

## »POSljednja večera« od MATTEA INGOLIJA u Franjevačkom samostanu u Hvaru

### 1.

Nijedna slika nije na našoj obali dostigla slavu »*Posljednje večere*«, koja se nalazi u refektoriju franjevačkog samostana na Hvaru (sl. 4). Možda više od velikih dimenzija, doprinio je tome ambijent ove čarobne renesansne oaze na tihom poluotoku pokraj grada, i cio ugođaj samostana, koji živi životom prošlosti, umjetnosti i – svijetla. Možda je upravo svijetlo jedan od važnijih faktora našeg intimnog interesa za ovaj ambijent: ne samo svijetlo sunčanog zalaza u vrtu, nego prvenstveno ono u polumračnom refektoriju, gdje nas u dubini dočekuje ovaj nasliškani, ali tako živi skup ljudi, rasvijetljen postranom rasvjetom s lijeve strane: to je upravo ono isto svijetlo, što ulazi kroz prozor i oživljuje boje majstorove, kako je on to već zamislio. Neki likovi zahvaćeni snopovima zraka i ono bjelisanje stolnjaka u prednjem planu stvaraju iluziju produbljenog prostora. Zapravo, nije odviše dubok taj prostor, ali je dovoljan, da se u njemu rasprostire širok ritam kompozicije, koji nas odmah obuhvaća i unosi u prikazano zbivanje, i to je bez sumnje najbolja kvaliteta slike, njen osnovni likovni medij. Sam duhovni momenat kao da je potisnut, protagonist je sa svojom akcijom »izgubljen« u uskom rasponu između četiriju figura, od kojih se one dvije prednje upravo nameću veličinom i svjetlosnim akcentom. Ali život umjetničkog djela, zahvaljujući upravo kompozicionim vrijednostima i unutrašnjim koneksijama likova i gesta, počinje ipak postepeno otkrivati svoj duhovni sadržaj. Znači li to, da je kompozicija jedina kvaliteta naše slike?

Uvjeren sam da nije, jer bez drugih slikarskih vrijednosti, teško da bi i sama kompozicija mogla egzistirati u svom prostornom realitetu; pa ipak ni boja ni karakterizacija likova ne odaju velikog majstora, kao što ga ne odaje ni izvedba detalja. Kad je hvarska »Posljednja večera« nastala na prelazu stoljeća, ali još uvijek u tragu visokih tradicija, velika slikarska vještina mletačkog cinquecenta već je bila minula. Sve je, doduše, tu još prisutno u stanovitoj mjeri: i boje Veronesove i rasvjeta Tintorettova, i cio izražajni inventar kasnog 16. stoljeća; ali svoju razinu ova slika dosiže samo slobodnim ritmom masa i gesta, što su oblikovane svijetlom tako suvereno raspoređenim i uravnoteženim. Možda se na fotografiji još bolje može doživjeti logično i ujedno energično strujanje svijetla, što s lijeva dodiruje najprije stolnjak malog stola u kutu, zatim oblijeva ramena prvog i drugog apostola, stol i predmete na njemu (sl. 7), te izvlači u prednji plan lik Jude okrenut leđima i, na kraju, posljednjeg apostola u njegovoj lijepoj kretnji prema prosjaku. Na ovom desnom dijelu stola, onet je snop zraka u drugom planu istakao žuti rukav apostola, što je ruku položio na stol, a na stolu je bjelina stolnjaka opet prihvatila treptavo krijesenje atmosfere (sl. 10). Čudno je zapravo to

jednostavno strujanje svjetlosnih mlazeva u prostoru, koji je ustvari otvoren i otraga i na desnoj strani; ali logika tog strujanja je prvenstveno umjetnička, i sreća je što je tako: ostvareno je time jedinstvo prizora i ona sinteza cjeline, koja čini, da na mahove zaboravljamo mnoge slikarske nedostatke i površnosti, te poneka lica i odviše konvencionalna.

Ova je sinteza izrazito maniristička. U slučaju kasnog cinquecenta, odnosno prvih decenija seicenta, kojima naša »Posljednja večera« zapravo pripada, treba tu oznaku shvatiti više u epigonskom smislu, negoli u smislu stila; upravo zato, što je velik dio venecijanske produkcije bio maniristički već u drugoj polovini 16 stoljeća. Ne znam, je li potrebno naglasiti, da u svemu tome nema ni traga baroku ili nekim njegovim anticipacijama. Mogućnosti, koje su u ovom historijskom času i izrazu bile dosuđene, kao da su se iscrpile, pa su epigoni velikih manirista zastali na ponavljanju i eksploataciji tekovina, ali, naravno, bez smjehlosti, koje su bile »dozvoljene« Tintoretu i Medulliću pola stoljeća ranije. Palma Giovane je klasičan primjer tog opreznog epigonstva, koje se akademiziralo. Pa ipak, maniristički kompleksi kasne renesanse već su nas toliko puta iznenadili neočekivanim otkrićima, i tko zna kakve će vrijednosti izaći na svijetlo dana, kad budu istraženi opusi Santa Perande, Leonarda Corone, Giovanni Contarinija i drugih. Tizianovska klasika Padovanina preći će tada, uvjeren sam, u drugi plan.

