

Ljerka Dulibić

Strossmayerova galerija starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti

Predela *Iskušenje svetoga Antuna Pustinjaka* Niccolò di Pietra Gerinija u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu

Izvorni znanstveni rad / *Original scientific paper*

Predan 6. 6. 2006. – Prihvaćen 10. 9. 2006.

UDK 726.591:75(497.5 Zagreb)

Sažetak

Formalnom i stilskom analizom predele Iskušenje svetoga Antuna Pustinjaka iz zagrebačke Strossmayerove galerije i istraživanjem historiografije slike isključena je donedavna galerijska atribucija Giovanni dal Ponte (Firenca, 1385. – Firenca, 1437./38.), a potvrđena je Offnerova i Boskovitseva atribucija slike Niccolò di Pietru Geriniju (Firenca, djelatno: 1366.–1414./15.) i datacija u posljednje desetljeće 14. stoljeća. Offnerovoj pretpostavci o nekadašnjoj pripad-

nosti zagrebačke predele slici Sveti Antun Pustinjak iz zbirke Acton u Firenci, koju je preuzeo i Boskovits, a koja je do ovoga istraživanja bila nepoznata u Galeriji, ovim je istraživanjem pridružena pretpostavka o pripadnosti istoj cjelini još jedne slike: predele Poklonstvo kraljeva iz berlinske Gemäldegalerie, te je predložena djelomična rekonstrukcija nekadašnje oltarne cjeline.

Ključne riječi: *Strossmayerova galerija starih majstora, talijansko slikarstvo 14. stoljeća, Niccolò di Pietro Gerini, predela*

Sliku *Iskušenje svetoga Antuna Pustinjaka* (sl. 1) nabavio je biskup Josip Juraj Strossmayer između 1868. i 1883. godine.¹ Od otvaranja Strossmayerove galerije starih majstora 1884. godine sve do danas slika je izložena u svim stalnim postavama Galerije. Nabavljena s odrednicom *giotteska*,² u prvim tiskanim galerijskim katalozima bila je određena kao rad sijenske slikarske škole kraja 14. stoljeća.³ Takvo atributivno određenje donekle je promijenjeno 1926. godine, kada je Gabriel Térey sliku odredio kao djelo toskanske škole 14. stoljeća,⁴ nakon čega Artur Schneider 1932. godine uvodi ime slikara: Giovanni dal Ponte.⁵ Ta se atribucija zadržala u svim kasnijim galerijskim katalozima.⁶

Sveti Antun Pustinjak prikazan je u punoj visini, u ukočenu pokretu: raskriljenih je ruku, u iskoraku i naznačena pokreta tijelom udesno, a glave okrenute na suprotnu stranu i pogleda usmjerena prema donjem dijelu lijeve strane slike, gdje su prikazane dvije hrpe zlata. Lagani iskorak noge naznačen je blago ocrtanom volumenom koljena ispod redovničke halje, te ravnomjernom promjenom smjera dugačkih i paralelnih nabora. Naspram neprekinutom i mirnom tijeku obrisne linije halje, plašt kojim je svetac ogrnut pokrenut je, dinamičnih i zakrivljenih kontura. Gornji dio halje i plašta kruto obavijaju ramena, čiji je volumen izgubljen ispod mase odjeće. Raširene ruke, koje izviruju iz širokih teških rukava redovničke halje,

tankih su prstiju i blago zadebljanih dlanova. Inkarnat lica i ruku izveden je svjetlijim tonovima smeđe boje uz primjesu ružičaste. Lice sveca staračko je i markantno, istaknute linije nosa i gotički iskošenih očiju. Aureola je izvedena pozlatom, te ornamentirana kružnim oblicima utisnutima uz vanjski rub i vrlo jednostavnim paralelnim urezima koji zrakasto prate oblik kruga.

U prikazu krajolika prevladavaju smeđi i maslinastozeleni tonovi. Stjenovite formacije slikane su smeđim tonalitetom, pri čemu su gornje plohe svjetlije od bočnih strana. Svjetlost ne pada na plohe stijena samo s jedne strane. Iako su stijene u velikoj mjeri stilizirane s tendencijom geometrizacije, bridovi nisu posve oštri, a na pojedinim su mjestima vidljive i promjene u smjeru poteza kista, što nijansira prijelaze i ostavlja dojam relativne mekoće volumena. U prikazu lišća na krošnjama zamjetna je, u okviru prevladavajuće stilizacije, težnja minuciozno prikazanom detalju: kompaktne krošnje oživljene su sitnim listovima, slikanima u svjetlijem tonu. Također su i izduženi prsti, te detaljno prikazana brada i kosa izvedeni vrlo tankim nanosima boje, paralelnim potezima kista.

Prostorni razvoj zatvoren je visoko uzdignutim krajolikom u pozadini. Horizont je podignut vrlo visoko, a krajolik se naglo i strmo uspinje sve do vrlo uske trake pozlate neba uz gornji rub formata. Slikarev pokušaj prostornog integriranja figure i krajo-



1. Niccolò di Pietro Gerini, *Iskušenje svetoga Antuna Pustinjaka*, 1390.–1400., tempera na dasci, 22 x 32 cm, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, Zagreb, inv. br. SG-28 (foto: dokumentacija Strossmayerove galerije)

Niccolò di Pietro Gerini, The Temptation of St Anthony the Hermit, 1390–1400, tempera on wood, 22 x 32 cm, Strossmayer Gallery of Old Masters, HAZU, Zagreb, inv. no. SG-28 (Photo: Documentation of the Strossmayer Gallery)

lika samo je djelomično uspio. Prostor krajolika djeluje poput scenografske pozadine. Sveti Antun je razmjerno velik u odnosu na krajolik, bez prostorne dubine koja bi to opravdala.

