslugom prof. Pallucchinija mnogo je tačnije utvrđeno vrijeme Medulićeva utjecaja na formiranje Tintoretta: ono obuhvaća uglavnom razdoblje od 1542.—1545/46. i imalo je, čini se, posebnu funkciju u razbijanju »formalnih shema« srednjetalijanskog manirizma i, uopće, čvrstih forma nastalih u krugu Pordenonovih i Bordoneovih utjecaja (vidi R. Pallucchini, *La Giovinezza del Tintoretto*, 1950. str. 83—88, 149.

⁴⁾ L. Frölich-Bum, *Andrea Medolla, genannt Schiavone*. »Jahrbuch d. kunsthist. Sammlungen, Beč, 1913/14., str. 180.

⁵⁾ L. Frölich-Bum, *op. cit.*, str. 181 i 182.

⁶⁾ Wickhoff, *Les écoles italiennes au Musée de Vienne*. »Gazette des Beaux Arts«, 1893., I, str. 143.

⁷⁾ G. Fiocco, *Nuovi aspetti dell'arte di Andrea Schiavone*. »Arte Veneta«, 1950., str. 37—39.

slikama — to je drugo pitanje. Nije li, na primjer, moguće da se Bonifaciov utjecaj u zrelijoj formi produžio i nakon te parmigianinovske »epizode«, i ne bi li slike, kao što je, na primjer, »Ezaja prodaje prvenstvo« iz zbirke Lampson, koju je svojedobno objavio Langton Douglas,⁸⁾ mogle potjecati i iz razdoblja nakon 1550. g.? A s druge strane, ne ukazuje li morfologija tijela slike »Dijana i Akteon« u Beču (svakako nastala iza 1559) veliku bliskost sa djelima, koja su inače važila kao rana?

Trebat će se, dakle, do daljnjega pomiriti s mišlju da je cijela kronologija našeg Schiavona veoma difuzna i labilna. Može li i biti drugačije kod jednog ovako tipično manirističkog slikara, kod kojega niti rast u kvaliteti ne može pružiti nikakav oslon za utvrđenje kronološkog slijeda: prilike njegove često zanatske proizvodnje uvjetovale su velike oscilacije. »Ecce Homo« (priv. zbirka v. 110, š. 130 cm), koji objavljujemo, spada, bez sumnje, i tematski i morfološki u red velikih slika s likom Kristovim (»Krist pred Kaifom« u Beču, »Krist pred Irudom« u Napulju i »Krist pred Pilatom« u Veneciji), među kojima kao da zauzima dosada prazno ikonografsko mjesto; pa ipak, već crno-bijela reprodukcija indicira nam razliku koja postoji, recimo, spram najbolje među njima: one u Napulju. Nekim detaljima (lice dječaka, na primjer) naš »Ecce Homo« više se približuje »Prikazanju u hramu« u Akademiji u Veneciji, za koju je Frölich-Bum smatrala da pripada početku Medulićeva djelovanja, ali istovremeno druge pojedinosti (tip Krista, goli dijelovi, vezane ruke) nalazimo na »Kristu pred Pilatom« u Veneciji, pa čak i na »Oplakivanju« u Drezdenu, tom nesumnjivom remek-djelu Andrijinu.⁹⁾ Raspon je, dakle, velik i ne može se reći da bi naša slika pod svaku cijenu morala pripadati četvrtom deceniju. Ranija datacija je iz stilističkih razloga isključena. Znači li to da treba pomišljati na peti decenij?

Ako bi treći decenij po pretpostavci prof. Fiocca, pretežno pripadao utjecaju Bonifacia, a u petom bi nastupila parmigianinovska »epizoda«, za naš bi »Ecce Homo« najbolje odgovarao četvrti decenij. Sve je već moguće u ovoj slobodnoj improvizaciji, oblici se rastvaraju, prelaze ponekad u grotesku, tek je Kristov lik sačuvao neku blagu idealnost. Značajno je tek što nema Bonifaciovih tragova, kao što nema ni Parmigianinovih, koji su se, već i ranije preko bakropisa, morali nametnuti?

Ali zato ćemo tragove Bonifacia de' Pitati naći na ovoj prekrasnoj »Legendi o Tobiji« (priv. vlasništvo, platno, v. 30, š. 105 cm), koja u pogledu sasvim originalne ritmičke kompozicije

⁸⁾ L. Douglas, Photographie evidence. »Burlington Magazine«, 1932, jan. Tb. II. B.

