

Slike mletačkog baroka na Silbi, u Trogiru i Splitu

Radoslav Tomić

Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture, Split

Izvorni znanstveni rad - 75 Liberi, P.: Pittoni, G. B.: Lazzarini, G. : Zanchi, A.

16. listopada 1992.

Autor publicira četiri slike mletačkog baroka iz Dalmacije. Oltarnu palu koja prikazuje Bogorodicu s Djetetom, sv. Franom i sv. Antom (Silba) pripisuje se Pietru Liberiju dok se pala s prikazom Navještenja, sv. Ante i sv. Jeronima pripisuje Giambattista Pittoniju.

Ulomak slike iz porušene crkve sv. Mihovila u Trogiru s likovima sv. Barbare, Gaetana i Ante atribuirana se Antoniju Zanchiju dok se katalog Gregorija Lazzarinija dopunja slikom "Bogorodica s Djetetom i sv. Ivanom Krstiteljem" iz Galerije umjetnina u Splitu.

PIETRO LIBERI

Kao značajno pomorsko središte u 17. i 18. stoljeću Silba je bila u mogućnosti da kod uglednih umjetnika u Veneciji naručuje slike za oltare u brojnim svojim crkvama.

Već su publicirane tri oltarne pale mletačkog slikara i kroničara umjetničkih zbivanja Carla Ridolfija (1594.-1658.) nastale u petom desetljeću 17. stoljeća s portretima silbljanskih pomoraca, naručitelja slika.⁽¹⁾ Iako bi trebalo, bar na kataloškoj razini, publicirati sve slike s otoka, u ovoj prigodi analiziram dvije oltarne pale jer su važna ostvarenja mletačkog slikarstva 17. i 18. stoljeća.

Iz crkve sv. Marka na groblju potječe oltarna pala na kojoj je prikazano "Krunjenje Bogorodice sa sv. Antom i sv. Franom". Kompozicija je slike jednostavna; u donjoj su zoni čvrsto oblikovani likovi franjevačkih svetaca: njihova snažna tijela i zaobljena lica imaju skulptorski karakter. To se ponavlja i u gornjoj zoni gdje je prikazana Bogorodica s Djetetom, koju kruni anđeo koji slijeće na lijevoj strani.

Portreti svetaca ne pokazuju izrazitiji dinamizam: najizrazitija je gesta sv. Frane koji širi ruke i upire

pogled prema Bogorodici, dok sv. Ante priginje pogled u molitvi. Odjeća im je naslikana u širokim plohama, bez naglašenih nabora i uznemirena vrtloženja. I likovi anđela i Djeteta Isusa čvrsti su i krupni.

Cijela je scena organički orkestrirana u sivim tonovima. Smjestivši likove u "pejzaž oblaka" ispred dubokog krajolika što se proteže u daljinu između dvaju svetaca, to se variranje sivog pojačava i odjećom naslikanom u tamnijim tonovima iste boje, uz odmjereno dodavanje zelene i ružičaste. Krajolik s napola isušanim granama i dubokim probojem prema nebu oblikovan je osjenčenjima i postupnim prijelazima tamnijih i svjetlijih tonova. Osim organički nijansiranog kolorita, i robustne interpretacije ljudskog lika, sliku, uz jasno izražen dekorativan karakter odlikuje i "neorenesansni gigantizam likova" utemeljen ne samo na mletačkoj tradiciji, prije svega na tradiciji Veronesea, već i na umjetničkim iskustvima baroknog Rima i kasnog Guida Renija.

Takav spoj različitih iskustava u mletačkome slikarstvu sredinom 17. stoljeća sjedinjuje u svojem opusu Pietro Liberi (1605.-1687.), koji je autor i silbljanske slike. Osim toga što je taj Padovanac autor brojnih slika svjetovne



1. Pietro Liberi, *Bogorodica s Djetetom, sv. Franom i sv. Antom, Silba, crkvena zbirka (nekad crkva sv. Marka)*

i vjerske tematike te fresaka kojima oslikava vile u mletačkoj *terrafermi*, on je autor i zanimljive vlastite biografije iz koje je izraslo i njegovo likovno djelo. Iskusi i tursko zarobljeništvo, bježanje na Maltu i Siciliju, važan je bio njegov boravak u Rimu između godine 1638. i 1641. gdje kopira Michelangela i Rafaela, ali se upoznaje s djelom Annibale Carraccija u palači Farnese, Pietra da Cortone u palači Barberini, te sa skulpturom Pietra Berninija. To su bili južnotalijanski temelji njegovog slikarstva. Tome treba pridodati školovanje kod Padovanina, a preko njega odlično upoznavanje s baštinom mletačke kasne renesanse, prije svega s Tizianovom i Veroneseovom baštinom. Neki su autori isticali utjecaj ne samo Guida Renija, već i Giulija Romana na kojega se oslanja Liberijev gigantizam. Sve je to bilo plodno tlo na kojemu je on oblikovao svoj stil iznimno važan u povijesti mletačkog slikarstva baroknog razdoblja.⁽²⁾ Današnji istraživači mletačkoga baroknog slikarstva, ističući važnost lokalnog kontinuiteta na liniji Padovaninovih učenika, opravdano u Liberijevu baroknom klasicizmu prepoznaju važnu kopču prema

A. Bellucciju, P. Paganiju i G. A. Pellegriniju, i u tom smislu prema slikarstvu 18. stoljeća.⁽³⁾

Istaknuvši se kao slikar oltarnih pala, te kompozicija iz mitologije, književnosti i povijesti, Liberi je bio zatrpan narudžbama. Njegovo je dekorativno i eklektično slikarstvo s profanom tematikom erotskog karaktera imalo tržište i u germanskim zemljama. Za svojega bečkog boravka (1658.-1659.) postao je "conte palatino" na dvoru Leopolda.

Od mnogih Liberijevih oltarnih pala za usporedbu odabirem "Sveto Trojstvo s Bogorodicom, sv. Antom, sv. Franom i sv. Diegom" iz crkve sv. Frane u Padovi.⁽⁴⁾ Osim, za Liberija standardiziranoga sivog kolorita i kompozicijskog rješenja, zanimljivo je rastvaranje krajolika u donjem dijelu slike; prikazan je kao u magli i isparavanju, u mekim osjencenjima koji se pretaču u oblačno nebo gdje je Sveto Trojstvo s Bogorodicom.