Na temelju položenog pravokutnog formata i malih dimenzija, te osnovnih ikonografskih značajki (prikaz prizora iz života sveca), sigurno je kako je ova slika izvorno činila dio predele nekadašnjeg poliptiha. Scena prikazana na predeli potječe iz životopisa svetoga Antuna iz pera svetoga Atanazija Velikoga (oko 295.–373.),⁷ aleksandrijskog biskupa i crkvenog naučitelja. Sveti Antun Pustinjak⁸, ili Opat, rođen je u Gornjem Egiptu oko 250. godine. Nakon smrti svojih imućnih roditelja, kada je bio u dobi od oko 20 godina, razdijelio je svoje imanje siromasima i posvetio se odricanju i osamljeništvu. Bio je podvrgnut iskušenjima, koja se u umjetnosti prikazuju najčešće u dva oblika: kao napad demona i kao erotske vizije.

Životopis svetoga Antuna Atanazije je napisao godinu dana nakon Antunove smrti, u razdoblju kada je bio prisiljen pobjeći iz Aleksandrije i skrivati se u libijskoj pustinji jer je njegovo mjesto nasilno zauzeo arijeviski biskup. Sveti Antun Pustinjak

smatran je osnivačem redovništva, pa je i ovaj životopis, kao idealan uzor asketskoga života, napisan na poticaj egipatskih redovnika. Tekst je postao iznimno popularan, te se uskoro prevodi na različite jezike. Osobito u latinskom prijevodu taj je životopis umnogome doprinio utanačenju redovničkoga života diljem zapadnoga kršćanstva. S književne strane napisan je po uzoru na grčke biografije koje su idealizirale određenu osobu iz javnoga života. Iako je pisan bez velikih literarnih pretenzija, odlučujuće je utjecao na stvaranje novoga žanra, koji je postao uzorom brojnim kasnijim životopisima svetaca. Osim na kasniju hagiografiju i književnost, taj je životopis utjecao i na prikaze sveca u likovnim umjetnostima. Biografski podaci izneseni u tekstu obilato su prožeti nadnaravnim i bizarnim epizodama. Velik dio životopisa govori o Antunovim borbama sa zlodusima, tako da je u središtu ovoga djela Antunova »demonologija«.⁹

Atanazije bilježi kako je nakon vrućih iskušenja Antun potražio samoću u planinama. Tijekom putovanja naišao je na hrpu zlata. Izbjegava zlato kao da je vatra, bježi u planine i



2. Fra Angelico, *Iskuš enje svetoga Antuna Pustinjaka*, oko 1435., tempera na dasci, 20 x 28 cm, The Museum of Fine Arts, Houston, The Edith A. and Percy S. Straus Collection, inv. br. 44.660 (foto: <http://www.aug.edu>)

Fra Angelico, The Temptation of St Anthony the Hermit, ca. 1435, tempera on wood, 20 x 28 cm, The Museum of Fine Arts, Houston, The Edith A. and Percy S. Straus Collection, inv. no. 44.660 (Photo: <http://www.aug.edu>)

3. Giovanni dal Ponte, *Iskuš enje svetoga Antuna Pustinjaka*, oko 1435. (?), tempera na dasci, 20 x 50 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, inv. br. 2574. (foto: presnimak iz Catalogue inventaire de la peinture ancienne, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique – Département d'Art Ancien, Bruxelles, 1984., 229)

Giovanni dal Ponte, The Temptation of St Anthony the Hermit, ca. 1435 (?), tempera on wood, 20 x 50 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels, inv. no. 2574. (Photo: copied from the Catalogue inventaire de la peinture ancienne, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique – Département d'Art Ancien, Brussels, 1984, 229)

nakon što je prešao rijeku, otkriva napuštenu tvrđavu u kojoj je ostvario svoje pustinjaštvo:

»Kad je svetac zatim krenuo dalje, više nije vidio nijedne utvare, nego pravo zlato koje bijaše bačeno na njegov put. Samomu sebi nije znao objasniti: da li mu je to nastavio opaki neprijatelj ili neka viša sila koja ga je kao borca htjela prokušati da bi se tako dostatno pokazalo đavlu da mu nije stalo ništa ni do istinskoga blaga, a to ni nama nije poznato; u svakom se slučaju ondje našlo zlato. Antun se začudio velikoj količini, ali je preko toga prešao kao preko vatre i onuda prošao a da se nije ni okrenuo. Štoviše, tako je počeo trčati i toliko se odanle udaljio da ono mjesto nije više mogao vidjeti. Njegova je odluka postajala sve jačom i tako se žurio na planinu. Ondje je s druge strane rijeke naišao na neki bedem, koji je zbog poduzega vremenskog razdoblja bio pun različitih gmazova. Tu se zaustavio i nastanio.«¹⁰

Svi poznati likovni prikazi svetoga Antuna koji se odvrća od zlata pokazuju visok stupanj uniformiranosti. Scena gotovo uvijek uključuje puteljak i stjenovite formacije, a gotovo na svim primjerima svetac je u pokrenutom položaju, pri čemu se pokretom unatrag doslovce ističe njegovo »odvrćanje« od zlata. Carolyn C. Wilson u tekstu o tematski srodnoj predeli fra Angelica (sl. 2) navodi i ostale njoj poznate srodne prikaze: slike koje su pripadale ciklusu prizora iz života svetoga Antuna od Maestra dell'Osservanza i Bartolommea di Martina (Pinacoteca Vaticana, Rim), predele Biccija di Lorenza (Pinacoteca Nazionale, Siena), Giovannija dal Ponte (sl. 3), Maestra del Fucecchija (Samuel H. Kress Collection, New York) i nekoliko prikaza u iluminiranim rukopisima.¹¹ S obzirom na pretpostavljene datacije svih sačuvanih primjera u prvu polovinu 15. stoljeća, Wilson tvrdi da je ova tema nepoznata u toskanskom slikarstvu *trecenta*. Kako se ista tema i kasnije javlja samo sporadično, Wilson zaključuje da se njezina popularnost u ranom *quattrocentu* može povezati s tada popularnim propovijedima, koje međutim ne specificira.