Tako, bez sumnje, i manirizam autora našeg hvarskog »cenacolla« nije isključivo epigonskog karaktera, nego on ima i svoje nesumnjive umjetničke vrijednosti: upravo one, za koje sam mislio da ih treba naglasiti u početku ovog osvrtu već i zato, što nas same po sebi izravno uvode u središte stilskog, pa i atributivnog problema. One se, sigurno, ne dižu iznad vrijednosti jednog Palme Mlađega, ali u stilskom pogledu imaju izvjesnu komponentu, koja ih odvaja i od Palme i od njegova kruga: to je upravo veronezovska komponenta. Ne samo u pojedinim arhitektonskim i figuralnim analogijama, nego u prvom redu u samom ritmu kompozicije (pa čak i u jasnoći invencije) osjeća se ta podloga, koju ne bi trebalo previdjeti. Paolove »coene« ostvarile su ovdje na hvarskoj »Večeri« jasnu descencu, čak i u pojedinostima arhitekture, u likovima slugu na lijevoj strani, u odjeći mladića s vrčem i t. d. Naravno, ovaj »i tako dalje« ima svoje granice, i to u izrazitom utjecaju Tintorettove umjetnosti, počevši već od »Posljednje večere« iz S. Marcuola, pa do mnogobrojnih epigonskih transmisija, koje su djelovale u posljednjim decenijama 16. i u prvim 17. stoljeća. Otud i ona bliskost načinu Palme Mlađega, o kojoj su govorili neki istraživači. Ta je bliskost nesumnjiva, ali je ipak veoma općenita: to je opća tipologija i frazeologija ovog epigonskog razdoblja. Ono, međutim, na što treba u metodološkom postupku obratiti pažnju u ovim difuznim i prelaznim stilskim oblastima, to je »unutrašnji« dah stila, i one prvotne kvalitete ritma, koji je rodio samu invenciju, a koji vuče svoje porijeklo iz odgoja primljenog u najranijim godinama, ako već ne iz originalne prirode stvaralačkog duha. Jedna od takvih prvotnih kvaliteta je, vidjeli smo, ono široko i moćno konstruiranje figuralnih masa u prostoru i njihovo uravnotežavanje s teškim elementima arhitekture, »krnjih« u našem slučaju već i zbog longitudinalnog formata.

Postojala su, dakle, dva osnovna puta, oba metodološki sasvim ispravna, koja su nas mogla dovesti do rješenja problema hvarske »Posljednje večere«: prvo, moglo se među mnogobrojnim slikarima na prelazu stoljeća potražiti ovu očiglednu veronezovsku podlogu, ne tako čestu uostalom, i to u ravnoteži s tintoretto-

skim manirizmom; i drugo, moglo se energično i konzekventno poći putem jednostavnog i jasnog podatka, koji nam je samo djelo pružalo: a to je opće poznati okrnjeni potpis MAT, koji je još ostao u donjem desnom dijelu velikog platna.

## 2.

Jer slikar »Posljednje večere« u reflektoriju hvarskog samostana imao je smolu: tek što je njegovo djelo došlo na svoje odredište (ako je uopće za nj rađeno!), ono je bilo okrnjeno: na desnoj strani odrezano je platno u širini od oko 20–25 cm. Širina refektorija bila je za toliko manja od širine slike. Platno sada iznosi 8 m u dužini a 2,50 m u visini, ali od potpisa ostala su samo ova tri slova (i jedno krnje iza njih), kamen smutnje, uostalom, i uzročnik krive tradicionalne atribucije, koja se, usprkos svojoj stilskoj apsurdnosti, tako uporno održala u lokalnim okvirima.

Nekom čudnom aberacijom dosadašnje kritike ova su tri ili četiri slova, naime, umjesto da posluže kao pouzdan vodič, postala kamen spoticanja: u slučaju Mattea Rossellija kao i Mattea Ponzonia, ona su zavela istraživače na krivi put. Moglo se to, naravno, dogoditi samo uz potpuno ignoriranje svih stilskih kategorija. S druge strane pokazalo se, da nam ni oslanjanje na općenite stilске oznake ne može mnogo pomoći, i tako je »atributivna historija« naše slike postala instruktivan primjer pogrešnih ili nedovoljno pouzdanih metoda. U kratkoj rekapitulaciji ta historija izgleda ovako.

Tradicionalno mišljenje, da slika pripada firentinskom slikaru Matteu Rosselliju, objavljeno je prvi put od D. Fabjanića<sup>1</sup>. Konkretno izvore ove tradicije objasnio je donekle o. Bonagracija Maroević<sup>2</sup>. On donosi prepis »memorie« pronađene 1840. g. među spisima biskupa Ivana Dominika Stratica, a koja bi bila sastavljena po nekom »originalnom rukopisu« u biskupovoj biblioteci<sup>3</sup>. Očito je, međutim, da je neku staru legendu o bolesnom slikaru zapisao sam Stratico i povezo je uz ime Rossellijevo. Spominjući Baldunuccija pisac se i nehotice odao, kako to ispravno primjećuje i Kruno Prijatelj<sup>4</sup>, dok se njegovo čitanje potpisa može objasniti krivom interpretacijom posljednjeg slabo vidljivog slova kao slova R.