¹ P. Starešina, *Pomorstvo Silbe*, Zadar, 1971; K. Prijatelj, *Slike Carla Ridolfija u Silbi*, Studije o umjetninama u Dalmaciji 3, Zagreb, 1975., 54-57.

² Usp. R. Pallucchini, *La Pittura veneziana del Seicento*, Milano, 1981; V. Sgarbi, *Sacro e profano nella pittura di Pietro Liberi*, u *Ricche minere della pittura veneziana*, Studi sulla pittura veneta del Seicento, Rim, 1982., 105-108; A. Safarik - G. Milantoni, *La pittura del Seicento a Venezia*, u *La pittura in Italia, Il Seicento 1*, Milano, 1989, (ur. M. Gregori i E. Schleier).

³ Usp. npr. H. Potterton, *Aspects of Venetian Seicento Painting*, *Apollo* 110, November 1979., 408-415.

⁴ Slika je reproducirana u *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia VII*, Provincia di Padova, Rim, 1936, 105.

2. Pietro Liberi, *Bogorodica s Djetetom, sv. Franom i sv. Antom, detalj sv. Frane*





3. G. B. Pittoni, *Navještenje sa sv. Antom i sv. Jeronimom, Silba* (crkvena zbirka, nekad crkva sv. Ante)

GIAMBATTISTA PITTONI

Iz crkve sv. Antuna u istoimenoj uvali na otoku Silbi potječe oltarna pala "Navještenje sa sv. Antom i sv. Jeronimom". Budući da je crkva zadužbina brodovlasnika Antuna Bujačića, sa sinom Jeronimom, izbor svetaca na slici treba tumačiti kao njihove zaštitnike.⁽¹⁾

Pala je dijagonalom podijeljena u dva dijela: u donjem je po sredini poklekli lik sv. Jeronima razgoličena tijela, o boku ogrnut sivo-ljubičastom draperijom. Svetac lijevom rukom dodiruje prsa, a u desnoj drži kamen. Njegovo se staračko ali čvrsto tijelo, tamne i glatke epiderme spiralno izvija, a lice prosijede brade okreće prema Bogorodici, kamo je upućen i svečev pogled. Lijevo su uz njega usnuli lav i kardinalski šešir, a desno je na kamen pokleknuo sv. Antun u redovničkoj odjeći, ukriženih ruku, glave u profilu s pogledom prema Bogorodici. Ispred njega su zatvorena knjiga raskidanih korica i rascvali ljljan.

U gornjem je dijelu prikazano Navještenje. Poklekla Bogorodica u oblacima zaogrnut tamnocrvenom haljinom i modrim plaštom, raširila je ruke, a glavu na izduženu, vretenasto oblikovanu vratu, prignula je prema anđelu. Na licu je naznačen osmijeh. Iznad nje iz svjetla izranja anđeo: njegova je kretnja odlučna, odjeća spletena u guste nabore, krila su mu raširena, a u desnoj ruci drži ljljan. Sasvim u vrhu mrljama boja naslikani su Golubica Duha Svetoga te dvije glavice anđela.

Kolorit slike posve je ujednačen, s prevladavajućim, tamnim, kestenjastim tonovima. Tako je anđeoska draperija modelirana u zagasitim oker tonovima, s ljubičastim i narančastim rubovima, dok su krila sivo-ljubičasta, a na rubovima nestaju u duboku mlazu svjetlosti koja ga okružuje. Ugasle tonove crvene, sivkastozelene i sivkastoplave boje slikar varira i na odjeći Bogorodice i sv. Jerolima, a nanosi je vješto oblikujući skladno ritmizirane i meke nabore. Ublažavanje i "toniranje" čistih boja najdosljednije je provedeno na knjizi u prednjem planu, ispred dvaju svetaca. Njezine su korice zemljanoglinaste: vještijm nijansiranjem ona se odvaja od kamene pozadine i razlučuje od maslinastozelenoga tla.

Evidentna je visoka umjetnička razina djela naslikana posve u duhu mletačkoga zrelog 18. stoljeća. Takav stilizirani likovni govor koji počiva na rafiniranim formalnim kvalitetama i jeziku rokokoja odlika je Giambattista Pittonija (1687.-1767.), slikara koji je uz G. B. Piazzattu i G. B. Tiepola tvorio trijumvirat u mletačkome slikarstvu 18. stoljeća. Giambattista Tiepola on je godine 1758. i naslijedio kao predstojnik slikarske Akademije. Njegova je karijera trajala dugo, a vrhunac je dosegla pred kraj trećeg desetljeća 18. stoljeća. Tada, točnije između 1725. i 1727., nastaje i njegovo remek-djelo "Sv. Jeronim, sv. Petar Alkantarski i drugi franjevački svetac", danas u National Gallery of Scotland u Edinburghu, dok je izvorno stajalo na oltaru



4. G. B. Pittoni, Navještenje sa sv. Antom i sv. Jeronimom, detalj, Navještenje

venecijanske crkve S. Maria dei Miracoli.⁽²⁾ Na obje pale, i u Edinburghu i u Silbi, prikazani su sv. Jeronim i sv. Ante. Na njima sv. Jeronim nema istovjetno držanje, ali je istovjetna gipkost njihova izvijenja i elastična tijela i patetika lica (ovdje se može upotrijebiti sintagma "pietistička ekstaza", kako su to zapisali neki interpreti njegova djela), dok je glava sv. Ante u profilu, skrušena držanja, varijacija iste teme.

Gipkoća likova i njihova spiralna artikulacija, mekoća pregiba i otmjenost držanja temeljne su osobine Pittonijeve stila. Tu je plastičku savitljivost i gipkost na vješto izbalansiranim i visoko stiliziranim kompozicijama Pittoni postigao zahvaljujući prije svega strogo kontroliranu i preciznu crtežu. Upravo ga ta crtačka strogost odvaja od starijeg Riccija, na kojeg se i oslanjao, te od G. A. Pellegrinija.