S obzirom na velike razlike u tretmanu prostora i koloritu, nameće se zaključak kako je atributivno određenje naše slike Giovanniju dal Ponte postavljeno vjerojatno na temelju tematske sličnosti prikaza, odnosno ikonografskih elemenata identičnih onima na slikarevoj predeli iste teme u bruxelleskom Musée des Beaux-Arts (sl. 3). U literaturi takvo određenje nikada nije ni bilo prihvaćeno, a autori kasnijih galerijskih kataloga zadržavaju ga samo kao neku vrstu pomoćne i prijelazne odrednice, »dok se atributivni problem ne riješi«.¹²

Nadalje, formalna analiza zagrebačke slike, osim što ne daje dovoljno uporišta za potvrdu donedavne galerijske atribucije Giovanniju dal Ponte,¹³ u nekim segmentima – posebice s obzirom na element nedosljedno raspoređene svjetlosti, koji upućuje na ranija slikarska iskustva – pobija i dataciju u 15. stoljeće, unatoč tome što C. C. Wilson u prethodno citiranoj studiji sve ikonografski srodne prikaze svetoga Antuna Pustinjaka limitira u drugu četvrtinu 15. stoljeća. Budući da Wilson zapravo piše o Angelicovoj predeli iz Houstona, a sve ostale prikaze ove scene samo uzgred spominje ne baveći se njima ponaosob, njezina se općenita, u bilješci navedena datacija ne može smatrati odlučujućom.

I sastavljači galerijskih kataloga koji su uporno prenosili atribuciju Giovanniju dal Ponte donekle su bili svjesni neuvjer-

ljivosti takva atributivnog određenja, a ponekad i datacije, ponajviše potaknuti pisanjem Grge Gamulina. U nizu svojih studija o umjetninama iz Strossmayerove galerije, objavljujivanih pedesetih godina 20. stoljeća, Gamulin izražava duboku sumnju u opravdanost atribucije Giovanniju dal Ponte, te rješenje atributivnoga problema slike kojoj je vrlo sklon¹⁴ – iako bez dublje i razrađenije komparativne analize – nalazi u opusu Mariotta di Nardoa (Firenca, djelatna 1394.–1424.)¹⁵.

Kao blisku slikarstvu Mariotta di Nardoa sliku je odredio i Mario Salmi 1956. godine kada je pokušao rekonstruirati slikarsku djelatnost Lorenza Ghibertija.¹⁶ Salmi polazi od vitraja Katedrale u Firenci, za koje je crteže radio Ghiberti, te na temelju toga detektira mogući Ghibertijev slikarski stil i iznosi neke atributivne prijedloge. Sliku *Iskušenje svetoga Antuna Pustinjaka* Salmi atribuirao Ghibertiju, a kratko je opisuje kao blisku Mariottu di Nardou. Pritom ne navodi prijašnja atributivna određenja slike i ne referira pobliže na njezinu historiografiju, ignorirajući čak i tadašnje galerijsko određenje Giovanniju dal Ponte. Samo usputno spominje fra Angelicovu predelu iz Houstona (sl. 2), kao tematski srodno djelo istoga firentinskog ambijenta u kojem je promatrao i sliku *Iskušenje svetoga Antuna Pustinjaka*. Međutim, saznanja o pretpostavljenoj slikarskoj djelatnosti Lorenza Ghibertija do danas su ograničena na njegov rad na vitrajima Firentinske katedrale, a Salmijev pokušaj rekonstrukcije Ghibertijeve slikarske djelatnosti ostao je na razini niza pretpostavki.

Unatoč sumnjama iznesenima u prethodno razloženim studijama Vinko Zlamalik je u svojim katalozima iz 1967. i 1982. godine zadržao atribuciju Giovanniju dal Ponte, napominjući ipak kako »stilistika umjetnine nije srodna načinu Giovannija dal Ponte«.¹⁷ Zlamalik sugerira rješenje problema u krugu sljedbenika Niccolò di Pietra Gerinija, u ranijim katalozima već citiran atributivni prijedlog.¹⁸ Treba također napomenuti da je već 1950. objavljena knjiga Richarda Offnera u kojoj su publicirani osnovni podaci o slici *Iskušenje svetoga Antuna Pustinjaka* u okviru liste djela slikara Niccolò di Pietra Gerinija, uz opasku: »possibly companion to Florence, Acton Collection«.¹⁹ Slika s prikazom svetoga Antuna iz zbirke Acton u Firenci također je jednako šturo navedena u listi Gerinijevih djela, uz sukladnu opasku o povezanosti sa zagrebačkom slikom. Budući da ovo Offnerovo djelo do sada nije bilo evidentirano u galerijskoj dokumentaciji, njegov atributivni prijedlog slikaru Niccolò di Pietra Geriniju, koji je i prije objavljivanja ove knjige bio citiran u pojedinim galerijskim katalozima,²⁰ vjerojatno je bio prenesen na temelju usmene opaske, kako je to bilo uvriježeno.²¹

Nakon što je Offner zagrebačku sliku uveo u katalog djela Niccolò di Pietra Gerinija, u listi djela istoga slikara 1975. godine razmatranu sliku naveo je i Miklós Boskovits.²² Označava je kao predelu, ali ne dovodi je u vezu ni s kojom drugom slikom, iako je – kako je prethodno spomenuto – Offner već 1950. godine utvrdio moguću povezanost sa slikom *Sveti Antun Pustinjak* iz zbirke Acton. Zagrebačku sliku Boskovits datira u razdoblje od 1395. do 1400. godine. U Boskovitsevoj listi Gerinijevih djela navedena je i slika iz zbirke Acton, uz koju autor navodi ranija Offnerova određenja: sljedbeniku Gerinija iz 1921. godine te samome Geriniju iz 1927. godine.²³ Ne citira međutim Offnerovu publikaciju iz 1950. godine, u kojoj je ta slika dovedena u vezu s predelom iz Strossmayerove galerije,



4. Niccolò di Pietro Gerini, *Sveti Antun Pustinjak*, 1390.–1400., tempera na dasci, 96 x 32 cm, inv. br. XX.A.19 (foto: fototeka Kunsthistorisches Instituta u Firenci)

Niccolò di Pietro Gerini, St Anthony the Hermit, 1390–1400, tempera on wood, 96 x 32 cm, inv. no. XX.A.19 (Photo: Photo Collection of the Kunsthistorisches Institut in Florence)

a kao vrijeme nastanka firentinske slike navodi razdoblje od 1390. do 1395. godine. Iste, 1975. godine Richard Fremantle također citira sliku iz zbirke Acton kao Gerinijevo djelo, međutim ne i predelu iz Strossmayerove galerije.²⁴

