

R a d o s l a v T o m i ć

PIETRO DELLA VECCHIA U KAŠTEL-LUKŠIĆU I TROGIRU

UDK: 75:929 della Vecchia (1602/3-1687)
497.13 Kaštel Lukšić, Trogir)
Izvorni znanstveni članak
Primljeno: 10. IV. 1993.

Radoslav Tomić
Regionalni zavod za zaštitu
spomenika kulture, Split
58000 Split, HR
Poljudsko šetalište 15

Istaknutom mletačkom slikaru Pietro della Vecchia (1602/3-1678) pripisuje se oltarna pala "Bogorodica s Djetetom, sv. Ivanom Krstiteljem, sv. Rokom i Bogom Ocem" iz crkve sv. Ivana Krstitelja u Kaštel-Lukšiću. Iznose se i novi podaci o slici "Krist na križu grli sv. Franju" u sakristiji trogirске katedrale koju je 1975. Grga Gamulin pripisao istom slikaru.

U crkvi sv. Ivana Krstitelja u Kaštel-Lukšiću¹⁾ na glavnom je oltaru slika, koja na središnjem polju prikazuje, ispred široko ocrtana, ali ogoljela pejzaža, uspravljene likove sv. Ivana Krstitelja i sv. Roka, a u sredini je u oblicima dopojasni lik Bogorodice s Djetetom. Uz dva sveca su i dvije životinje: janje uz sv. Ivana, a uz Roka pas. Uatici trokutnog završetka Bog otac, okružen sa dva anđela, drži zemaljsku kuglu.

Trokutna kompozicijska struktura oltarne pale je renesansna, ovisna i povezana s modelima brojnih "sacra conversazione". Podjela slike na središnji dio i atiku tipičan je za mletačko slikarstvo 15. i 16. stoljeća, i rijetko se može vidjeti u kasnijim razdobljima. Iako je u 17. stoljeću Dalmacija provincijalna sredina, nema u njezinim crkvama barokne slike kupljene u Veneciji podijeljene na taj način. Istini za volju, nigdje kao u Veneciji nije bila tako čvrsta veza s formom poliptiha. Tome su bili višestruki razlozi, uvjetovani prvenstveno povijesno-umjetničkim "svjetonazorom" Mlečana, koji je nastajao na prostoru susreta Bizanta i Zapada.²⁾

Osim konzervativnog oblika oltarne slike i kompozicije, na tradiciju mletačkog renesansnog slikarstva ukazuje također i način oblikovanja likova i koloristička jednostavnost bez naglašenijeg chiaroscuro.

Unatoč tome upućeni u otvoreni prostor mletačkog slikarstva mogu sliku određenije smjestiti u razdoblje nakon 1630: dakle u već zrelo vrijeme u kojem

R a d o s l a v T o m i ć

PIETRO DELLA VECCHIA U KAŠTEL-LUKŠIĆU I TROGIRU

UDK: 75:929 della Vecchia (1602/3-1687)
497.13 Kaštel Lukšić, Trogir)
Izvorni znanstveni članak
Primljeno: 10. IV. 1993.

Radoslav Tomić
Regionalni zavod za zaštitu
spomenika kulture, Split
58000 Split, HR
Poljudsko šetalište 15

Istaknutom mletačkom slikaru Pietro della Vecchia (1602/3-1678) pripisuje se oltarna pala "Bogorodica s Djetetom, sv. Ivanom Krstiteljem, sv. Rokom i Bogom Ocem" iz crkve sv. Ivana Krstitelja u Kaštel-Lukšiću. Iznose se i novi podaci o slici "Krist na križu grli sv. Franju" u sakristiji trogirске katedrale koju je 1975. Grga Gamulin pripisao istom slikaru.

U crkvi sv. Ivana Krstitelja u Kaštel-Lukšiću¹⁾ na glavnom je oltaru slika, koja na središnjem polju prikazuje, ispred široko ocrtana, ali ogoljela pejzaža, uspravljene likove sv. Ivana Krstitelja i sv. Roka, a u sredini je u oblicima dopojasni lik Bogorodice s Djetetom. Uz dva sveca su i dvije životinje: janje uz sv. Ivana, a uz Roka pas. U atici trokutnog završetka Bog otac, okružen sa dva angjela, drži zemaljsku kuglu.