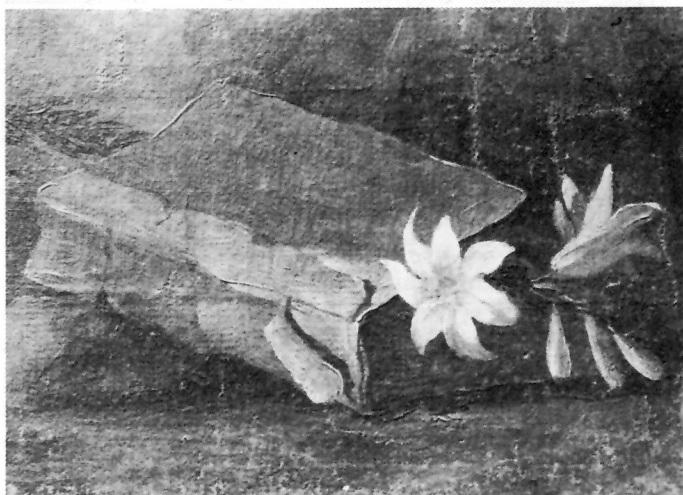


5. G. B. Pittoni, Navještenje sa sv. Antom i sv. Jeronimom, detalj, sv. Jeronim

Pišući o Giambattisti Pittoniju, F. Z. Boccazzi je upozorila na fenomen čest kod njemu suvremenih slikara, no koji je za njega bio zaista tipičan. Uobičajena je praksa da se pri slikanju većih kompozicija i oltarnih pala rabe pripremne skice (*bozzetti*). Njima se koristio i Pittoni, iako su za njega tipičniji tzv. *modelletti* koje ne treba tumačiti kao pripremne studije, već su oni samostalno i definirano djelo koje u smanjenim dimenzijama prikazuje istovjetno temu što se ponavlja na većim radovima, ili su pak djelomične varijacije iste teme. Ti su Pittonijevi *modelletti* katkad ublažena kolorita pa djeluju kao *grisaille*.

Tu je Pittonijevu sklonost uočio već Moschini i zapisao: "Imao je Pittoni običaj da radi modele za sliku crno-bijelim bojama u ulju, koji su bili vrlo cijenjeni".⁽³⁾ Te su *repliche da modello* bile popularne već u njegovo vrijeme kod kolekcionara, jer su u manjem, "prikladnijem" formatu ponavljale s preciznošću osobine većih djela. Mišljenje o

6. G. B. Pittoni, Navještenje sa sv. Antom i sv. Jeronimom, detalj



7. G. B. Pittoni: Sv. Jeronim, Frane i Petar Alkantarski, Edinburgh, National Gallery of Scotland

modelettu jasno je izrazio sam Sebastiano Ricci u pismu plemiću Giacomu Tassisu godine 1731. u povodu slike "Papa Grgur Veliki moli za duše čistilišta" za Bergamo: "...da znate Gospodine da ovaj model nije ništa drugo doli završena slika. Znajte još i više, da je ova mala slika original, a kopija je oltarna pala".⁽⁴⁾

Pittonijev katalog obiluje takvim primjerima. Slika na Silbi nije model edinburškoj slici, jer se od nje u mnogome razlikuje, ali je treba interpretirati kao istodobno i posve blisko umjetnikovo rješenje dviju narudžbi. Ublaženi kolorit oltarne pale na Silbi, te snop svjetla što se probija i bočno obasjava anđela i udara u Bogorodicu nisu prisutni na slici u škotskom muzeju. Njezin je kolorit izgrađen na posve definiranoj skali od tamnosmeđe do sivoružičaste i modre.⁽⁵⁾

Likovi anđela i Bogorodice postavljeni su u dijagonalni i na prikazu Navještenja u crkvi Mariacki u Krakovu,⁽⁶⁾ gdje su Marija i anđeo još naglašenije svinute cik-cak-crte i dinamičnijeg pokreta, a proboji su svjetla slojevitiji. Blisko je Navještenje iz palače Villabruna u Feltreu iz godine 1758,⁽⁷⁾ dok je istoimena tema na slici u venecijanskoj Akademiji najdosljednije prikazana u duhu rokokoja, s fragilnim likovima protagonista u otvorenu prostoru.⁽⁸⁾

Oltarna pala po narudžbi Paruna Antuna Bujačića četvrto je prepoznato Pittonijevo djelo u Hrvatskoj.⁽⁹⁾ Iako su sva ona ujednačena u kvaliteti, "Navještenje sa sv. Jeronimom i Antunom" na Silbi najmanje je dekorativno i opterećeno sentimentalnošću, što se može primijetiti na Pittonijevim djelima nastalim poslije petog desetljeća.

GREGORIO LAZZARINI

Slika "Bogorodica s djetetom i sv. Ivanom Krstiteljem" dospjela je 1948. godine iz zbirke dr. Iva Tartaglije⁽¹⁾ u Galeriju umjetnina u Splitu, gdje je bila izložena kao djelo mletačkog slikarstva 17. stoljeća.⁽²⁾

U slobodnom pejzažu, ispred tirkizno plavog neba, razlistalog stabla i arhitektonskih elemenata, sjedi Bogorodica u crvenoj haljini, plavom plaštu i svijetlosmeđoj marami, pridržavajući malog Isusa koji sjedi u njenu krilu na bijeloj tkanini i drži u desnoj ruci rascvalu svijetloružičastu ružu. Lijevo, uz Bogorodicu je mali krilati anđeo u ružičastoj haljini s pladnjem na kojem su tri ruže, a desno je sv. Ivan Krstitelj s janjetom. U trokutnoj kompoziciji nema posebne invencije: takva se shema može vidjeti na mnogim slikama renesansnog i baroknog razdoblja.

Nema sumnje da je splitska slika djelo Gregorija Lazzarinija (1655.-1730.), istaknutoga mletačkog slikara na razmeđu 17. i 18. stoljeća. Rođenjem Mlečanin, Lazzarini je učio kod doseljenoga denovskog slikara Francesca Rose, a potom kod Girolama Forabosca i Pietra della Vecchia. Kada je kao afirmiran umjetnik otvorio školu u blizini crkve S. Pietro in Castello (Parrochia di S. Pietro in Castello) mnogi su posjećivali njegovu radionicu: Silvestro Manaigo, Giuseppe Camerata, Gaspare Diziani i Giovanni Battista Tiepolo. Kao učitelj velikog Tiepola Lazzarini se najčešće i spominje - kroz prizmu i odnos prema njemu ocjenjivalo se i Lazzarinijevo djelo.