Tako je legenda ušla u literaturu, čak i u onu stručnog karaktera<sup>5</sup>, a kako ovaj maniristički kompleks mletačkog slikarstva zapravo još ni danas nije ušao u »interesnu sferu« istraživača i stručnjaka, problem je ostao otvoren. Preokret u atribuciji izvršila je 1937. g. Dorotea Westphal, ali nažalost, u pogrešnom smislu. Ustvari, njena opća »dijagnoza« bila je više manje pravilna: mletačka škola

<sup>1</sup> Najprije u *D. Fabianich, Memoire storico-litterarie di alcuni conventi della Dalmazia*. Venezia, 1845., a zatim u *Dipinti della città di Lesina*. Zara, 1849.

<sup>2</sup> B. M., *Dipinti che si trovano nella chiesa e nel convento dei M. M. R. R. P. P. Francescani M. M. O. O. in Lesina*. »Bolletino d'arceologia e storia dalmata«, V. Split 1882., str. 84.

<sup>3</sup> »Prepis po originalnom rukopisu, koji se čuva u samostanu franjevacu na Hvaru i koji je pronađen u biblioteci biskupa Stratica dne 25. svibnja 1840.:

MATHEUS R (ostatak je ispod okvira).

Matteo Rosselli je naslikao mnoge »Posljednje večere«. Prolazeći kroz Hvar, na putu za Dubrovnik, razbolio se i bolovao više tjedna. Odlazeći iz Hvara, a da bi se odužio za njegu redovnicima hvarskog samostana, gdje je bolovao, poklonio je svitak sa slavnom slikom. Drugim slikara sa siglom MAT nema u Baldunuccija, a to ovo potvrđuje. Boje imitiraju Paola Veronesa, a glave Tiziana«. B. M., ibid.

<sup>4</sup> K. Prijatelj, »Posljednja večera« u franjevačkom samostanu na Hvaru. Mogućnosti, br. 3, 1956., str. 215.

<sup>5</sup> Na pr. Dudan, *La Dalmazia nell'arte Italiana*, II. Milano, 1922., str. 394.

kasnog cinquecenta, stilski bliska načinu Palme Mladega. Neshvatljiva je pri tome i sasvim suvišna komparacija s »Epulonovom gozdom« Bonifacia dei Pitati<sup>6</sup>, kao i konačna, makar i ne kategorična atribucija djela osrednjem slikaru Marku Ponzoneu. Očigledno, autorica je metodološki krenula »najkraćim putem«: potražila je u mletačkoj školi slikara s imenom Matteo. Začudo, izabrala je onoga, koji je stilski najmanje odgovarao, i pokušala je svoje rješenje poduprijeti sa dva neuvjerljiva fizionomijska oslonca. No upravo tipološka shematičnost manirističkog razdoblja trebala je upozoriti ju na labilnost takve argumentacije.

Njen prijedlog nije bio prihvaćen. Odbio ga je Cvito Fisković<sup>7</sup>, kao što je to učinio i Kruno Prijatelj<sup>8</sup> i cio krug naših stručnjaka. Međutim, Prijatelj je sugestiju o Palmi Mlademu razradio kao prihvatljivo i moguće rješenje (ostavljajući uz nju »znak pitanja«) i pokušao argumentirati komparativnom analizom oslanjajući se na neke općenite stilске i tipološke afinite te sa djelima ovog slikara<sup>9</sup>.

### 3.

Međutim, »Posljednja večera« u rektoriju hvarskog samostana djelo je Mattea Ingolija, ravnenskog slikara, koji zapravo pripada mletačkoj školi kao zakašnjeli sljedbenik Paola Veronesa.

To rješenje nametalo mi se već odavno, trebalo ga je tek provjeriti autopsijom i analizom njegovih djela u Veneciji i u Ravenni. Zapravo, gledajući unatrag, čini se, kao da nije ni bila potrebna ova duga diskusija oko hvarskog »cenacolla«; trebalo je naprosto proslijediti najkraćim putem dalje i ovaj bi nas »filološki« put izravno doveo do ovog drugog Mattea (i jedino još preostalog) mletačke škole ovog vremena. Otuda pa do pozitivne stilске argumentacije samo je jedan korak, a on nas vodi najprije preko umjetnikove slike »Ustanovljenje euharistije«, koja se nalazi u Pinakoteci u Ravenni<sup>10</sup> (sl. 3).