Trokutna kompozicijska struktura oltarne pale je renesansna, ovisna i povezana s modelima brojnih "sacra conversazione". Podjela slike na središnji dio i atiku tipičan je za mletačko slikarstvo 15. i 16. stoljeća, i rijetko se može vidjeti u kasnijim razdobljima. Iako je u 17. stoljeću Dalmacija provincijalna sredina, nema u njezinim crkvama barokne slike kupljene u Veneciji podijeljene na taj način. Istini za volju, nigdje kao u Veneciji nije bila tako čvrsta veza s formom poliptiha. Tome su bili višestruki razlozi, uvjetovani prvenstveno povijesno-umjetničkim "svjetonazorom" Mlečana, koji je nastajao na prostoru susreta Bizanta i Zapada.²⁾

Osim konzervativnog oblika oltarne slike i kompozicije, na tradiciju mletačkog renesansnog slikarstva ukazuje također i način oblikovanja likova i koloristička jednostavnost bez naglašenijeg chiaroscuro.

Unatoč tome upućeni u otvoreni prostor mletačkog slikarstva mogu sliku određenije smjestiti u razdoblje nakon 1630: dakle u već zrelo vrijeme u kojem

gotovo prestaju djelovati izravni nasljednici Cinquecenta (Palma Mlađi i Boschinijevi "sette Maniere") i kada su već posve jasne perspektive mletačkog baroknog slikarstva. Tada su već mrtvi Palma Mlađi (1628), Domenico Fetti (1623) i Johann Liss (1630): njihova je baština poznata. Iz Genove 1631. godine stiže Bernardo Strozzi kod kojega će učiti E. Stroiffi i A. Carneo, a na njega će se ugledati G. Forabosco, P. della Vecchia, S. Mazzoni, T. Tinelli, S. Bombelli i N. Cassana. Već se vidjelo da "karavađizam" kao pokret koji je zahvatio cijelu Europu (Italija, Francuska, Španjolska i sjeverne zemlje) nije u Veneciji ostavio dubljeg traga: njegovi su jedini sljedbenici u Mlecima početkom stoljaća Carlo Saraceni i Jean Le Clerc.³⁾

U posljednje se vrijeme posebno ističe značenje Alessandra Varotari-Padovanina koji je izgradio svoje slikarstvo ugledajući se na oblike i kolorit ranog Tiziana, restauriravši kasnorenesansnu formu i ideju lijepog. Nastanivši se 1622. godine u Veneciji on postaje najvažniji slikarski pedagog u tom gradu u prvoj polovini stoljaća. Njegov je đak G. Forabosco, možda i P. della Vecchia: obojica su, potom bili učitelji G. Lazzariniju. Na taj se način održao lokalni kontinuitet sve do 18. stoljaća i G.B. Tiepola jer je on bio Lazzarinijev đak. Padovaninov je učenik i P. Liberi preko kojega "klasicizam i neorenesansa" dopiru i do A. Belluccija, P. Paganija i G.A. Pellegrinija.⁴⁾

U tom je ozračju nastala i kaštelanska slika koja se može pripisati Pietru della Vecchia (1602/3–1678).⁵⁾ Njegovo je oslanjanje na prethodno slikarsko iskustvo bilo tako intenzivno da su neki moderni pisci, od L. Lanzija pa dalje, smatrali da mu je pravo prezime bilo Muttoni, a della Vecchia nadimak koji označava i njegov slikarski postupak: prema tome bi della Vecchia značilo "Della Vecchia Maniera". Da bi mogao biti učenik Saracenija i Le Clerca između 1619/1621. potvrđuju njegovi rani radovi u kojima se mogu prepoznati utjecaji tih Caravaggiovih sljedbenika i "karavađizma" uopće (realizam u prikazivanju lica, "friz" – kompozicije, linearizam i čvrstoća volumena). U mogućem boravku u Rimu della Vecchia se mogao susresti i sa Caravaggiovim sljedbenicima sa sjevera. Tu je, možda, upoznao i francuskog karavadišta Claude Vignona: obojica s lakoćom oponašaju stil drugih, obojica se koriste neobičnim svjetlosnim učincima, bizarnim figurama i kolorističkim kontrastima.⁶⁾

Postepeno, taj početni poticaj nestaje i Vecchia se potpuno okreće retrospektivnom i arhaizirajućem slikarstvu što ga je započeo Padovanino. Ugledanje na slikarstvo ranog 16. stoljaća bilo je uobičajeno već početkom Seicenta u Rimu, sjevernoj Italiji i Firenzi: bila je to logična reakcija na kasnomanirističko, apstraktno, ne-naturalističko slikarstvo. Posljedica je bila nagnuće prema dramatskom realizmu i naglašavanju ekspresivnih oznaka djela, prema pojednostavnjenim kompozicijama i "životnijem" koloritu. Uzori su tom slikarstvu bili Tizian, Correggio, Veronese i braća Carracci.⁷⁾ Sama Venecija nije