Danas je, nakon nekoliko zasebnih studija o ovom umjetniku, i cjelovitih uvida u mletačko slikarstvo 17. i 18. stoljeća moguće prepoznati njegove posebnosti, i odrediti poziciju u povijesti mletačke barokne umjetnosti.⁽³⁾ Učeći kod lanđetijanca Rose, a potom kod neoklasičara G. Forabosca i Della Vecchie, Lazzarini se nagnućem prema akademizmu odvojio od naturalizma i dekorativnog građenja kompozicije velikih dimenzija, formiravši vlastiti i prepoznatljivi stil.

Koje su odlike toga stila?

Na baroknom dvojstvu senzualizma i racionalizma izraslo je i mletačko slikarstvo 17. stoljeća. Opreke ozbiljno-svečanog i neposredno-srčanog, aristokratskog i plebejskog, religioznog i svjetovnog (erotično-alegorijskog) usidrile su se krajem 17. stoljeća kao središnje polje iz kojeg je, onda, moglo nesmetano izići bogatstvo umjetničkih struja setečenta. Kada danas govorimo o mletačkom slikarstvu 18. stoljeća, mi najčešće vidimo upravo takav "likovni svijet" realiziran bogatim koloritom i dekorativnim učincima.

Lazzarini se svjesno okrenuo prema tradiciji: preko Padovanina bila je to orijentacija na harmonične kompozicije zrele renesanse; bili su to temelji za njegov klasicizam. U mladosti kopira Veroneseova djela, a treperenje "*alla paolesca*" (M. Gregori) u žedji za luminizmom postaje jedno od uzora baroknim slikarima u svojoj Europi.

¹ P. Starešina, Pomorstvo Silbe, Zadar, 1971, 67, sl. 24.

² F. Z. Boccazzi, Pittoni, Venezia 1979, kat. 59, f. 131, str. 128; D. Howard, The Church of the Miracoli in Venice and Pittoni "St. Jerome" altarpiece, The Burlington Magazine, October 1989, 684-692.

³ G. A. Moschini, Della Letteratura Veneziana del Secolo XVIII fino a nostri giorni, Venezia, 1806, 69; F. Zava Boccazzi, Pittoni, Venecija 1979, 74.

⁴ F. Zava Boccazzi, n. dj. 61.

⁵ M. Levey, La pittura a Venezia nel diciottesimo secolo, Milano, 1983, T. 2, str. 37.

⁶ F. Zava Boccazzi, n. dj., f. 175., kat. jed. 51., str. 126-127.

⁷ F. Zava Boccazzi, n. dj., f. 366, 367., kat. jed. 60., str. 128-129.

⁸ F. Zava Boccazzi, n. dj., f. 483., kat. jed. 214., str. 172-173. Slika je iz godine 1757.

⁹ A. Santangelo, Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, Provincia di Pola, Rim, 1935., 21. R. Matejčić, Barok u Istri i Hrvatskom primorju, Zagreb, 1982., 558., f. 284; K. Prijatelj, Pittonijeva pala u župnoj crkvi na Visu, Bulletin razreda za likovne umjetnosti JAZU 2 (53), Zagreb, 1982., 51-57; C. Fisković, Pittonijeva slika u Visu, Peristil 27-28, Zagreb 1984/85., 193-198. Pittonija kao profesionalnog, ali sladunjavog interpretira rokokoja vidi M. Levey, Usp. njegovo djelo La pittura a Venezia nel diciottesimo secolo, Milano 1983., 72-73. Sličan sud iznosi i B. Aikema naglašavajući manirirano držanje likova, ugledanje na S. Riccija, te Pittonijev utjecaj na slikare austrijskog baroka Antona Kerna i Franza Antona Maulbertscha. Usp. B. Aikema, La pittura del settecento a Venezia, u La pittura in Italia, Il Settecento I, Milano, 1990, 194. Usprkos razlikama brojni kritičari uspoređuju Pittonija i Grassija, dakako ne na razini stila, već po poziciji i značenju u mletačkom slikarstvu 18. stoljeća.



8. Gregorio Lazzarini, *Bogorodica s djetetom, sv. Ivanom Krstiteljem i anđelom*, Split, Galerija umjetnina



9. Gregorio Lazzarini, Navještenje, Concordia, katedrala

Njegov će biograf Da Canal stoga, opravdano, napisati da je Lazzarini "prirodan a ne silovit". Umjetnikova idealizirana i akademizirajuća koncepcija ljepote ljudskog lika podsjetila je sve dosadašnje istraživače na suvremeno rimsko i bolonjsko slikarstvo (Cignani, Maratta), što je već spominjani Da Canal zabilježio: "*Non tendeva alla Veneta la maniera del Lazzarini, ma piuttosto alla Bolognese, come quella per lo più è finito con esattezza e per lo disegno assai finito*".⁽⁴⁾ Jednako tako i L. Lanzi u svojoj Povijesti slikarstva Italije od renesanse do kraja 18. stoljeća objavljenoj 1795. godine posve u duhu klasicističke estetike hvali Lazzarinija zbog njegova stila pišući: "*Tko vidi Lazzarinijeve slike, vjeruje, na prvi pogled, da je on odgojen u Bologni, ili radije u Rimu*".⁽⁵⁾

Lazzarini se htio udaljiti od seičenta ispunjenog uspomenama na veliku prošlost, od stoljeća koje je bilo okovano tradicijom i prikriveno sjenom renesansno-manirističkih teorijskih i praktičnih zasada. Njegovo elegantno slikarstvo formalne ugladenosti usprkos tome nastaje na toj baštini, osvježujući se, indirektno više iz duha vremena negoli iz konkretne povezanosti - jer on Veneciju nije nikada napuštao - na novim izražajnim mogućnostima Bologne i Rima. Kad nije opterećen

konkretnim narudžbama za brojne crkve, samostane i kolekcionare u Veneciji, Italiji, Njemačkoj, Austriji, Poljskoj i Francuskoj, koje su znale prerasti u "bespotrebno velika platna" (R. Longhi), u pretrpane reportaže, onda su njegove kompozicije jednostavne, često konvencionalne, modelacija provedena pažljivo i tankoćutno, kolorit čistih, prozirnih i svijetlih boja. G. M. Pilo je govorio o ugladenom slikarstvu u kojemu su forme spiralne, glatke i nepomične.