Format i likovi u prednjem planu nisu na ravnenskoj slici dozvolili slikaru da razvije svoj široki ritam masa u prostoru. Ali ako obratimo našu pažnju prizoru »Posljednje večere«, koji se odvija u drugom planu, ne samo ambijent, nego upravo veza figuralnog elementa s teškom arhitekturom iza njega je ono, što će nas odmah zainteresirati: sprijeda glatka površina tvrdo prelomljenog stolnjaka, a otraga velike rezane kolumne, upravo kao u Hvaru; s jedne strane ona karakteristična piramida tanjura postavljenih uza zid, s druge strane mali komad plavog neba s oblacima, točno kao na našoj slici. Način slikanja svih tih elemenata adekvatan je, kao što su i likovi apostola za stolom, njihove kretnje, nabori haljina, pa i sama lica. Samo što ćemo sada naći ne samo općenitu tipološku srodnost, nego i konkretne fizionomije. Ako nas lik apostola, što se na ravnenskoj slici okrenuo malom anđelu, neće do kraja uvjeriti (usporedimo li ga u Hvaru sa krajnjim

<sup>6</sup> D. Westphal, *Malo poznata slikarska djela XIV. do XVIII. stoljeća u Dalmaciji*. Rad Jug. Akademije. Zagreb, 1937., str. 44, sl. 42 i 43.

<sup>7</sup> C. Fisković, *Zaštita i popravak spomenika u Dalmaciji 1945–1949. g.* Zbornik zaštite spomenika kulture I/1, Beograd 1950.

<sup>8</sup> K. Prijatelj, *Dalmatinski opus slikara Matije Ponzonija*, Hrv. Kolo 2, 1950., str. 267.

<sup>9</sup> K. Prijatelj, *Umjetnost 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji*. Matice Hrvatska, Zagreb 1956., i »Posljednja večera« u franjevačkom samostanu na Hvaru, »Mogućnosti« 3, 1956., te napokon u referatu održanom u Veneciji na Kongresu historičara umjetnosti: *Le opere del Palma il Giovane e dei manieristi veneziani in Dalmazia* »Venezia e l'Europa«. Atti del XVIII congresso internazionale di storia d'arte. Ed. Arte Veneta, Venezia 1956., str. 256, sl. 192.

<sup>10</sup> A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX/7, sl. 97.

apostolom na desnoj strani, što se isto tako okrenuo prosjaku), naći ćemo u Hvaru i u Ravenni, potpuno jednako lice sv. Petra, i to na istom mjestu, lijevo od Krista. Samo Kristovo lice nije zbog drugačijeg položaja (kao ni ono sv. Ivana) prikladno za komparaciju, ali i tu je srodnost očita. A ono lijepo lice drugog apostola s lijeve strane na hvarskoj »Posljednjoj večeri« sresti ćemo opet na jednoj drugoj slici Ingolija: na oltarnoj pali iz Accademije u Veneziji<sup>11</sup>, dok apostola, koji sjedi lijevo na samom kraju stola, nalazimo u liku, što se nalazi lijevo od Isusa na slici iz muzeja u Trevisu, »Isus u hramu« (sl. 6), a veoma mu je blizak i lik sv. Josipa sa »Počinka na bijegu« iz istog muzeja (sl. 5). Tu će nas i mali likovi drugog plana potsjetiti na one, što se na lijevoj strani hvarske slike naziru u dubini kuhinje. I uopće, premda se na trevizanskim slikama očito radi o majstorovom razdoblju, koje je bliže Paolu, tipologija nam često evocira likove sa hvarske Večere, one na desnom kraju stola u prvom redu. Upravo dosljedno ponavljaju se na trevizanskoj slici »Isus u hramu« mase haljina, nabori i boje, i ona teška arhitektura kolumna u pozadini<sup>12</sup>.

Ali ravenska slika »Ustanovljenje euharistije« (sl. 3) ostaje ipak osnovna točka oslonca. Na njoj postoji i u nekim detaljima iznenađujuće ponavljanje motiva, koji se vraćaju kao čisti citati: tako detalji vrčeva za vino, onog velikog komada pečenke pred likom Kristovim ili malog noža, što jednom svojom polovicom visi preko ruba stola. Možda će nas više od tih detalja osvjedočiti način slikanja stolnjaka s onim karakterističnim tvrdim prelomom na uglu.

Na slikama Ingolijevim u crkvi S. Sebastiano u Veneciji (Prizori iz života Marijina) imamo opet, upravo onakvu široku kompoziciju, koja nam treba za našu usporedbu. Nažalost, od nekadašnjih šest slika, koje spominje Moschini (a A. Venturi to bez kontroliranja preuzima) danas postoje samo dvije<sup>13</sup>. U »Rođenju Marijimu« (sl. 9) nalazimo opet i krnje kolumne i zidne mase s otvorom u stražnji prostor kuhinje – s malom epizodom upravo kao na hvarskoj slici. U kuhinji, na zidu, vide se već poznati nam tanjuri, a ručka vrča, iz kojeg jedna od žena izlijeva vodu, ista je kao na onome, što ga na hvarskoj »Posljednjoj večeri« mladi poslužitelj upravo podiže u lijevom kutu slike.