Pietro della Vecchia, Bogorodica s djetetom, sv. Ivanom Krstiteljem, sv. Rokom i Bogom ocem, Kaštel Lukšić, Crkva sv. Ivana Krstitelja

poznavala taj proces. Njezino 16. stoljeće ne završava "apstraktnim" i neplastičkim djelima. Stoga se retrospektivno slikarstvo u Mlecima javlja tek između 1630. i 1660., a zastupaju ga – među ostalim – Padovanino, G. Carpioni, G. Forabosco, P. Liberi i P. della Vecchia. Bez obzira na odista znatne razlike među navedenim umjetnicima, svi su oni bili izravno upućeni na baštinu "Tiziana, Giorgionea i Veronesea, ali i nekih drugih protagonista mletačkog Cinquecenta.⁸⁾ Pietro della Vecchia prvenstveno je komunicirao s Giorgioneom.⁹⁾ Njegovu će čuvenu oltarnu palu u Castelfrancu 1643–1645. i restaurirati, a M. Boschini za njega 1660. godine piše: "L'è simia de Zorzon."¹⁰⁾ Isti je kritičar bio svjestan Vecchijina slikarskog postulata kad je zapisao da "njegove imitacije nisu kopije, već proizvodi intelekta".¹¹⁾

Upravo to i jest neobično na njegovim slikama. Konkretno, na slici u Kaštel-Lukšiću očigledna je kombinacija između baroknih novina i reinterpretirane prošlosti. Izbalansirana i jednostavna kompozicija vuče podrijetlo od Tiziana i Giorgionea (muzikalni ritam pokreta i pad draperije je prvenstveno naslijeđen od Giorgionea), kolorizam i "utopljenost u idiličnu atmosferu" također su Giorgioneove invencija, pitomost krajolika i mirnoća životinja, posebno majstorski naslikana psa, ukazuje da se della Vecchia ugledao i na baštinu Bassana. Možda treba dodati da je slikar dobro poznao i djela Palme Starijeg, Savolda i cijele grupe lombardsko-venetskih renesansnih umjetnika. Ali, Vecchijina reinterpretacija velikih uzora ostvarena je ne na način kopista, već dobro ovladanim metodama 17. stoljeća. Naglašeno emocionalizirana i individualizirana pobožnost njegovih likova bliska je duhu protureformacije i umjetnika u njenom ozračju (npr. Scipione Pulzone da Gaeta), senzualizam likova pod utjecajem iskričava i uznemirena Strozija, ali prvenstveno napeta mirnoća svetačkih lica kojima je temelj svakako Caravaggio, kod Pietra della Vecchie viđen preko njegovih mletačkih sljedbenika. Meko položena odjeća preko vretenastih tijela dvaju svetaca i kolorističke varijacije (kod P. della Vecchie crvena, plava i žuta su boje koje najčešće koristi pridajući im maslinasto-zelenu, a na rubovima ih zasjenjuje) na određen je način konstanta na svim djelima, bez obzira na vrijeme nastanka.

Slike Pietra della Vecchie ispunjene su suprotnostima. Odrediti ga isključivo kao prenositelja renesansne slikarske baštine ne koristi kada se pokuša interpretirati naglašena ekspresivnost njegovih djela.

Kada su suvremeni povjesničari umjetnosti započeli studij njegova djela (Fiocco, Ivanoff) u prvi su plan istaknuli visoko ekspresivne geste njegovih likova, sklonost prema karikaturalnom i grotesknom.¹²⁾ To je bila kopča između post-romantičarske osjećajnosti odnjegovane na modernom ekspresionizmu i della Vecchijina slikarstva.

Grotesknost se na njegovim brojnim djelima mnogovrsno interpretirala: kao izraz krize mletačkog društva sredinom 17. stoljeća; kao forma kojom se

izražava čudno i bizarno; kao danak nekim mletačkim literarnim kružocima zadojenim magijom i čarobnjaštvom s kojima je slikar bio u čvrstim vezama.¹³⁾ Groteskno nije tipično jedino za Pietra della Vecchiju. Ono se javlja i kod F. Maffeia, G. Carpionija, S. Mazzonija, kod kipara Piante (početkom 18. stoljeća kod G. i A. Bonazze), te kod arhitekta B. Longhene (ukras na palači Pesaro npr.).¹⁴⁾ Ali u svih navedenih groteskno je lirski intonirano, dok je u P. della Vecchie ogoljelo i postavljeno u prvi plan. U njegovim se vizijama smijeh komičnog pretvara u sarkastičan cerek.