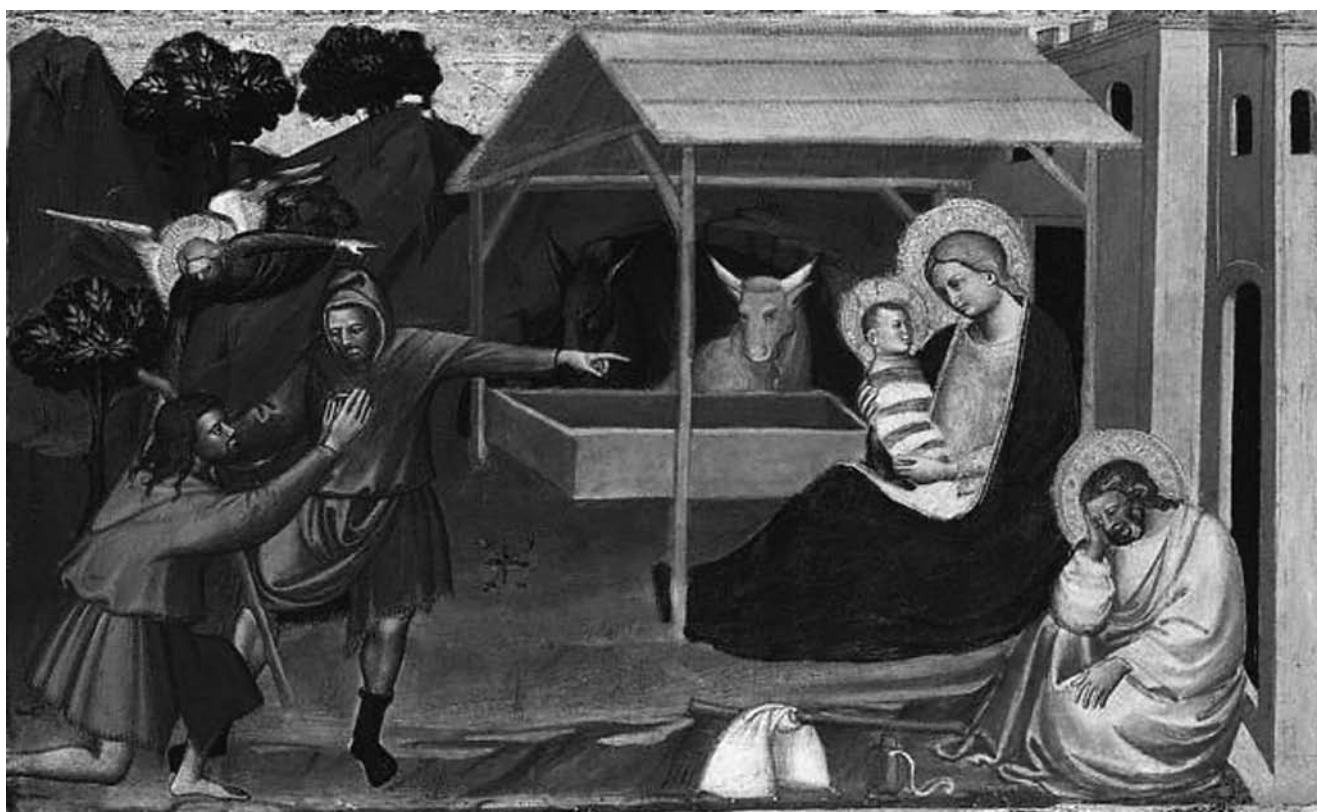
Godine 1981. Boskovits, nastavljajući Offnerov *Corpus*, obje slike (sliku iz zbirke Acton i predelu iz Strossmayerove galerije) opetovano navodi u listi djela Niccolò di Pietra Gerinija, ovoga puta prenoseći Offnerovu opasku iz 1950.

godine: »possibly companion to Florence / Zagreb«.²⁵ I ta bibliografska jedinica pripada nizu prethodno razloženih, koje do ovoga istraživanja nisu bile evidentirane u galerijskoj dokumentaciji, pa je slijedom toga i pretpostavka o mogućoj nekadašnjoj pripadnosti zagrebačke i firentinske slike istoj cjelini u Galeriji ostala nepoznatom.

Slika *Sveti Antun Pustinjak* (sl. 4) iz zbirke Acton u Firenci, koju su Offner i Boskovits povezali sa zagrebačkom predelom, sasvim je sigurno dio nekadašnjeg poliptiha. Slika je 2003. godine, kada sam je imala prilike pregledati,²⁶ bila u vrlo lošem stanju (cijela donja lijeva četvrtina prekrivena je zaštitnim slojem rižina papira), na nju su aplicirani dodaci koji oponašaju ornamentalno izveden integralni okvir, a preslici su brojni. Unatoč lošem stanju umjetnine, ipak je moguće usporediti eventualne sličnosti i moguće poveznice firentinske i zagrebačke slike. S obzirom na usmjerenost stava i pogleda svetoga Antuna u lijevu stranu slike, firentinska je slika zasigurno bila desna bočna ploča poliptiha. Dimenzije firentinske slike odgovaraju dimenzijama naše predele: slika iz zbirke Acton identične je širine kao i predela iz Strossmayerove galerije (oko 32 cm). Prevladavajući zagasitosmeđi i maslinasto zeleni kolorit također odgovara onome na predeli iz Strossmayerove galerije. Postoje određene razlike u prikazu sveca (na firentinskoj slici svečeva kosa je kratka, a na zagrebačkoj predeli prikazana je duga kosa), međutim pojedini elementi, poput minuciozno prikazane brade, tretirani su vrlo slično. Neke od razlika u prikazu proizlaze iz nužno različitih pristupa u slikanju predele i velikoga oltarnoga krila, u smislu odabira ikonografskog tipa, ali i likovne obrade.