⁹⁾ L. Frölich-Bum, op. cit., sl. 48, 50, 52, 53, tb. XXIV.

i tihe romantične poetičnosti predstavlja jedan od vrhunaca ovog žanra.

Kod Ridolfija možemo čitati da se u porodici Ruzzini, među cassonima, nalazila sasvim slična invencija iste teme, također podijeljena na tri dijela: Tobija lovi ribu u pratnji anđela, Tobija na putu i, zatim, u očevoj kući.¹⁰⁾ Na našoj nedostaje prva scena, ali je dodana kuhinja, u kojoj se priprema gozba. Iz te iste skupine Langton Douglas identificirao je svojedobno jedan cassone (»Giacob benedetto da Isaac, in vece di Esau, ingannato da Rebecca«, piše Ridolfi) iz zbirke G. Locker Lampson, i dovoljno je usporediti ga s našom slikom: to je očito ista stilistika i isti momenat, samo što je na našoj kompozicija prozračnija i čudesno laka, a psihološka strana neočekivano osjećajna i fina, dok se slika iz zbirke Lampson, virtuozna bez sumnje i suverena u realiziranju različitih situacija, zadržava upravo na toj virtuoznosti. Možda je na njoj prostorna situacija još složenija, ali sigurna adicija triju prostornih jedinica na našoj ima poseban čar. Tri sukcesivna događaja odvijaju se od desna na lijevo. Mladi Tobija s ribom na leđima vraća se kroz pejaž u sutonu; u sredini stari otac u krevetu (toliko sličan Izaku sa slike Lampson) prima sina, a lijevo se već priprema gozba. Vanredan lik žene što kleči u crvenoj i smeđoj haljini s turbanom na glavi, najviše potsjeća na jedan lik sa slike »Mit o Lari« iz zbirke Cook u Richmondu.¹¹⁾ Dok s lijeva dolazi mlada služavka u žutoj haljini vodeći dvije životinje određene za gozbu, u dubini već gori u kaminu vatra, a stara služavka okreće ražanj. Treba, međutim, vidjeti elastičnu liniju, koja sve te likove veže u cjelinu: to nije linija klasične euritmije, pojedine grupe postoje i same za sebe, između njih se nalaze prazni prostori, te dobijamo dojam da je to neki vješti režiser pred nas na scenu postavio prizor nekog igrokaza, sa mnogom ugođaja i intimne poetičnosti.

To je kvaliteta najvećih Medulićevih dometa, a po stilu možda je naša »Legenda o Tobiji« zaista najbliža slici iz zbirke Lampson i »Mitu o Lari« u Richmondu, sa kojim je srodna i kompozicionoj zamisli. Tretiranje pejzaža identično je, ali taj isti način nalazimo i na mnogim ostalim slikama Schiavona.

Langton Douglas je za svoju sliku pretpostavio također utjecaj Bonifacia. Govori li to bezuvjetno za četvrti decenij? Zrelost i sigurnost u provođenju invencije na našoj je slici tolika, a čistoća stila (dakle dovršenost sinteze u asimilaciji utjecaja) tako savršena da bih radije izabrao kasnije razdoblje. Sve je to, zapravo, mnogo bolje od Bonifacia, a gracilnost malih likova čini mi se da ipak implicira Parmigianinov upliv.

I tu se još jednom nameće problem kronološke neodređenosti Medulićeve evolucije. Vremenske relacije još su najnejasnije kad

¹⁰⁾ C. Ridolfi op. cit., str. 252.

¹¹⁾ A. Venturi, Storia dell'arte italiana, IX/4, sl. 514.

se radi o Tintoretu. Kada se zapravo može računati da počima djelovanje velikog Venecijanca na našeg Schiavona?