Pietro della Vecchia, Krist na križu grli sv. Franju Asirškog, detalj, Trogir, Riznica katedrale

Upravo po tom dvojstvu Petro della Vecchia i jest zanimljiv. Kako protumačiti podvojenju narav njegovih djela koja nastaju na nasljedstvu giorgioneovih poezija i karikaturnih scena? Zašto je njegov idiom procijepljen između arhaizma i emfatičnosti, između oponašanja i prenaplašene ekspresivnosti?

Te se opreke primjećuju i na kaštelanskoj slici. Rekonstruiravši renesansnu formu oltarne pale, on naoko idiličan sveti razgovor postavlja usred

oskudnog i u skici prikazana pejzaža. Uznemireni i uplašeni pogledi svetaca (prvenstveno sv. Roka) koji ne komuniciraju s Bogorodicom unose elemente sablasnog i vizionarskog.

Po bizarnoj imaginaciji i raznovrsnom stilskom pretjerivanju Pietro della Vecchia je blizak poetici G. B. Marinija i njegovu programatskom stihu: "E del poeta il fin la meraviglia" (Cilj je pjesnika da začudi).¹⁵⁾

Od drugih se predstavnika klasicizirajuće struje mletačkog Seicenta Pietro della Vecchia razlikuje upravo po stalno prisutnoj i prenaplašenoj tendenciji prema bizarnom, grotesknom i neobičnom. U spajanju fantastičnih motiva sa tradicionalnim stilskim postupcima njegova je posebnost. I na platnima religiozne tematike, iza jednostavnih kompozicija i anakronih oblika, najčešće se otkrivaju uznemireni svetački likovi izrasli na velikoj slikarskoj baštini, ali interpretirani kroz prizmu baroknog stila.¹⁶⁾

*

Pietru della Vecchia pripisao je G. Gamulin sliku "Krist na križu grli sv. Franju Asiškog" u sakristiji trogirске katedrale. Tu posve uvjerljivu atribuciju moguće je dopuniti s nekoliko novih podataka. Slika (ulje na platnu, 53,7 x 23,9 cm) je bila u funkciji vratnica svetohraništa, što se vidi i na fotografiji koju je Gamulin objavio. Metalni okov je odstranjen u naknadnoj restauraciji slike. Ispod prikaza je natpis: (DELI)CIAE MEAE ESSE CVM F(ILIIS) (H)OMINVM

(Moja su radost djeca čovjekova, Mudre izreke 8,31), ili možda
Moja je radost biti sa sinovima ljudskim.

Po stilskim odlikama slika na kojoj je naglašena "nervoza i bizarnost" pripada grupi djela nastalih oko 1640. godine. Sliku oprezno uvrštava u katalog Pietra della Vecchie i B. Aikema. Usp. Pietro della Vecchia and the Heritage of the Renaissance in Venice, Firenze 1990, 128, kat. jed. 76. Autor doslovno piše, pozivajući se na Gamulina i ne vidjevši izvorno djelo: "St. Francis embracing Christ on the Cross/Traù, Cathedral/Possibly autograph 1640 (?).

Možda je slika P. della Vecchia zatvarala ono svetohranište za kojega stariji pisci izvješćuju da je iz kapele bl. Ivana Trogirskog bilo preneseno 5. 11. 1644. godine na glavni oltar kada je maknuta stara drvena pala. Usp. C. Fisković, Opis trogirské katedrale iz XVIII. stoljeća, Split 1940, 46. V. Celio-Cega piše da je tabernakul prenesen 1650. V. Celio-Cega, La chiesa di Traù, Split 1855, 16. U toj bi pretpostavci bilo, možda, nelogično da se netom naručeno svetohranište premješta, iako u protivnom nije jasno gdje bi se della Vecchijina slika mogla nalaziti.