Stoga su, unatoč zavodljivoj tezi o nekadašnjoj pripadnosti zagrebačke i firentinske slike jednoj cjelini, odlučujući komparativni materijal u daljnjem istraživanju bile Gerinijeve predele, među kojima sam uočila dvije vrlo srodne zagrebačkoj: *Poklonstvo kraljeva* iz Gemäldegalerie u Berlinu (sl. 5) i *Poklonstvo pastira* iz National Gallery u Londonu (sl. 6). Na obje ove slike, uz sličnosti u stilizaciji stjenovita krajolika i drveća koje na sličan način korijenjem izlazi iz stijena, uočljiv je također i visoko podignut horizont, te uska traka neba izvedena pozlatom. Osim ovih temeljnih kompozicijskih i stilističkih načela vrlo je srodan i način slikanja, što je posebice vidljivo u prikazu stijena.

Nadalje, analogije koje proizlaze iz usporedbe zagrebačke i berlinske (sl. 5) predele tolike su da ne upućuju samo na isto autorstvo već omogućuju i daljnju pretpostavku o tješnjoj povezanosti tih dvaju djela. Osim identično izvedenih aureola i rješenja pozlate na mjestu neba uz gornji rub, koje je identično na berlinskoj i zagrebačkoj predeli, pretpostavku o mogućoj povezanosti tih dviju slika, odnosno njihove eventualne nekadašnje pripadnosti istoj cjelini, potkrepljuje i podudarnost dimenzija: berlinska je predela visoka 22 cm, što odgovara visini zagrebačke. Širina berlinske predele iznosi 70 cm, dok je zagrebačka široka 32 cm. To ne protuslovi ovoj pretpostavci budući da je berlinska predela, sudeći po odnosu dimenzija ali i ikonografskom sadržaju, izvorno bila smještena ispod središnjega polja poliptiha, koje je najčešće šire od bočnih polja. Osim toga, nakon izravna uvida u umjetninu, zamijetila sam još jedan element: drvena daska koja je nositelj berlinske predele također je konveksno zakrivljena po dužini, sasvim analogno zakrivljenosti nositelja zagrebačke slike.²⁷



5. Niccolò di Pietro Gerini, *Poklonstvo kraljeva*, 1390.–1400., tempera na dasci, 22 x 70 cm, Gemäldegalerie der Staatliche Museen zu Berlin, inv. br. 1112

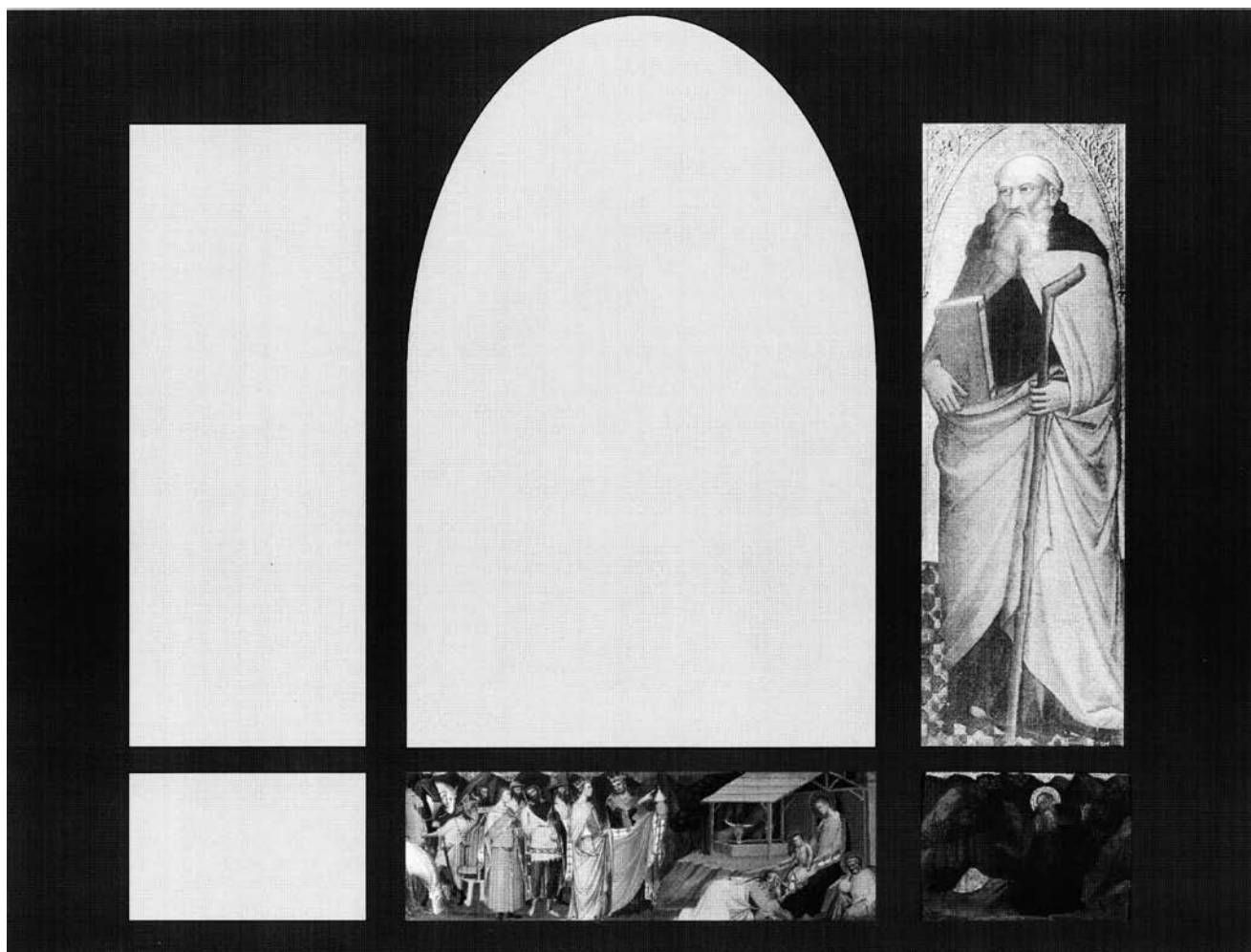
Niccolò di Pietro Gerini, Adoration of the Magi, 1390–1400, tempera on wood, 22 x 70 cm, Gemäldegalerie der Staatliche Museen zu Berlin, inv. no. 1112