Lazzarini je znao likovima udahnuti osjećaj nježnosti i ljupkosti (neposredne miline kod dječjih likova), stoga i djeluju kao krhke i lomljive konstrukcije, kojima se položaj i suodnosi temelje na staloženom ritmu. On je, kako svjedoče njegovi suvremenici, bio vrlo pobožan, ozbiljna karaktera, radin i obrazovan: brinuo se o brojnoj obitelji, iako se sam nije ženio, pisao je rasprave, odlično poznavao mitologiju, a brojne slike rezultat su ne samo vještine već i detaljnog studija. Njegove glatke, porculanske boje, kompaktni volumeni pročišćenih oblika i harmoničnog suodnosa nisu ipak, kako se ponekad naglašava, tek izraz akademizma i ugledanja na prošlost koja je sputavala, već ujedno permanentno polemiziranje i otklon od naturalističkih strujanja barokne umjetnosti prema normalizaciji hiperbola i ublažavanju pretjeranosti, prema stiliziranoj eleganciji u kojoj se poštuje crtež, ali ne zapostavlja kolorit. Lazzarinijev hladni i glatki klasicizam stoga je partenogenetski odgovor i rezultat razvitka mletačkog seičentnog slikarstva i njegove "napuhanosti", otvaranje prostora prema luminizmu 18. stoljeća.

Kada M. Levey naglašava da je G. B. Tiepolo mogao vidjeti da Lazzarinijev stil pripada prošlosti, da je to "stvar dosadna i mrtva", da su istinski promicatelji novoga S. Ricci i G. A. Pellegrini, a revolucionar Piazzetta (i Benković),⁽⁶⁾ onda je to tek dijelom točno: Lazzarinijev stil pripada prošlosti ako ga tumačimo kao svjesno dijalogiziranje s prošlošću, kao opreku naturalizmu koji ne negira već nadilazi na svim razinama (koloristička otvorenost, kompozicijska jednostavnost, izražajna ljupkost, duševna pounutrenost, idealiziranost formi itd.), onda je očividno da je taj slikar ujedno otvorio i nove mogućnosti: bio je to kraj slikarstvu dubokog chiaroscuro, teških scenografskih mašinerija, smolastih masnih boja brojnih naturalista. S Antonijem Belluccijem, Luigi Dorignyjem i Antonijem Balestrom, Lazzarini je pripadao "čvrstoj jezgri" promicatelja novih tendencija na prijelazu 17. i 18. stoljeća u Veneciji.

Radi usporedbe navodim sliku "Caritas" (Milosrđe) iz Kršćanskog muzeja u Esztergomu (Mađarska), koju je objavila Klara Garas. Slika u Mađarskoj nije posebnost u Lazzarinijevu opusu: poznate su varijante na istu temu (Venecija, Galleria dell'Accademia, Conegliano, priv. vl.).⁽⁷⁾ U našem slučaju posve je očividna kompozicijska i koloristička bliskost koja ide do ponavljanja kretnji ili variranja ustaljenih fizionomija i motiva. Motiv cvijeća na pladnju u rukama anđela ponavlja se i na



10. Gregorio Lazzarini, *Caritas*, Esztergom, Kršćanski muzej

oltarnoj pali "Navještenje" (Concordia, konkatedrala), na slici "Proljeće" (Venecija, priv. vl.), a cvijetni vijenci na slici "Rinaldo i Armida" (Venecija, privatno vlasništvo). S obzirom na to da Lazzarini ne pokazuje izrazitije znakove evolucije ili mijene stila, moguće je komparirati mnoštvo elemenata koji potkrepljuju mišljenje da je splitska slika njegovo djelo s kraja 17. stoljeća.

Raspadom zbirke Tartaglia nije moguće ući u trag njezinom ranijem podrijetlu. Važnije je istaknuti da splitska slika nije jedino Lazzarinijevo djelo sačuvano u Dalmaciji. Sliku "Sv. Trojstvo sa sv. Ignacijem, Franjom Ksaverskim i anđelima" u trogirskoj crkvi sv. Petra koju je naručio isusovac Domenico Napulo, a spominje je i De Canal, objavit će naknadno, kao i podatke o Lazzarinijevim slikama u Zadru i Dubrovniku, zabilježene kod njegova biografa.⁶ Nije stoga isključeno da je za spomenutu kolekciju slika nabavljena u Dalmaciji, gdje je njezin vlasnik kupovao i druge umjetnine za svoju bogatu zbirku, koju je za vrijeme boravka u Splitu posjetio i, tada, najugledniji znalac mletačkog slikarstva Giuseppe Fiocco.

¹ N. Machiedo Mladinić, Tragom najveće predratne zbirke umjetnina u Dalmaciji, *Kulturna baština* 18, Split 1988., 115-120. Možda je naša slika ona o kojoj autorica piše: "Najvrednije djelo u toj prostoriji (blagovaonica) bila je "Bogorodica s Isusom i sv. Ivanom" rad nepoznatog autora iz XVII. stoljeća, slika s kojom se autor ponosio". N.dj.116.

² Slika se ne navodi u katalogu djela Galerije umjetnina. Usp. M. Tripković, *Galerija umjetnina u Splitu*, Split 1968.

³ O Lazzariniju i o tolikim drugim mletačkim slikarima nagomilala se ogromna literatura. Treba stoga izdvojiti samo temeljne studije. V. De Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini...*(1732.), Venecija 1809.; G. M. Pilo, *Opere di Gregorio Lazzarini al Museo Correr, Bolletino dei Musei Civici Veneziani* 1958., 15-25; isti, *Fortuna critica di Gregorio Lazzarini, Critica d'Arte* 27, 1958., 203-244; C. Donzelli-G. M. Pilo, *I pittori del Seicento veneto, Firenze* 1967.; A. Rizzi, *Aggiunte a Gregorio Lazzarini, Antichità viva* 6, 1973., 14-18; K. Garas, *Opere di Gregorio Lazzarini, Marco Liberi e Pasquale Rossi a Budapest, Arte veneta* XXXV, Venecija 1981., 95-101; R. Pallucchini, *La Pittura veneziana del Seicento, Venecija* 1981., 77-86; S. Sponza, *Per il catalogo di Gregorio Lazzarini, Arte documento* 3, Milano 1989., 244-261. *La pittura in Italia, Il Seicento I-II, Milano* 1988. Usp. tekstove E. A. Safarika i M. Lucca. *La pittura in Italia, Il Settecento I, Milano* 1990. Usp. tekst B. Aikema, *La pittura del Settecento a Venezia*, 169-206

⁴ R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento, Venecija* 1981., 378.