Sama stilistika svih ovih slika ilustriira nam onaj »tintorettizam u načinu Palme Mlađeg«, ali nakalemljen na osnovu uvijek prisutnih Paolovih utjecaja (i utjecaja njegovih sljedbenika) – o kojem u poglavlju o Matteu Ingoliju piše Venturi; i ujedno čvrstu konstrukciju likova »koja odaje arhitekta, sigurnog kompozitora prostornih ritmova«. To su upravo one kvalitete, koje su tako očite u hvarskoj »Posljednjoj večeri«. Izvjesna sloboda i širina u slikanju i u komponiranju, i slikarska bravura, koju mu Venturi pripisuje, vidljiva je tu osobito, a to je ono, što Matteo Ingoli mora zahvaliti svom veronezovskom odgoju. Pa ipak, kao da je to svladavanje prostora Ingoliju mnogo lakše išlo od ruke u odinatti širine, i to u prednjem planu, negoli u dubinu: dovoljno je pogledati zbitu gomilu likova u pozadini slike »Isus u hramu« u Trevisu, pa i onog poslužitelja, što se u Hvaru tako teško kreće između apostola i arhitekture u pozadini. A vidljivo je to i na posljednjoj Ingolijevoj slici, »Bogorodica sa sv. Anom i svecima«, koja

<sup>11</sup> A. Venturi, o. c., sl. 96.

<sup>12</sup> Obje slike trevizanskog muzeja potječu iz crkve S. Teonisto, bombardirane za vrijeme rata. Vidi L. Colletti, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*. Treviso, 1955; G. Fiocco u Thieme-Becker, XVIII, str. 599.

<sup>13</sup> G. A. Moschini, *Guida per la città di Venezia...* Venezia, 1865., od II., parte I, str. 310.



je datirana s godinom 1630, a na kojoj imamo jednog anđela sasvim sličnog sv. Ivanu sa hvarske Večere i Paolove utjecaje još uvijek ponegdje istaknute. Pa ni tu slikar nije odolio, a da ne naslika jednu tešku kolumnu, i to okrnjenu (sl. 8).

Učio je Matteo Ingoli kod Paolovog nećaka i učenika Alvise Benfattija (dal Friso), no vjerojatno još više na samim djelima velikih majstora. Alvise Benfatti se je i sam uskoro obratio onom tintoretizmu Palme Mladega, koji je dao biljeg čitavom razdoblju. Između slika u S. Niccolò de'Mendicanti i onih, na primjer, u S. Giovanni Crisostomo odvija se i kod učitelja ta karakteristična evolucija od veronezianizma prema Palmi, kao što se ona odvija i kod njegova učenika, a koja uglavnom označuje zamračenje Paolove koloristike svjetlosnom sintezom, kakvu je Palma proveo u svojoj interpretaciji Tintorettove umjetnosti.

A to se u klasičnom obliku osjeća i na hvarskoj slici, najboljem i najvećem djelu ravenaskog umjetnika u svakom slučaju. Ona je već izgubila svježinu i sjaj Paolovih boja, i sva je utonula u luminističko osjećanje prostora i stvari u njemu; ali je zadržala vanrednu ravnotežu masa i linija, koje joj daju život i stvaraju dramu događaja. Osobito likovi prednjeg plana susreću se i izvijaju u suprotstavljenim krivuljama, ali ni oni u drugom planu nisu manje vješto međusobno složeni. Pa ipak, teško da bi taj život kompozicije bio dovoljan da uzdigne našu sliku do njene razine, kad ne bi bilo energičnih mlazeva svijetla, sa kojima je prostorna egzistencija likova dobila osobitu uvjerljivost, kao što su tu uvjerljivost dobile i njihove kretnje.

I to su vrijednosti, koje moramo tražiti i ocijeniti na »Posljednjoj večeri« hvarskog samostana, a ne finoću izvedbe niti dubinu fizionomijskih invencija. Te njene vrijednosti izrazito su manirističke u venecijanskom smislu riječi. Srećom, ovaj je smisao na lagunama ostao pošteđen od srednjetalijanskog akademizma, no zato mu je epigonski karakter ipak dao tako nesimpatičan izgled.

Matteo Ingoli je na svojoj hvarskoj slici održao sretnu ravnotežu između dviju osnovnih komponenata. Nije ušao u Palmine slikarske »finoće«, nego je obratio pažnju cjelini, kako mu je njegova veronezovska podloga sugerirala. Naslikao je hvarsku sliku u jednom sretnom času, kad je od naglašenog veronezijanizma, vidljivog na oltarnoj pali u venecijanskoj Accademiji, prelazio na način Palme tako očigledan u slikama iz S. Sebastiana; a to je upravo vrijeme, kad je nastala i slika ravske Pinakoteke. I potpisao se, vjerojatno, punim imenom, kako je to još ponegdje znao učiniti: *Matthaei Ingoly Ravenatis opus*<sup>14</sup>, ali kad je taj potpis bio okrnjen i njegovo je ime bilo zaboravljeno. To ime sigurno ne će umanjiti vrijednost hvarske »Posljednje večere«, ali je jednako tako sigurno, da će ovo njegovo »novo« djelo podići vrijednost i značenje njegova imena, odnosno postaviti ga na mjesto, koje mu pripada.