6. Niccolò di Pietro Gerini, *Poklonstvo pastira*, 1383., tempera na dasci, 23 x 39 cm, The National Gallery, London, inv. br. L668

Niccolò di Pietro Gerini, Adoration of the Shepherds, 1383, tempera on wood, 23 x 39 cm, The National Gallery, London, inv. no. L668

U općenitoj organizaciji prikaza na poliptihu česta je veza scene na predeli sa stojećim likom sveca prikazanim na bočnom polju. Gotovo je sigurno i u ovom slučaju ispod dijela poliptiha na kojem je prikazan lik svetoga Antuna bila postavljena predela s prikazom scene iz života istoga sveca. Nešto je manja mogućnost da se radilo o oltaru izrađenom posebno u slavu svetoga Antuna Pustinjaka, pri čemu bi čitava predela sadržavala prikaze iz njegova života. Postoje i varijante u kojima je vertikalna slika sveca u stojećem frontalnom položaju bila

okružena narativnim scenama – to je tip koji je prevladavao u 13. i prve tri četvrtine 14. stoljeća, međutim u ovom je slučaju takva mogućnost isključena s obzirom na stav svetoga Antuna na firentinskoj slici, koji nije strogo frontalni. Pretpostavljeni poliptih, čija se djelomična rekonstrukcija predlaže u ovom prilogu, mogao je sadržavati prikaz Bogorodice s Djetetom u središnjem dijelu, ispod kojega se nalazila berlinska predela, te prikaze svetaca na bočnim stranama, čije su predele prikazivale prizore iz njihova života. U tako pretpostavljenu



7. Djelomična rekonstrukcija nekadašnje oltarne cjeline
Partial reconstruction of the former altar whole

cjelinu zagrebačke i berlinske predele moguće je uklopiti i sliku svetog Antuna iz zbirke Acton u Firenci. (sl. 7)

Niccolò di Pietro Gerini (djelatan: oko 1366. – oko 1414.–1415.)²⁸ radio je ponajviše u Firenci, ali i u Pizi i Pratu. Unatoč važnim narudžbama koje je zaprimao, on nije bio inovativan slikar. Slikao je tradicionalne kompozicije, prikazujući figure u dramatskom ali ukočenom pokretu. Bio je sljedbenik Orcagne, čiji je brat Jacopo di Cione bio njegov glavni suradnik, i Taddea Gaddija, s kojim je možda naukovao i s čijim je sinom Agnolom 1390.–1395. izveo alegorijske figure po narudžbi Francesca Datinića. Na Gerinijevim ranim djelima, nastalima pod utjecajem Taddea Gaddija (npr. *Polaganje u grob* i *Uzašašće* u crkvi San Carlo dei Lombardi, Firenca), ističu se široke glave i voluminozne draperije koje tijelu daju težinu. Boja je na Gerinijevim slikama za jedan stupanj prigu-

šenije ljestvice od one slikara prethodne generacije. U literaturi je prepoznato kako je u djelima datiranim u posljednje desetljeće 14. stoljeća, kao što je ciklus fresaka u crkvi San Francesco u Pratu (1390.–1393.), nastupila prevladavajuća simplifikacija u tretmanu prostora i figura unutar prostora. Figure su u jakom simplificiranom pokretu (npr. na fresci *Mučenje svetoga Mateja*, San Francesco, Prato), a kolorit je jednostavan i prigušen.²⁹ Upravo u tu fazu djelatnosti slikara Niccolò di Pietra Gerinija, kako su to već ranije učinili Offner i Boskovits, valja datirati zagrebačku, ali i ostale njoj pripadne slike: sliku *Sveti Antun Pustinjak* iz zbirke Acton u Firenci i predelu *Poklonstvo kraljeva* iz Berlina, koje su uključene u prijedlog djelomične rekonstrukcije nekadašnje cjeline, iznesen u ovom prilogu.³⁰