Langton Douglas je također pretpostavio da utjecaj Tintoretov počima kasnije, što je po svoj prilici točno. Konačno, još uvijek je sporno pitanje, tko je od dvojice slikara u 5. deceniju više »prima«, a tko je više »davao«. Ali objavljujući »Nalazak Mojsijin« (prema Ridolfiju nekad također u posjedu Domenica Ruzzini) Douglas pretpostavlja za tu sliku kasnije vrijeme upravo zbog Tintorettova utjecaja. U tom bi slučaju tom razdoblju možda trebalo pripisati i dvije slike sa mitološkim pričama o Veneri i Adonisu, koje sam otprilike nekoliko godina našao u posjedu obitelji Gučić u Malom Stonu, kad bi se one uopće još mogle pravilno ocijeniti: njihovo je naime stanje takvo, da se atribucija Andriji Meduliću može postaviti samo s rezervom. Apsolutnu kvalitetu nemoguće je ocijeniti uslijed velikih oštećenja, a niti čitkost stilskih oznaka nije takva, da bi se naše slike moglo sa sigurnošću postaviti s ove strane one nejasne granice koja dijeli Medulićeve autore od još uvijek hipotetičnih njegovih sljedbenika i imitatora.¹²⁾ Prema sadašnjem našem poznavanju situacije ne vidim da bi se stonske slike mogle nekome drugome pripisati, a osobito ne Lambertu Sustrisu ili kojem od znatnijih suvremenika. Njihove »ikonografske« i morfološke karakteristike vežu ih za način Andrije Medulića.

Prizor sa »Venerom i Adonisom« (platno, v. 58, š. 115 cm) prikazuje božicu, koja u svijetloj zelenoj haljini prilazi Adonisu što spava u desnom kutu, dok se osnovna smeđe-zelena intonacija cijele slike rasvjetljuje žućkastom bojom neba iznad druge obale. U sliku ulazi sa stražnje strane sve do lijevog ugla duboki zaljev sa lađama i gradom na obali. Ali sve su to, nažalost, samo ostaci jedne široko zahvaćene panorame, koja je morala već i kao motiv imati posebno mjesto u Andrijinom opusu.

»Venera nad mrtvim Adonisom« (pandan) ima na desnoj strani pejzaž sa pastirskom scenom pod prozornom krošnjom jednog stabla i sa gradom u daljini, dok se lijevo jedva nazire Adonisovo tijelo. Čitava stilistika čini mi se najbliža upravo prizorima iz mitosa o Psihi u venecijanskoj Akademiji, a u odnosu likova i pejzaža i sa »Nalaskom Mojsijevim«, objavljenim od Douglasa. Ne čini mi se, međutim, da je potrebno navoditi utjecaje Tintoretta ili bilokoga drugoga. To je Medulić na osnovi općeg giorgionizma prvih decenija i ranog Tiziana razvio svoj način ležernog pripovijedanja, i kad stonske slike ne bi bile u tolikoj mjeri oštećene, one bi predstavljale još jedan doprinos ovom žanru. Zaboravljene u zabitnom malom mjestu pelješkog poluotoka, one su, nažalost, prošle svoju tešku sudbinu.

¹²⁾ L. Frölich-Bum, op. cit., str. 214, 215.

Uvjeren sam da u teškim problemima kronologije ovi doprinosi neće značiti ništa osobito, ali će eventualno predstavljati stanoviti doprinos za buduće zaokruženje čitavog umjetnikova opusa.

CONTRIBUTO ALLO SCHIAVONE

GRGA GAMULIN

Lo stesso Ridolfi, che fece molto per far uscire Andrea Schiavone dall'oscurità nella quale la storia minacciava di gettarlo, scrive: »benché fosse eccellente pittore e per certo suo modo di fare veramente meraviglioso non provò in sua vita giammai favorevole la sorte«.

È poco probabile che riusciremo mai a spiegare le cause del difficile destino di Andrea Schiavone: dagli impieghi a giornata presso il Maestro Rocco »dipintor da banche«, fino alle competizioni coi migliori artisti nel concorso per la decorazione della Libreria — era forse già prestabilita la sorte dello Schiavone che sbarcò un giorno a Venezia ma che non vi trovò mai grande fortuna; o forse il suo stile labile e leggero è dovuto al fatto che rimase all'orlo dei grandi avvenimenti artistici? Ridolfi gli dedica diverse belle pagine mentre invece molto spesso liquida in due parole pittori di gran lunga più noti e gloriosi, e da su di lui il noto giudizio: »... ma formò poi la sua propria maniera con una tale forza e morbidezza e con un sì bel modo di colorire che arreca ad ogn'uno stupore, non vi essendo stato forse pittore che più felicemente manegiasse colori, fuggendo la puntuale imitazione delle cose studiate«.