-----  
<sup>14</sup> Vidi *Galetti - Camesasca, Enciclopedia della pittura italiana* II, str. 1264, gdje je reproduciran faksimil potpisa. Na hvarskoj slici odrezan je otprilike jedan pedelj platna, točno toliko, koliko dostaje da se ispiše cio potpis umjetnika. Ostalo je samo MAT, sa jednom horizontalnom crtom na mjestu četvrtog slova, vjerojatno ostatak drugog slova T. Radi li se i ovdje o latiniziranom potpisu, nije nam moguće ustanoviti.

## R é s u m é

### CÈNE DE MATTEO INGOLI (Cloître des Franciscains à Hvar)

Cette «Cène» (f. 4) qui se trouve au réfectoire du Cloître des Franciscains à Hvar doit peut-être sa renommée plus à l'ambiance dans laquelle elle se trouve qu'à ses dimensions et ses qualités artistiques. C'est une merveilleuse oasis dans la petite presqu'île à côté de la ville. Mais il est évident que les qualités artistiques du tableau y ont beaucoup contribué.

Le large rythme de la composition et la sûre conduite de la lumière, constituent peut-être ses meilleures qualités. Je crois qu'elles étaient suffisantes pour résoudre le problème de son attribution qui est resté ouvert jusqu'aujourd'hui: il fallait tout simplement chercher le maniériste-épigone à la transition du XVI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle dont la manière serait la symbiose de Véronèse et Palma le Jeune. C'est, en effet, ce «tintoretisme» dans la manière de Palma le Jeune dont parle Venturi écrivant sur l'art de *Matteo Ingoli*. Et Matteo Ingoli est le peintre auquel j'attribue la «Cène» de Hvar.

Cependant on aurait pu chercher la solution de ce problème par un moyen plus court c'est-à-dire philologique: la signature mutilée du côté droit, MAT, pourrait directement indiquer son auteur. A ce que je sache il n'y a que deux Matteo appartenant à l'école de Venise: Matteo Ponzone et Matteo Ingoli. Il aurait suffi donc de comparer leurs oeuvres ce qui nous aurait emmené jusqu'à la solution juste. Dorothea Westphal l'a fait, mais elle a suivi la mauvaise trace: le style de Matteo Ponzone est si contraire au style du peintre de notre «Cène» qu'une comparasion avec n'importe quel autre tableau de Ponzone était suffisante surtout avec un de ceux que D. Westphal avait reproduits.

Mais le peintre de Ravenne n'a pas eu de chance avec son oeuvre indubitablement la meilleure. Dès que la peinture avait été posée au refectoire elle devait être réduite du côté droit et de cette façon elle a perdu la signature de son auteur. Son nom a été vite oublié. L'opinion traditionnelle que cette «Cène» est l'oeuvre du peintre florentin Matteo Rosselli a été publiée pour la première fois par D. Fabjanić en 1845 mais les sources concrètes de cette absurde tradition a, quelque peu, expliqué R. P. Bonagracija Maroević en 1882. Il donne la copie du «memoire» trouvé en 1840 dans les archives de l'évêque G. D. Stratico lequel était rédigé d'après un manuscrit soi-disant original se trouvant à la bibliothèque de l'évêque. Par contre il est évident que la vieille légende d'un peintre malade soigné par les moines a été noté par Stratico lui-même. En mentionnant Baldinuci sans le vouloir l'auteur se trahit («Il n'y a pas dans Baldinuci d'autres peintres avec la signature MAT...»).

Ainsi la légende est entrée dans la littérature des historographes locaux. K. Prijatelj a essayé de corriger cette faute et il attribue la peinture (avec un point d'interrogation, il est vrai) à Palma le Jeune. Pourtant les analyses plus précises et les comparaisons nous conduisent tout de même jusqu'à Matteo Ingoli et en premier lieu jusqu'à sa peinture «Institution de l'Eucaristie» à la Pinacothèque de Ravenne (f. 3).

Les dimensions et les figures au premier plan de la peinture de Ravenne n'ont pas permis au peintre de développer le large rythme des masses dans l'espace. Mais si nous prêtons attention à la vue même de la Cène qui se passe