⁵ R. Pallucchini, n. dj., 380.

⁶ M. Levey, *Giambattista Tiepolo, New Haven and London*, 1968.

⁷ K. Garas, n. dj., 97., f. 6.; S. Claut, n. dj., 80., f. 4. S. Moschini Marconi publicirajući sliku iz Venecije ističe da se ona može, vjerojatno, identificirati s "Milosrdem" nalikanim 1700. godine za p. Savolodella, o čemu izvješćuje i V. De Canal. On piše da je tu kompoziciju Lazzarini često ponavljao (primjerak u kući Labia iz 1686. godine, onaj iz 1712. naslikan za opata Bonaccorsija iz Meccerate.). Marconijeva navodi i "Caritas" u zbirci Berti, te u Kršćanskom muzeju u Esztergonu. Usp. S. Moschini Marconi, *Galleria dell'Accademia di Venezia, opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX, Roma* 1970., fot. 77., kat. jed. 77/str. 37. Sliku iz Correr objavljuje i T. Pignatti, *Il Museo Correr di Venezia, Dipinti del XVII e XVIII secolo, Venezia* 1960., 133., fot. 2065. Dvije Lazzarinijeve slike publicira i F. Zava Boccazzi, *I Veneti della Galleria Conti, Saggi e memorie di storia dell'arte* 17, Firenze 1990., 107-152, fot. 1 i 2 (str. 313). Oba Lazzarinijeva djela "Odmor na putu za Egipt" i "Anđelika i Medoro" (Potsdam, Sanssouci, Neues Palais) datirana 1706. g. jako su bliske slici u Galeriji umjetnina, posebno Bogorodica s djecom na slici "Odmor na putu za Egipt".

⁸ Usp. *Vita di Gregorio Lazzarini scritta da Vincenzo da Canal P. V. pubblicata la prima volta nelle nozze da Mula-Lavagnoli, In Venezia* 1806., p. 43, 44, 57, 39, 53, 60, 61. U piranskoj crkvi sv. Frane nalaze se brojne njegove slike. Usp. T. Brejc, *Slikarstvo od 15. do 19. stoljetja na Slovenski obali, Koper* 1983., 146-147., f. 57 i 58. Usp. J. Mikuž, *Slikarstvo XVIII. stoljetja na Slovenski obali, Koper* 1967., 11, kat. jed. i fot. 14.

ANTONIO ZANCHI

Nijednom mletačkom slikaru 17. stoljeća nije se tako naglo prepoznao velik broj slika u Dalmaciji kao Antoniju Zanchiju. Već je davno bio A. Riccoboni uvrstio u Zanchijev katalog sliku "Mistično vjenčanje sv. Katarine i sveci" iz crkve sv. Dominika u Splitu. Slijedili su zatim Gamulinovi tekstovi u kojima je on s ovim slikarom povezo mnogobrojna djela od Kotora do Rovinja. Novija su istraživanja prepoznala Zanchijeve slike u Kotoru ("Obraćanje sv. Pavla"), Splitu ("Batsebeja na kupanju") i Trogiru ("Bog Otac sa svecima").¹



11. Antonio Zanchi, Sv. Barbara, sv. Ante i sv. Gaetan, Trogir, crkva sv. Petra (ostatak oltarne pale iz srušene crkve sv. Mihovila)

Ovom prigodom je moguće u bogati Zanchijev opus uvrstiti još jednu sliku iz Trogira. Riječ je o ulomku uništene slike iz bombardirane crkve sv. Mihovila. Slika je sačuvana kao krhotina, i tek je nedavno ovaj ostatak barokne umjetnine restauriran. Na slici su prikazana tri lika: u sredini je sv. Barbara sa zastavom, desno vjerojatno sv. Gaetan s ljiljanom, a lijevo sv. Ante. U lijevom gornjem kutu vidi se potkoljenični dio noge, vjerojatno, noge anđela iz uništenog dijela slike.

Objavljujući Zanchijevu sliku "Batsabeja na kupanju" iz Galerije umjetnina u Splitu, pokušao sam, u okviru interpretacije formalnih osobina i tematskih invencija baroka iznijeti nekoliko zapažanja i o Zanchijevom stilu. Na tu temu, u sklopu poetike *tenebroso* i naturalizma 17. stoljeća u Italiji mogu se domisliti neke nove spoznaje jer je trogirski slikar u mnogo čemu idealan primjerak tih umjetničkih strujanja.

Nakon "manirističkih eksperimenata", i slikanja "*di pratica*" javila se ponovo potreba za imitiranjem prirode, što zagovara i sam Zanchi, naglašavajući važnost inspiracije iz prirode i svakodnevice, nasuprot kopiranju i nasljedovanju drugih.⁽²⁾ Uz revolucionarni obrat u odnosu prema stvarnosti, cijelo će 17. stoljeće na teorijskom planu

proteći u raspravama o odnosu (i primatu) crteža i boje. Ne treba, možda, niti naglašavati da je primat boje u Veneciji bio unaprijed razriješen. Već je Marcantonio Bassetti u pismu koje je iz Rima 1616. godine uputio Palmi Mlađemu naglasio da u Veneciji "i kada se crta, opet se slika".⁽³⁾ Posebno se to može primijetiti u mletačkom 17. stoljeću, na koje ne treba gledati kao na jedinstveno i kompaktno "barokno razdoblje" usklađene poetike. Možda su upravo na lagunama odjeci kasne renesanse i manirizma najduže trajali: nije teško kod svih protagonista brojnih pravaca i struja pronaći baštinu velikana činkvečenta: za Tizianovu baštinu bili su pupčano vezani svi umjetnici prvih triju desetljeća seičenta, Tintorettova tamnost i vizionarska drama bili su *humus* tenebrosima druge polovice 17. stoljeća, dok je Veronese svojim kromatskim treptanjima omogućio rađanje zrele barokne i rokoko umjetnosti, ali je istodobno podloga brojnim klasicistički orijentiranim umjetnicima (Padovanino, Liberi, Ruschi i dr.).⁽⁴⁾