Ma non è forse proprio questo, che oggi, stanchi del classicismo e delle opere già troppo note, che ci attira di più verso questo pittore del Cinquecento, che solamente sfiorò i fatti del secolo in cui visse, ma che riuscì ugualmente ad esserne la sua quintessenza? In definitiva la riabilitazione del »manierismo coloristico« precedette quello »formale« e ciò non ostante Andrea Schiavone non ebbe la propria monografia nella critica moderna; se non consideriamo come tale il grande studio di Lili Frölich-Bum del 1914. L'attività degli studiosi si fermò dopo ciò alla critica estetica e all'interpretazione dello stile, mentre la mancanza di date sicure e in primo luogo l'ignoranza della data di nascita, condizionarono una stasi negli studi cronologici. Tutti gli autori comprendendo pure la Frölich-Bum evitarono con prudenza di chiarire i problemi cronologici oppure cercavano di passarvi sopra con degli accenni del tutto generici.

Fatto che era del tutto comprensibile. Se non ci è noto l'anno di nascita e nemmeno dove e quando compì i propri studi, tutte le possibilità possono avverarsi e sono possibili molte sorprese. Non è possibile definire la relazione cronologica in rapporto al principale esempio, al Tiziano; è difficile dire inoltre quanto e quando prese dal Tintoretto. Negli ultimi tempi è comparso poi un nuovo ma comprensibile dubbio sulla priorità dell'influsso parmigianinesco. Anche se il giudizio di Lomazzo di un suo tirocinio formale presso il pittore emiliano, non è stato accertato, ciononostante dal Ridolfi fino alla Frölich-Bum, si mantenne l'opinione che le incisioni del Parmigianino fossero decisive nella sua prima fase, e quest'ultima era persino propensa ad accettare l'idea del tirocinio, per osservare infine con meraviglia che nella maniera pittorica e nel colorito di Meldolla non c'è quasi niente che denunci il Parmigianino. Sembra che il giudizio di Wickhoff sia stato molto più acuto, quando già nel 1893 accennò di passaggio a questo problema del primo periodo che supponeva giustamente si fosse sviluppato sotto l'influsso di Tiziano. E quando il problema fu negli ultimi tempi

affrontato dal prof. Giuseppe Fiocco questi poté constatare la priorità di Andrea — non solo nei confronti di Tintoretto, ma anche quanto concerne i tratti liberi e veloci e l'acuto espressionismo — e anche dello stesso Tiziano; supponendo naturalmente »l'influsso fondamentale« di quest'ultimo nella sua prima fase. Quanto ai periodi più tardi il prof. Fiocco osserva che »forse gli sviluppi erano soltanto paralleli«. Quello che invece il noto critico italiano accertò nel suo sunnominato studio in base a nuove scoperte nel bellunese é l'efficace influsso di Bonifacio nel quarto decennio e lo spostamento dei punti di contatto col Parmigianino in un periodo più tardo, verso il 1547.

Quanto questa constatazione ci aiuti nella soluzione dei problemi cronologici che ci si impongono giornalmente nei nostri contatti con le pitture di Andrea — é un'altra questione. Non sarebbe possibile, ad esempio, che l'influsso di Bonifacio nella forma più matura si sia prolungato anche dopo questo »episodio« parmigianesco e non potrebbero i quadri come »Isaia vende la primogenitura« della collezione Lampson, pubblicata a suo tempo da Langton Douglas, prendere origine anche dal periodo posteriore al 1550? E d'altronde la morfologia delle figure nel quadro »Diana e Acteon« di Vienna (sicuramente posteriore al 1559) non denuncia una grande affinità con le opere appartenenti a un periodo anteriore?