Pietro della Vecchia, Krist na kržu grli sv. Franju Asirškog, Trogir, riznica katedrale

I "dva drvena pozlaćena i potamnjela angjela koja izgledaju kao da su iz bronce postavljena sa strane rake u položaju kao da podržavaju jednom rukom svečev kip koji se mora položiti u raku, dok drugom svaki od njih drži zublju, bijaše dao izraditi u Venciji pokrovitelj Jerolim Dragozetović" kako ih odlično opisuje Ivan Lucić, a danas se nalaze na glavnom oltaru crkve sv. Jakova na Čiovu, gdje su preneseni pošto su uz raku b. Ivana 1738. godine postavljeni mramorni, pokazuju odlike ranobaroknog stila pred sredinu 17. stoljeća, te bi mogli biti suvremeni slici P. della Vecchie, i tvoriti sa zamišljenim tebernakulom cjelinu.

Glavni mramorni oltar u crkvi sv. Jakova podigao je Franjo Capogrosso, kako je to istaknjo natpisom na oltaru:

EX LEG.o FRAN.i CAPO.
GROSSO CVM ANNVO
XII. MISSARVM ONERE CONF.P.
MDCCLIX.

I u crkvi sv. Petra u Trogiru na glavnom se oltaru, između drvenih pozlaćenih kipova, nalazi veliko svetohranište s oslikanim vratnicama s prizorom Uskrsnuća. Cjelinu – kipova sv. Petra i Pavla, te svetohranište sa slikom – treba datirati u sredinu 17. stoljeća.

BILJEŠKE:

- 1) Crkva je zapravo pripadala napuštenom naselju Kaštel-Rosani. Usp. I. Babić, *Prostor između Trogira i Splita*, Trogir 1984, 151.
- 2) O oltarnoj pali, njenim oblicima i razvitku literatura se posljednjih godina nagomilala. Usp. npr. bilješke uz tekst "La sacra conversazione nella pittura veneta" Caterine Schmidt u knjizi "La pittura nel Veneto, Il Quattrocento II, Milano 1990, 703–726.
- 3) R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano 1981; E.A. Safarik, *La pittura del Seicento a Venezia, u La pittura in Italia, Il Seicento 1*, Milano 1988., 160–215.
U mnogobrojnim i bogatim mletačkim zbirkama 17. stoljeća Caravaggio je bio zastupljen tek jednom slikom s prikazom mrtve prirode a nalazila se u posjedu (ne slučajno!) slikara Nicole Renierija. Usp. Savini Branca, *Il collezionismo veneziano nel '600*, Firenze 1965, 52. "Un quadro diffiori e ffrutti di Michel Angelo da Caravaccio". N. Renieri je bio rodbinski povezan sa Pietrom della Vecchia.
- 4) Važnost Padovanina posebno naglašava H. Potterton. Usp. H. Potterton, *Aspects of Venetian Seicento Painting*, Apollo 110, November 1979, 408–415. Usp. i U. Ruggeri, *Alessandro Varotari detto il Padovanino*, Saggi e Memorie di Storia dell'Arte 16, Firenze 1988.
- 5) Usp. N. Ivanoff, *Il grottesco nella pittura veneziana del Seicento: Pietro il Vecchia*, Emporium 99, 1944, 85–94; isti, *La pittura metafisica nel '600 e le opere di Pietro il Vecchia*, Vernice 3, 26–27, 1948, 16; R. Pallucchini, n. dj. (3); B. Aikema, *Pietro della Vecchia*, Saggi e Memorie di Storia dell'Arte 14, Firenze 1984, 77–100; isti, *Pietro della Vecchia and the Heritage of the Renaissance in Venice*, Firenze 1990.
- 6) N. Ivanoff, *Claude Vignon e l'Italia*, Critica d'Arte 11, 1964, 41–52.
- 7) Usp. R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600–1750*, Harmondsworth 1978, posebno poglavlja *The Bolognese in Rome and Early Baroque Classicism* te *Painting outside Rome*.