au second plan, non seulement l'ambiance architecturale, mais aussi l'élément figural nous montreront qu'il s'agit là d'une même vision sans parler des détails: la surface lisse de la nappe brisée aux bords, derrière, la pyramide d'assiettes placées contre le mur, la nature morte sur la table, même un couteau qui «dépasse» le bord de la table (f. 10). Et la manière de peindre ces éléments est adéquate comme le sont aussi les physionomies des apôtres, leurs gestes, les plis de leurs robes. Nous trouvons maintenant non seulement une affinité typologique générale, mais aussi les physionomies concrètes. Si la figure de l'apôtre qui, sur la peinture de Ravenne, se tourne vers le petit ange ne peut pas nous convaincre complètement (en la comparant avec le dernier apôtre à droite de Hvar), nous trouverons à Hvar et à Ravenne la même figure de Saint Pierre (f. 3). Le beau visage du second apôtre à gauche de la peinture de Hvar nous le rencontrons aussi sur la toile de M. Ingoli de l'Académie de Venise, l'apôtre qui est assis tout à fait au bout de la table à gauche (f. 7) nous retrouvons dans la figure située à côté de Jésus de la toile «Jésus au temple» au Musée de Trévise (f. 6), et Saint Joseph de la peinture «Repos pendant la fuite» du même musée lui est proche (f. 5). On peut naturellement trouver des analogies dans les peintures de M. Ingoli de Saint Sébastien (f. 9) ainsi que sur la dernière peinture datée et signée, c'est-à-dire la toile d'autel dans la S. Maria di Rosario à Venise de 1530 (f. 8).

Je crois que la «Cène» de Hvar est proche de cette date, car le Ravennate a visiblement gardé certains éléments de Véronèse qu'il a reçus d'Alvise del Friso et qu'on voit sur la peinture de Hvar. L'application de la lumière du Tintoret que notre photographie rend plus forte a fait ce qu'il fallait: elle a animé ce groupe de personnes et elle a évoqué leur existence dans cet espace clos.





3. Matteo Ingoli, Ustanovljenje Eubaristije  
(detalj) – Ravenna, Pinakoteka.



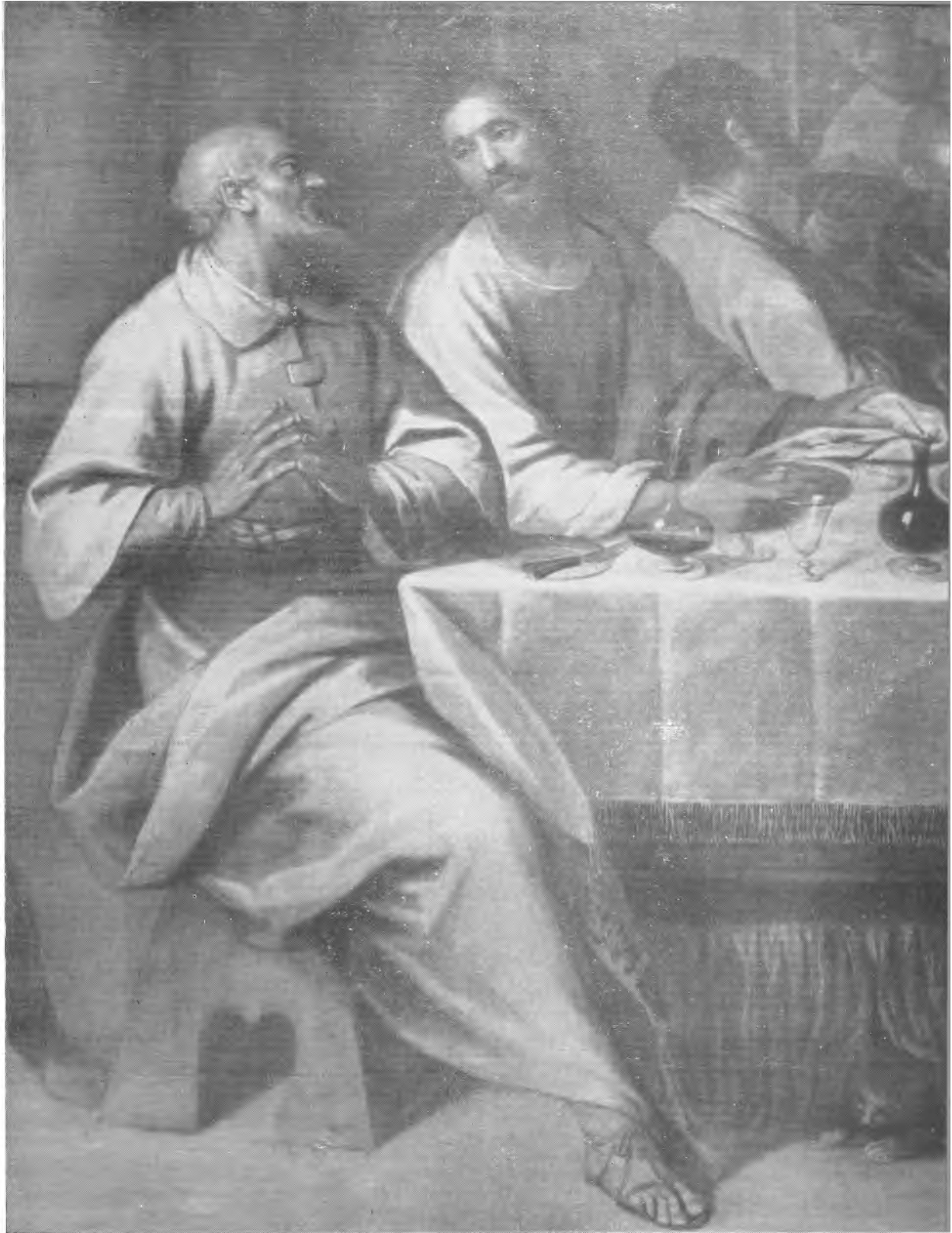
4. Matteo Ingoli, Posljednja večera. – Hvar  
Samostan franjevacu.