Ipak je naturalizam u Veneciju uvezen: posebno je važno upozoriti na to da je Caravaggio, svakako središnja slikarska figura Italije 17. stoljeća, ostavio neznatan trag na Mlečane. Caravaggia gledaju Saraceni, Jean Le Clerc,



12. Antonio Zanchi, Sv. Barbara, sv. Ante i sv. Gaetan, Trogir, crkva sv. Petra, detalj

Pietro della Vecchia, Giuseppe Carpioni i još pokojni umjetnik, ali je s tim u vezi ispravno zaključio E. A. Safarik da je mletački "tenebroso" u prvom redu Riberine provenijencije (preko Napulja i Luke Giordana), dotle je pravi tumač Caravaggiova svjetla tek G. B. Piazzetta.⁽⁵⁾

Savjet uvaženog i čitanog kardinala Paolettija iz 1582. godine, netom je završen tridentski koncil da je "zadatak slikara da oponaša stvari onakve kakve one jesu, i samo onako kako se ukazuju očima smrtnika, dok teozozima treba ostaviti da promišljaju više i teže spoznatljive osjećaje"⁽⁶⁾, nije daleko od istovremene etike Karla Boromejskog, po kojoj nije dostatno promatrati i razumjeti, već i prihvatiti tešku realnost činjenica i preuzeti odgovornost. Na tim pretpostavkama radalo se "realističko" Caravaggiovo slikarstvo, ali i naturalizam Ribere i njegovih nastavljača. Upravo na činjenici potpunog upoznavanja realiteta, njegovih zakonitosti i, shodno tome, njegova prihvaćanja, utemeljuje se slikarstvo u kojem je središte svakako ljudska egzistencija koja kao na Caravaggiovim

slikama svijet gleda uplašenim očima, ili kao kod Ribere u beskrajnim mučenjima koja treba interpretirati u prvom redu kao stupnjeve duhovnog života.

Ali ono što odvaja naturalističko slikarstvo 17. stoljeća i grupu *tenebroso* u Veneciji od drugih strujanja jest upotreba boja, te korištenje svjetla i sjene (točnije tame). Tek se s pojavom toga slikarstva upotrebljavaju termini "soverchia oscurità" (pretjerana tama), i naglašuje da su ti umjetnici otkrili tamu i noć u kojima se odvija radnja. No za razliku od Rubensa, Rembrandta i Elsheimera, koji u svojim djelima prikazuju pravu noć, pejzaž u mjesečini, "tamni" upotrebljavaju zgusnuto svjetlo koje se čini umjetnim. Preteče takva slikarstva susrećemo upravo u sjevernoj Italiji, u Veneciji Tintoretto, Lotto i kasni Tizian, dakako, a u lombardo-venetskom krugu prije svih Savoldo, kojega je suvremena povijest umjetnosti prepoznala kao uzor Caravaggiovoj dramatskoj realizaciji svjetla i sjene. Duboka tama njihovih slika naglašava tajnovitost i nedorečenost izraženoga; tako da se na tom oštrm kontrastu svjetlog i tamnog, vidljivog i mračnog postiže dinamizam, i unosi element drame i pretjerane osjećajnosti. Ovo specifično strukturiranje slika u kojoj su sjena i tama podjednako važni kao i svjetlo, a kadkad i gospodare nad njom podrazumijevali su novu estetiku, koja je bila uzrokovana cjelovitim zaokretom u poimanju svijeta 17. stoljeća.⁽⁷⁾

Kontrast s tamom povećava dinamički karakter svjetla, a naglašeni naturalizam lica, "smolaste i masne boje, tamne udubine u kromatskom tkanju"⁽⁸⁾ pojačavaju dramatski karakter slika. Doduše, kod Mlečana će dramu često zamijeniti teatralnost: bit će to dug scenografskim mašinerijama i reportažama za kojima su se jagmili mnogobrojni evropski kupci. Tome neće odoljeti niti Antonio Zanchi: Caravaggiova umjetnost zamišljena kao moralna kategorija ovdje postaje naučena konstrukcija u kojoj se kombiniraju mnogovrsni utjecaji s vlastitim talentom. Na trogirskoj slici sačuvanoj u krhotinama, Zanchi primjenjuje svoj standardni slikarski postupak koji ničim ne iznenađuje znalce njegova djela: na formalnoj razini sva tri lika zasjenjenih i naboranih lica, duboko urezanih očiju odsutnog i sjetnog pogleda mogu se usporediti s brojnim fizionomijama na Zanchijevim platnima, bez obzira na vrijeme nastanka.⁽⁹⁾ Potrebno je, možda, naglasiti očevidan utjecaj Mateja Ponzonija kod kojega Zanchi i uči. Taj se utjecaj provlači na svim Zanchijevim slikama: međutim otvoreno kobaltno plavo nebo trogirске slike izravno je preuzeto od Pončuna; tako prepoznatljiv citat nije vidljiv ni na jednoj dosad registriranoj Zanchijevoj slici u Dalmaciji. Uz to, Pončunova je invencija oblikovanje draperije, koja se nabire i prijanja uz tijelo kao da je vlažna. Lica "mekih sjenovitih udubina" također proizlaze iz Pončunove baštine, ali umjesto njegove patetične melodramatičnosti i mrljasta nanošenja boje, naturalist Zanchi odbacuje svaku patetiku, dok su mu likovi čvrsto oblikovanih volumena.

¹ Usp. K. Prijatelj, *Kotorska pala "Obraćanje sv. Pavla, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 30, Split 1990., 295-301; R. Tomić, "Batsebeja na kupanju" Antonija Zanchija u Galeriji umjetnina u Splitu, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 30, Split 1990., 274-280; Z. Demori Staničić, *Slika Antonija Zanchija i oltar Bezgrešnog začeća Bogorodice u crkvi sv. Nikole u Trogiru*, PPUĐ 31, Split 1991., 269-294. Svojevrsnu recenziju Gamulinovih atributivnih prijedloga, o kojima će se morati, jednom, opširnije i argumentirano pisati, donio je P. Zampetti u monografiji o slikaru. Usp. P. Zampetti, *Antonio Zanchi*, Bergamo 1988.