- Usp. i kataloge izložbi Il Seicento Fiorentino, Arte a Firenze da Ferdinando I. a Cosimo III, Pittura, Firenze 1987 te Nell' età di Correggio e dei Carracci, Pittura in Emilia dei secoli XVI. e XVII, Bologna 1986.
- 8) R. Pallucchini, n. dj. (3).
 - 9) O nasljedovanju Giorgionea u 17. stoljeću usp. N. Ivanoff, Giorgione nel Seicento, u Venezia e l'Europa. Atti del XVIII. congresso di storia dell'arte, Venezia 1956, 323-326; K. Garas, Giorgione et giorgionisme su XVII. siecle, Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 25, Budimpešta 1964, 51-80 i 28 (1966), 33-58.
 - 10) M. Boschini, La carta del navegar pitoresco, Venezia 1660., ed. Venecija-Rim 1966, 536 (500). Na slici "Mučenje sv. Stjepana" iz ciklusa u Trevisu, P. della Vecchia falsificira i odjeva, jer svetog prvomučenika odjeva po ukusu 16. stoljeća.
 - 11) M. Boschini, Le ricche minere della pittura veneziana, Venecija 1674./Breve Instruzione, sec. b 3/.
 - 12) Tekst N. Ivanoffa iz 1944. godine glasi "Grotteska u mletačkom slikarstvu 17. stoljeća: Pietro della Vecchia."
 - 13) B. Aikema, n. dj.
 - 14) Takvo mišljenje iznosi R. Pallucchini, n. dj.
 - 15) O Mariniju usp. G. Ackermann, Gian Battista Marino's contribution to Seicento art theory, Art Bulletin 49, 1967., 317-23.
 - 16) U monografiji o slikaru B. Aikema donosi i nekoliko novih podataka o njegovu sinu Gasparu della Vecchia, koji su nama važni jer je on naslikao osam slika iz Kristova života u Gospinoj crkvi u Bujama, a do sada se o njemu nije znalo gotovo ništa. Gaspare je rođen 8.5.1953. godine. "Gaspare Prospero fio del dig: r Pietro della Vecchia q. Gaspare Pitor, et della Sig: ra Clorinda del Sig: Nicolo Renieri." (Aikema, n. dj., 11, bilješka 21). Umire 1735. kada se imenuje kao "Il Sig. r Gaspare Vecchia ingegner g.m. Pietro" (n. dj., 13, bilješka 37). Gaspare je bio slikar, matematičar, glazbenik i teoretičar glazbe. Godine 1714. dobio je i titulu "matematico della Serenissima". Djelo Pratica di musica moderna (1711) ostalo je u rukopisu, dok je 1729. u Veneciji objavio raspravu "Problema della longitudine nautica risolto.." Uz to je crtao brojne kompozicije za tiskare A. Dalla Via i L. Lucchija (n. dj. 13, bilješka 36). Ciklus u Bujama se sastoji od osam slika:
 1. Uskrisenje sina udovice iz Naime, 2. Poreski novčić, 3. Krist i preljubnica, 4. Svadba u Kani, 5. Pranje nogu, 6. Krist i Samarićanka, 7. Umnažanje kruha, 8. Večera u kući farizeja
 Usp. i A. Santangelo, Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, Provincia di Pola, Rim 1935, 20-21. Na slici Večera u kući farizeja slikar se potpisao: GASPARE PETRI VECCHIA FILIU FACIAT VENETIIS AN MDCCXI.
 Iako G. della Vecchia gradi sliku prvenstveno kao prostranu pozornicu raščlanjenu arhitekturom, njegovi smalaksali likovi blijeda kolorita, ukazuju da se ugledao na oca ne uspjevši ostvariti njegovu izražajnost. Za reprodukciju njegovih djela usp. Izložba u povodu 35 godina djelovanja Zavoda za restauriranje umjetnina, Zagreb 1983, 69-71, te A. Horvat-R. Matejčić-K. Prijatelj, Barok u Hrvatskoj, Zagreb 1982., 554, sl. 282.

Radoslav Tomić

"PIETRO DELLA VECCHIA A CASTEL-LUKŠIĆ E TROGIR"

Riassunto:

La pala d'altare nella chiesa di S. Giovanni Battista a Castel Lukšić, attribuita al rinomato pittore veneziano, Pietro della Vecchia (1602/3 - 1678), è divisa secondo la tradizione rinascimentale in due parti: nella parte centrale sono raffigurati la Madonna col Bambino, S. Giovanni Battista e S. Rocco, e nell'attico, Dio padre con angeli attorno.

L'autore sottopone ad un'analisi dettagliata lo stile del pittore, noto per essersi ispirato al periodo maturo della pittura veneziana del Rinascimento, in primo luogo a Giorgione come pure a Tiziano ed alla famiglia Bassano. Da interprete di forme rinascimentali il pittore era noto anche ai suoi contemporanei che lo considerarono falsificatore ed imitatore della pittura "classica" del Cinquecento.

L'autore mette in risalto inoltre gli elementi di grottesco presenti nei dipinti del pittore, ponendo tutta la sua opera nel quadro del Seicento veneziano.

Per quanto riguarda la tela "Cristo in croce abbraccia il S.Francesco", posta nella sagrestia della cattedrale di Trogir e nel 1975 attribuita dal G. Gamulin allo stesso P.della Vecchia, l'autore ne fornisce alcuni dati di rilievo non conosciuti finora.