Bisognerà dunque accontentarci fino a prova contraria del fatto che tutta la cronologia del nostro Schiavone sia molto labile e diffusa. Può forse succedere il contrario a un pittore così tipicamente manieristico, presso il quale nemmeno il migliorarsi della qualità può offrire appoggio alcuno per accertare la successione cronologica: le circostanze della sua produzione spesso artigianale condizionarono grandi oscillazioni. L'»*Ecce Homo*« (collezione privata, alt. 110 e largh. 130 cm.) che pubblichiamo, fa parte senza dubbio tematicamente e morfologicamente dell'ordine dei grandi quadri con la figura di Cristo — »Cristo davanti a Caifa« di Vienna, »Cristo davanti a Erode« di Napoli e »Cristo davanti a Pilato« di Venezia — tra i quali sembra quasi prender il posto iconografico finora vacante; e ciononostante già la riproduzione bianco nera ci indica la differenza che esiste, diciamo, col migliore tra loro: quello a Napoli. Per certi dettagli (il volto del ragazzo, per esempio) il nostro »*Ecce Homo*« si avvicina di più alla »Presentazione nel tempio« dell'Accademia a Venezia, che la Frölich-Bum pensava appartenesse ai primordi di Meldolla, ma allo stesso tempo altri particolari (la figura di Cristo, le parti nude, le mani legate) li troviamo sul »Cristo davanti a Pilato« di Venezia e persino sulla »Pietà« di Dresda, incontrastato capolavoro di Andrea. Ma il divario di qualità è grande e non si può affermare che il nostro quadro debba a tutti i costi appartenere al quarto decennio. Una data antecedente è esclusa per ragioni di stile. Vuol forse ciò dire che dovremo pensare al quinto decennio?

Se il quarto decennio appartenesse in gran parte all'influsso del Bonifacio, secondo le supposizioni del prof. Fiocco e se nel quinto decennio enterebbe »l'episodio« del Parmigianino, al nostro »*Ecce Homo*« corrisponderebbe meglio di tutto la prima metà del quarto decennio. Tutto è già »possibile« in questa libera improvvisazione, le forme si decompongono, passano alle volte al grottesco, solamente la figura di Cristo ha conservato una certa tenue idealità. È significativo il fatto che manchino tracce del Bonifacio come pure del Parmigianino che si sarebbero dovute invece imporre già prima con le incisioni.

Ma per ciò troveremo tracce di Bonifacio dè Pitati in questa meravigliosa »*Storia di Tobia*« (proprietà privata, tela alt. 30 largh. 115 cm.) che sotto forma di una composizione ritmica del tutto originale e di una poetica romantica rappresenta in questo genere una delle somme opere.

Possiamo leggere nel Ridolfi che fra i cassoni della famiglia Ruzzini si trovava un'invenzione sullo stesso tema del tutto simile e pure

questa divisa in tre parti: Tobia che prende il pesce accompagnato dall'angelo, Tobia in viaggio e in fine nella casa paterna. Sulla nostra manca la prima scena, ma vi è aggiunta la cucina nella quale si prepara un convito. Da questo stesso gruppo Langton Douglas a suo tempo identificò il cassone già citato («Giacob benedetto da Isaac, in vece di Esau, ingannato da Rebecca» scrive Ridolfi) della collezione G. Locker Lampson e basta compararlo col nostro quadro per vedere la stilistica evidentemente uguale e lo stesso momento, solo che la nostra composizione è più aerea e meravigliosamente leggera, e la parte psicologica inaspettatamente fine e sensibile, mentre il dipinto della collezione Lampson, senza dubbio virtuoso nella realizzazione delle situazioni diverse, si ferma proprio e solo su questa virtuosità. Forse la sua creazione dello spazio è ancora più complicata, ma la sicura addizione delle tre «unità di spazio» del nostro dipinto ha un fascino particolare. Il giovane Tobia col pesce in spalla ritorna in un paesaggio al tramonto; al centro il vecchio padre a letto (così simile a Isacco del quadro Lampson) riceve il figlio e a sinistra si prepara già il banchetto. La straordinaria figura della donna inginocchiata dalle vesti rosse e brune col turbante in testa ricorda molto una figura del dipinto «Il mito di Lara» della collezione Cook a Richmond. Mentre dalla sinistra viene avanti la giovane ancella in veste gialla conducendo due animali destinati al banchetto, in fondo arde già il fuoco nel camino e la vecchia serve a girare lo spiedo. Bisogna osservare la linea compositiva che lega tutte queste figure in una unità: non è questa una linea di euritmia classica, i singoli gruppi esistono anche da sé, tra loro si trovano spazi vuoti e riceviamo l'impressione che un abile regista abbia posto davanti a noi su un podio la rappresentazione di una scena in un'atmosfera piena di intima poeticità.

È questa la qualità delle maggiori possibilità del Meldolla, mentre come stile forse la nostra storia di Tobia è veramente la più vicina al quadro della collezione Lampson e al «Mito di Lara» a Richmond, col quale è affine anche nell'idea compositiva. Il trattamento del paesaggio è identico, ma questo stesso modo lo troviamo anche in molti altri dipinti dello Schiavone.