5. Matteo Ingoli, Počinak na bijegu. –  
Treviso, Museo Civico.



6. Matteo Ingoli, Isus u bramü. – Treviso,  
Museo Civico.



7. Matteo Ingoli, Posljednja večera (detali)  
- Hvar, Samostan franjevac.

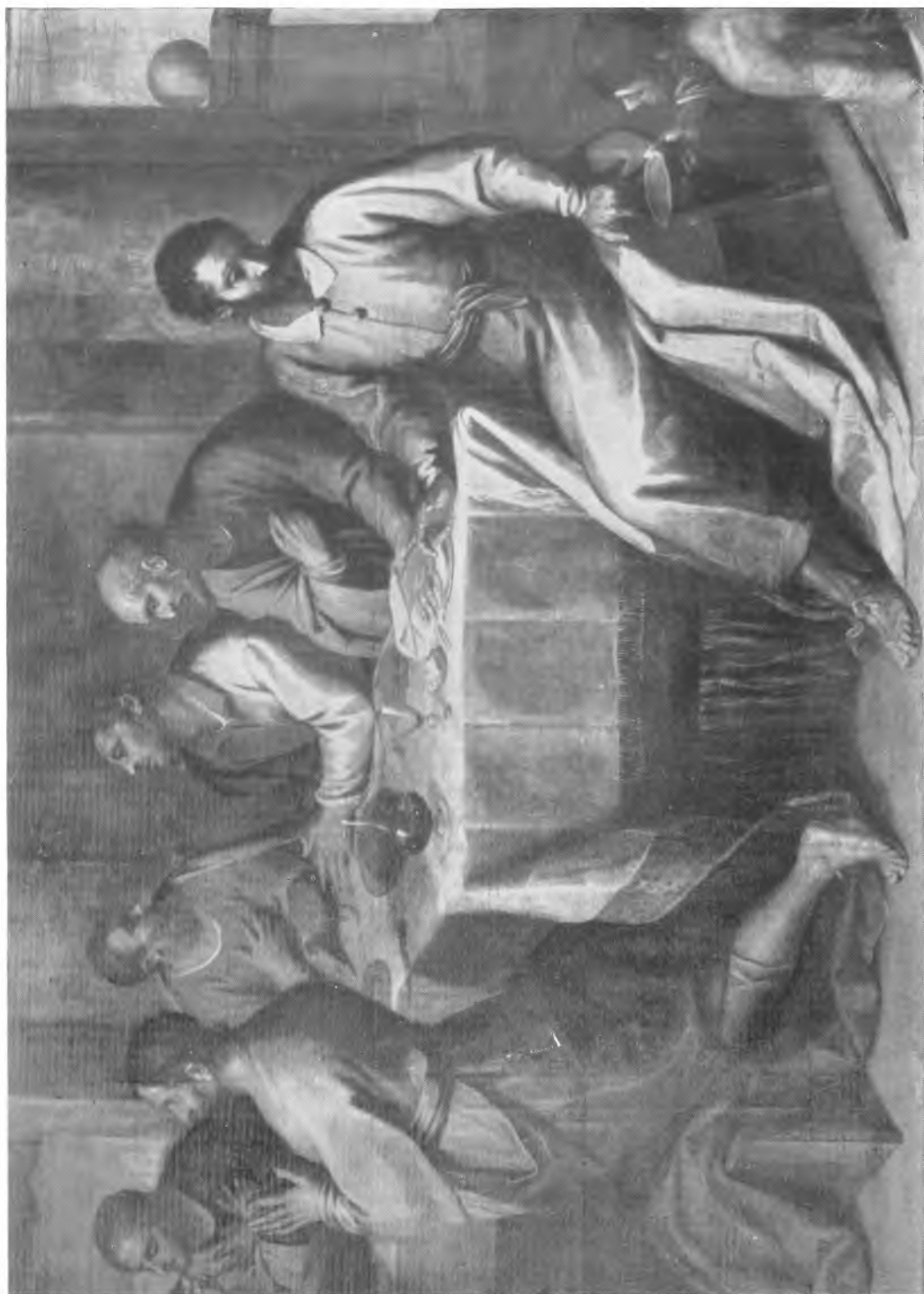




8. Matteo Ingoli, *Bogorodica sa Sv. Anom i svecima* – Venecija, S. Maria del Rosario.

9. Matteo Ingoli, *Porodenje Marije* – Venecija, S. Sebastiano.





10. Matteo Ingoli, Posljednja večera (detali)  
— Hvar, Samostan franjevacu.





11. G. B. Piazzetta, Raspeće (za restauracije) – Prčanj (Boka Kotorska), Župna crkva