Bilješke

- 1
Slika je prvi put navedena u rukopisnom popisu Strossmayerove zbirke što ga je 1883. godine sastavio Mihovil Cepelić, iz čega proizlazi kako je nabavljena između 1868. godine, kada je Strossmayer vlastoručno sastavio popis svojih umjetnina u kojem ova slika nije navedena, i 1883. godine, kada je nastao Cepelićev popis. Ni Cepelić niti autori kasnijih tiskanih galerijskih kataloga ne spominju okolnosti u vezi s nabavom slike, tako da su točno vrijeme, mjesto i eventualni posrednik pri nabavi ostali nepoznati.
- 2
MIHOVIL CEPELIĆ, Popis slika u privatnoj galeriji preuzv. g. J. J. Strossmayera po njegovih navodih, Đakovo, 1883. (rukopis), kat. br. 251.
- 3
IZIDOR KRŠNJAVI – ĆIRO TRUHELKA, Sbirka slika Strossmayerove galerije Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1885., kat. br. 18; FRANJO RAČKI, Akademijaska galerija Strossmayerova, Zagreb, 1891., kat. br. 12; NIKOLA MAŠIĆ – MILIVOJ ŠREPEL, Akademijaska galerija Strossmayerova, Zagreb, 1895., kat. br. 28; JOSIP BRUNŠMID, Akademijaska galerija Strossmayerova, Zagreb, 1911., kat. br. 28; JOSIP BRUNŠMID, Akademijaska galerija Strossmayerova, Zagreb, 1917., kat. br. 28; PETAR KNOLL, Akademijaska galerija Strossmayerova, Zagreb, 1922., kat. br. 28. Također s atribucijom sijenskoj slikarskoj školi slika je spomenuta u: VLADIMIR LUNAČEK, Strossmayerovom galerijom, u: *Vienac*, 38 (1902.), 595–598, 595.
- 4
GABRIEL TÉREY, Dodatak VI. izdanju kataloga Strossmayerove galerije slika, Zagreb, 1926., kat. br. 14.
- 5
ARTUR SCHNEIDER, Dodatak VI. izdanju kataloga Strossmayerove galerije, Zagreb, 1932., kat. br. 14. Tko je i kojim argumentima došao do ove atribucije, iz pojedinih kataloških navoda nije sasvim razvidno, međutim temeljem komparativnog uvida u kataloške navode svih galerijskih kataloga proizlazi kako je to vjerojatno bila usmena sugestija Carla Gambe.
- 6
ARTUR SCHNEIDER, Katalog Strossmayerove galerije. I. Talijanske slikarske škole, Zagreb, 1939., kat. br. 14; LJUBO BABIĆ – ZDENKO ŠENOVA, Katalog Galerije slika Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1947., kat. br. 2; LJUBO BABIĆ – ZDENKO ŠENOVA, Katalog Galerije slika Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Umjetnost do XIX. stoljeća, Zagreb 1950., kat. br. 2; VINKO ZLAMALIK, Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1967., kat. br. 3; VINKO ZLAMALIK, Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1982., kat. br. 9.
- 7
Podaci navedeni prema: JOHN DILLON, Atanazije, sv., u: *Suvremena katolička enciklopedija*, Michael Glazier – Monika K. Hellwig (ur.), Split, 1998., 57–58; ANĐELKO BADURINA, Atanazije Veliki, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Anđelko Badurina (ur.), Zagreb, 1979., 134.
- 8
Podaci navedeni prema: JAMES HALL, Antun Pustinjak (Opat), u: *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, Zagreb, 1998., 13–14; MARIJAN GRGIĆ, Antun Opat, u: *Leksikon ikonografije...* (bilj. 7), 118–119.
- 9
Usp.: o. DAMJAN DAMJANOVIĆ, Predgovor, i fra NIKOLA VUKOJA, Uvod, u: SVETI ATANAZIJE, *Život svetog Antuna Pustinjaka*, Zagreb, 1985.
- 10
SVETI ATANAZIJE (bilj. 9), 28.
- 11
CAROLYN C. WILSON, Fra Angelico: new light on a lost work, u: *The Burlington Magazine*, 1111 (1995.), str. 737–740.
- 12
VINKO ZLAMALIK (bilj. 6, 1967. i 1982.).
- 13
Atribucija je u Galeriji promijenjena u travnju 2006. godine. Tome je prethodio kratak osvrt na atributivnu problematiku što ga je autorica ovoga članka iznijela u okviru izlaganja »Talijanske slike 14. stoljeća u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu«, održana na skupu *Dani Cvita Fiskovića* 2005. godine, kojom je prilikom je sumarno prezentirano više djela, zbog čega su mnogi ovdje detaljno razloženi aspekti analize i kontekstualizacije razmatrane slike tada ostali zanemareni.
- 14
Gamulin višekratno ističe vlastitu sklonost ovoj »prekrasnoj malojoj predeli« (GRGO GAMULIN, Galerijske šetnje, u: *Hrvatsko kolo*, 3 (1950.), 430–453, 439), koju unutar Galerije smatra »možda najvrednijim djelom poslije fra Angelica« (GRGO GAMULIN, Neki problemi srednjotalijanskih škola u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu, u: *Peristil*, 1 (1954.), 103–118; ponovno objavljeno u: GRGO GAMULIN, Stari majstori u Jugoslaviji I., Zagreb, 1961.), ističući kako »ta mala sličica, izrađena sva u zelenomaslinastoj boji, ima svježinu trecentističke vizije prirode i naivnost pripovijedanja, koja je čini jednim od najdražih momenata galerije« (isto), te zaključujući naposljetku kako autor slike »nikako ne može biti Giovanni dal Ponte«. – GRGO GAMULIN, Strossmayerova galerija i njezini katalozi, u: *Čovjek i prostor*, 29–30 (1955.), 4–5.
- 15
Kao sin kipara (otac mu je bio Nardo di Cione) Mariotto di Nardo primio je prve poduke u obiteljskoj radionici. U vlastitom radu (freske, slike i iluminirani rukopisi) pokazuje stalan interes za skulpturu, ostajući dosljedan težnji prikazivanja plasticiteta. Postupno Mariotto počinje ponavljati rješenja, a vraća se i tradicionalnim elementima, slijedom čega razina njegovih djela ostaje tek na nešto višem stupnju od zanatskoga. Stoga se najznačajnijima smatraju Mariottova ranija djela, nastala krajem 14. stoljeća, kojima u Firencu uvodi elemente kasne gotike: ukošenu perspektivu, nervoznu tenziju figure i pustinjačke stjenovite krajolike. Posebice u takvim elementima krajolika očituju se određene srodnosti između pojedinih značajki Mariottova slikarstva i slike iz Strossmayerove galerije. Podaci o slikaru navedeni prema: CECILIA FROSININI, Mariotto di Nardo, u: Jane Turner (ur.), *Encyclopedia of Italian Renaissance and Mannerist Art*, New York, 2000., sv. 2, 971.
- 16
MARIO SALMI, Lorenzo Ghiberti e la pittura, u: *Scritti di Storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, Roma, 1956., 223–237.
- 17
VINKO ZLAMALIK (bilj. 6, 1967. i 1982.).
- 18
LJUBO BABIĆ – ZDENKO ŠENOVA (bilj. 6, 1947. i 1950.).
- 19
RICHARD OFFNER, A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. A Legacy of Attributions, New York, 1950., 75.
- 20
Usp. bilj. 17.
- 21
Više o tome: LJERKA DULIBIĆ, Cosimo Rosselli u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 29 (2005.), 65–74, 67.