² F. Cessi, *Un manuale di pittura e scultura di Antonio Zanchi, Arte veneta XVII, Venezia* 1963., 218-220.

³ Bottari-Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura II, Roma* 1957., 382-383. Cit. prema A. Forlani Tempesti, *Il disegno italiano nel Seicento, u La pittura in Italia, Il Seicento, Milano* 1989., 574, 584.

⁴ Ponešto drugačiji pogled na razvojni tijek mletačkog slikarstva 17. stoljeća pokušao je iznijeti Homan Potterton u tekstu "Aspects of Venetian Seicento Painting". Autor naglašava da je značenje stranaca Fettija, Strozija i Lissa prenaplašeno (misao koju su isticali Fiocco i Longhi), i da su daleko važnija za razvoj mletačkog slikarstva djela brojnih drugih umjetnika izraslih na lokalnoj umjetničkoj praksi, koji se mogu podijeliti u dvije grupe: neočinkvečentisti na čelu s Padovaninom, njegovim učenjem i praksom, te tenebrosi Langhetti, Loth Zanchi i drugi.

Od trijade Fetti-Strozzi-Liss, jedino je Strozzi - bilježi autor - uistinu važan za pravce kretanja mletačkog slikarstva. On izravno utječe na Stroiffija, Carnea, Forabosca, P. della Vecchija i Mazzonija, a u portretistici na Tinellija, Bombellija i Cassanu.

Alessandro Varotari Padovanino izvanredno je utjecajan, što je jamačno točno, prvenstveno kao podnositelj renesansne tradicije. U pedagoškom lancu on je učenik Damiana Mazze, Tizianova đaka, dok on sam podučava Forabosca i P. della Vecchija kod kojih nauk započima Gregorio Lazzarini, Tiepolov učitelj. I P. Liberi je također Padovaninov đak, a kod njega se formiraju A. Bellucci i P.

Pagani, Pellegrinijev učitelj. Time se zaokružuje gotovo sav slikarski krug 16.-18. stoljeća. U nastavljače 16. stoljetne prakse Potterton s više ili manje razloga navodi uz već spomenute G. Carpionija i F. Maffeia. Uz Padovanina i njegove učenike izdvaja se skupina naturalista izrasla na utjecaju L. Giordana: Loth, Zanchi i Langetti. Zanchi utječe na Molinarija, Piazzettina učitelja a Loth na S. Ricci. S Belluccijem, Lazzarinijem i Paganijem započinje, ističe Potterton, slikarstvo 18. stoljeća. Naravno, kao svaki sažeti prikaz stoljetnog razvoja slikarstva na lagunama, Potterton je pojednostavnio problem, koji bi se trebao sustavnije elaborirati. I u temeljnoj, Palluccinijevoj knjizi o slikarstvu mletačkog seičenta, provlači se, ali ne posve izravno, takvo određivanje slikarske umjetnosti, s ekskursima posve razumljivim s obzirom na karakter knjige i njezin obujam. Palluccini nije, to treba imati na umu, istraživač globalnih problema i "pokretnih sila", već analitičar i filolog. Usp. H. Potterton, *Aspects of Venetian Seicento Painting, Apollo* 110, November 1979., 408-415.

⁵ E. A. Safarik-G. Milantoni, *La pittura del Seicento a Venezia, u La pittura in Italia, Il Seicento I, Milano* 1989., U svojoj monografiji o F. Benkoviću, P. O. Krückmann naglašava Caravaggiov utjecaj na ovog slikara. Usp. P. O. Krückmann. *Federico Bencovich 1677.-1753. g., Hildesheim-Zürich-New York*, 1988.

⁶ M. Gregori, *Introduzione, 11 u La pittura in Italia, Il Seicento II, Milano* 1989.

⁷ M. Rzepinska, *Tenebrism in Baroque Painting and Its Ideological Background, Atribus et historiae* 13(VII), Firenze-Wien, 1986., 91-112.

⁸ E. A. Safarik-G. Milantoni, n. dj. (4), 162.

⁹ Usp. lik prokuratora na slici "Procesija povodom prijenosa moći sv. Pankracija i Sabine" Venecija, S. Zaccaria) reproduciranu u Zampettijevoj monografiji, fotografija 504 i 652. Sveta Barbara ima par u sv. Katarini Aleksandrijskoj na slici "Krunjenje Marije" (Venecija, S. Maria del Giglio, Zampetti, foto 513. Lik sv. Luigija Bertranda sa oltarne pale "Sveti dominikanci" (Treviso, S. Nicolo) je "bliznac" trogirskom sv. Anti, Usp. Zampetti, f. 556. U blisku grupu spada i slika Sv. Ivan Krstitelj (Este, Palazzo Scaligero) Zampetti, f. 689.

Summary

VENETIAN BAROQUE PAINTINGS AT THE ISLAND OF SILBA, TROGIR AND SPLIT

The author describes four unpublished paintings, attributing them to Venetian Baroque Masters. Two paintings are from the island of Silba in Dalmatia. The altarpiece from St. Mark's church, Madonna with the Child, St. Francis and St. Anthony, is attributed to Pietro Liberi (1605-1687), Venetian painter from the late Baroque. The smaller altarpiece, the Annunciation, St. Anthony and, St. Jerome was commissioned by the members of the Bujačić family of sailors for the chapel of St. Anthony which they built in the 18th century. The author attributes the painting to Giambattista Pittoni (1687-1767), the central figure of Venetian Rococo painting and dates it in the 1730s.

A fragment of the painting from the ruins of the church of St. Michael in Trogir, with St. Barbara, St. Anthony and St. Gaetan, is attributed to Antonio Zanchi (1631-1722). The author surveys Venetian painting in the context of Italian Baroque, and outlines the major characteristics of the 17th century naturalist painting that evolved from the work of Caravaggio and Ribera.

The painting "Madonna With the Child and St. John the Baptist", currently at the Split Art Gallery where it came from the dismantled collection of Dr. Ivo Tartaglia, is attributed to Gregorio Lazzarini (1655-1730). The author links the painting to similar Lazzarini's works in Italy and Hungary, analyzes it and dates it in the late 17th century.