Langton Douglas suppose pure che sul suo quadro si vedesse l'influsso di Bonifacio. Ci indica ciò incondizionatamente il quarto decennio? La maturità e la sicurezza nella realizzazione dell'invenzione del nostro quadro è tale, e la purezza dello stile (cioè la compiutezza della sintesi nell'assimilazione degli influssi) così perfetta che sceglierei più volentieri un periodo più tardo. Tutto ciò è in verità migliore di Bonifacio; e la gracilità delle piccole figure mi sembra che tuttavia implichi l'influsso del Parmigianino.

Pure qui ci si impone un problema di indeterminazione cronologica dell'evoluzione di Meldolla. Le relazioni di tempo sono ancora meno chiare quando si tratta di Tintoretto. Ma proprio quando si può calcolare che cominci l'influsso del grande Veneziano sul nostro Schiavone?

Langton Douglas pure suppose che l'influenza del Tintoretto incominci più tardi, supposizione che sembra accettabile. Rimane in conclusione aperta la questione controversa di chi dei due pittori abbia più «ricevuto» o più «dato» nel quinto decennio. Ma pubblicando «Mosè salvato dalle acque» (facente parte un tempo dei quadri di Domenico Ruzzini, secondo Ridolfi) Douglas suppose che questo quadro appartenesse a un periodo più tardo proprio a causa dell'influsso del Tintoretto. In tal caso, forse a questo periodo bisognerebbe ascrivere anche i due quadri con le scene di Venere e Adone, che trovai tempo fa nella proprietà della famiglia Gučić a Stagno Piccolo, se una giusta valutazione fosse ancora possibile: il loro stato è tale che l'attribuzione ad Andrea Meldolla la si può fare solamente con riserva. È impossibile stabilire la loro qualità assoluta a causa dei notevoli deterioramenti e

nemmeno la chiarezza dei segni stilistici può permetterci di mettere il nostro dipinto da questa parte di quell'incerto limite che divide gli autografi dello Schiavone dagli ancora ipotetici suoi seguaci ed imitatori. Secondo quanto ci è noto finora non vedo in quanto i dipinti di Stagno Piccolo si potrebbero attribuire a qualcun altro e in ispecial modo a Lamberto Sustris o a qualcuno dei più notevoli contemporanei. Le loro caratteristiche »iconografiche« e morfologiche li legano al modo di Andrea Meldolla.

La scena con »*Venere e Adone*« (tela alt. 58, largh. 115 cm.) rappresenta la dea che in veste verde chiara si avvicina ad Adone che dorme nell'angolo destro, mentre l'intonazione generale verde bruno di tutta la composizione è rischiarata dal colore giallastro del cielo sovrastante l'altra riva. Un'insenatura profonda con barche e la cittadina sulla riva entra nel quadro dallo sfondo e si protende fino all'angolo sinistro. Ma tutto ciò non sono purtroppo che resti di un ampio panorama che avrebbe dovuto avere già come soggetto un posto a sè nell'opera di Andrea.

»*Venere trova Adone morto*« (pendant) ha sulla destra un paesaggio con una scena pastorale velata dalla chioma trasparente di un albero e una città in lontananza, mentre a sinistra si indovina appena il corpo di Adone. Tutta la stilistica mi sembra vicinissima proprio alle storie di Psiche dell'Accademia veneziana, e quanto concerne le figure e il paesaggio anche con il »Mosé salvato dalle acque« pubblicato da Douglas. Penso che non sia proprio necessario sopravvalutare influssi di Tintoretto o di un qualsiasi altro artista. Qui Andrea sviluppò, in base al giorgionismo dei primi decenni e del primo Tiziano, il proprio modo di narrare con leggerezza e se i quadri di Stagno Piccolo non fossero in tale stato essi sarebbero ancora un contributo a questo genere. Dimenticate in una cittadina fuori mano della penisola di Pelješac (Sabbioncello), esse hanno purtroppo subito il loro triste destino.

Sono convinto che questi contributi non significheranno niente di speciale ai difficili problemi cronologici, ma potranno rappresentare eventualmente un certo contributo per una futura compilazione comprendente l'intera opera dell'artista.