- 22
MIKLÓS BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del rinascimento 1370–1400*, Firenze, 1975., 415.
- 23
Isto, str. 408.
- 24
RICHARD FREMANTLE, *Florentine Gothic Painters from Giotto to Masaccio – A Guide to Painting in and near Florence 1300 to 1450*, London, 1975., str. 320.
- 25
RICHARD OFFNER – MIKLÓS BOSKOVITS, *A Critical and historical corpus of Florentine painting. The Fourteenth century. Supplement*, New York, 1981., 73 i 75.
- 26
Sliku sam detaljno pregledala u travnju 2003. godine, neposredno nakon završenih radova na restauriranju Ville la Pietra, u kojoj je smještena zbirka Acton, danas pod upravom New York University. Zahvaljujem upravi i djelatnicima zbirke na susretljivosti, a Vladi Republike Italije na stipendiji pomoću koje sam realizirala tadašnji istraživački boravak u Firenci.
- 27
Unatoč zakrivljenosti nositelja i zatamnjenim slojevima prljavštine na površini slike, stanje umjetnine danas je stabilno. Na starijim fotografijama u galerijskoj dokumentaciji, međutim, vidljivo je oštećenje slike u lijevom donjem uglu, gdje je bio izgubljen čitav sloj oslika, te se na tome mjestu naziralo platno. Takva situacija vjerojatno je potaknula određenje tehnike slike kao »tempere na platnu na dasci«, koje je u galerijskoj dokumentaciji zadržano do danas. Međutim, radi se o nesporazumu: u preparaciji nositelja (drvene daske) vrlo se često upotrebljavalo platno, koje se – najčešće u trakama – apliciralo na drvenu dasku u pripremnim slojevima *gessa*. Svrha uporabe platna bila je izjednačavanje nepravilnosti na drvenoj dasci i stvaranje elastičnog sloja koji bi neutralizirao eventualna oštećenja slikanog sloja koja mogu proizaći iz podložnosti drvenog nositelja promjenama (savijanje daske i sl.). Stoga, budući da je platno tek jedan od materijala upotrebljivanih u standardnom postupku preparacije drvenog nositelja, ispravno je određenje tehnike ove slike: tempera na dasci.
- 28
Biografski podaci i kronologija djelovanja navedeni prema: DILLIAN GORDON, Niccolò di Pietro Gerini, u: *Grove Art Online* (ožujak 2005.).
- 29
Usp.: BRUCE COLE, *The Last Quarter of Trecento*, u: *Studies in the History of Italian Art 1250–1550*, London, 1986.
- 30
Nakon dovršetka ovog istraživanja u Berlinu je postavljena izložba u čijem je katalogu, uz berlinsku Gerinijevu predelu, reproducirana predela *Mučenje svetoga Lovre* (privatna zbirka, New York), s napomenom: »Unserer *Anbetung* wurde jüngst die Darstellung des Martyriums des hl. Laurentius als eine der Seitentafeln zugeordnet (Sotheby's, *Important Old Master Painting*, New York, 12.1.1995, Nr. 3).« – Stefan Weppelmann (ur.), *Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, Berlin, 2005., str. 151–155, 154, bilj. 8. Budući da je berlinska slika – koja je središnji dio predele – šira od postraničnih dijelova, za rekonstrukciju/e je bila relevantna samo dimenzija visine (22 cm). No, obje slike koje su u ove dvije istodobne i neovisne rekonstrukcije povezane s berlinskom iste su ne samo visine već i širine (32 cm), a i zakrivljenost daske identična je na sve tri slike, tako da se rekonstrukcije međusobno ne isključuju: nekadašnja predela mogla je sadržavati sve tri slike (berlinsku, zagrebačku i njujoršku).

Summary

Ljerka Dulibić

The Temptation of St Anthony the Hermit: A Predella by Niccolò di Pietro Gerini at the Strossmayer Gallery in Zagreb

The predella showing St Anthony the Hermit renouncing at gold forms part of Strossmayer's donation. After its first identification as a *giottesca*, it was listed in the Gallery catalogues until 1926 with an attribution to the 14th-century painting school of Siena, after which Térey determined it as work of the 14th-century painting school of Tuscany. In 1932, Schneider even offered a single name: that of Giovanni dal Ponte. That attribution was probably inspired by a predella from Brussels, on which dal Ponte depicted the same iconographic theme. That attribution was taken over in all later Gallery catalogues, despite the fact that their compilers expressed some doubt about it, largely encouraged by Grgo Gamulin, who had questioned it in several of his studies. However, neither Gamulin nor the compilers of the Gallery catalogues were acquainted with a series of publications in which Richard Offner and Miklòs Boskovits had published the painting as work of Niccolò di Pietro Gerini, dating it to the last decade of the 14th century with a remark about a possible link to another piece: the painting entitled *St Anthony the Hermit* and preserved at the Acton Collection in Florence.

Niccolò di Pietro Gerini (active ca. 1366 – ca. 1414/15) worked mostly in Florence, but also in Pisa and Prato. Despite the important commissions that were entrusted to him, he was not an innovative painter. He used traditional compositions, showing figures in dramatic, but stiff movement. He was a follower of Orcagna, whose brother Jacopo di Cione was his chief associate, and Taddeo Gaddi, with whom he may have spent his apprenticeship and with whose son Agnolo he made some allegorical figures in 1390–1395, commissioned by Francesco Datini. Gerini's work, dated to the last decade of the 14th century, is dominated by simplicity in the treatment of the painted space and persons. His figures are moved by simplified gesture, while his colours are plain and dimmed. It is precisely in this phase of the painting activity of Niccolò

di Pietro Gerini that we must date the painting of Zagreb and all other relevant paintings, just as Offner and Boskovits have done before.

Having observed the Florentine painting, and given the fact that it was in a very bad state at the moment of being examined, possible analogies could be verified by comparison only to a limited extent. For this reason and because of the fact that different painting techniques are necessarily applied in case of a predella with respect to a large altar wing, our further investigation was directed to other predellas made by Niccolò di Pietro Gerini. Among several predellas from the painter's opus, which confirm Gerini's authorship of the Zagreb painting, one should especially mention the *Adoration of the Magi* from Berlin, which reveals, apart from some similar elements of form and style (the way of stylising the landscape, especially of painting rocks and trees), several other significant analogies (the highly set horizon or the narrow strip of sky painted in gold). The height of the paintings from Zagreb and Berlin is identical and the direct observation of the Berlin predella disclosed another parallel: just like the Zagreb painting, it is concavely curved in length.

Therefore, our research has complemented Offner's hypothesis about the former association of the Zagreb predella and the painting of *St Anthony the Hermit* from the Acton Collection in Florence. Moreover, we have proposed another hypothesis, that of another painting as belonging to the same unit: the predella of the *Adoration of the Magi* from the Gemäldegalerie in Berlin, which has made it possible to suggest a partial reconstruction of the unit to which all these paintings originally belonged.

Key words: Strossmayer Gallery of Old Masters, 14th-century Italian painting, Niccolò di Pietro Gerini, predella