

Sanja Cvetnić

Filozofski fakultet, Zagreb

Pastoralne i biblijsko-pastoralne teme bassaneških slika u Hrvatskoj

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

predan 25. 11. 2002.

Sažetak

Nakon uvodne terminološke i povijesne razmotre pastoralnih i biblijsko-pastoralnih tema u venecijanskoj slikarskoj školi, autorica navodi primjere bassaneških rješenja tih tema iz hrvatske baštine. Prva slika biblijsko-pastoralne tematike u cijelome opusu Jacopa dal Pontea, zvanoga Bassano, jest Sv. Ivan Krstitelj u pustinji iz 1558. godine, koja se nalazi u Bassanu del Grappa. Nju je u grafički medij preveo Pietro Menarola, a njegov je bakropis iz (1684.–1690.), s promijenjenom orijentacijom sveca, poslužio kao predložak maloj slici Sv. Ivana Krstitelja u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu. S obzirom na dataciju bakropisa, zagrebačku sliku treba gledati kao kasnu kopiju po Bassanu s kraja 17. stoljeća. Prema grafici nastaje i sljedeći primjer pastoralne tematike, Ljeto iz Pinakoteke Kneževa

dvora u Dubrovniku. Neznani autor poslužio se jednim od grafičkih predložaka, rađenih po vrlo popularnim ciklusima Godišnjih doba Jacopa i Francesca Bassana, ali i drugih sinova. Najraniji su poznati grafički prijenosnici tih bassaneških ideja oni braće Johana Sadelera i Raphaela Sadelera (1598.–1600.) te suradnika Lucasa i Jacquesa Callota (prva desetljeća 17. stoljeća), tako da se datacija i te slike pomiče dublje u barokno stoljeće. U privatnoj zbirci u Splitu sačuvani su Proljeće i Jesen, dio ciklusa Godišnjih doba (nepovezani s dubrovačkim Ljetom), rad bassaneške botteghe, na kojem je dijelom intervenirala iskusnija ruka nekoga od sinova, te pastoralna tema Doručak u polju. Slabije kvalitete, a citatima jasno vezan uz bassanešku maticu, otkriva se kao pastiche poznatih bassaneških rješenja.

Gljučne riječi: *slikarstvo, Hrvatska, Bassani, pastorala*

O rođenju pastore u venecijanskoj slikarskoj školi postoji više suglasja nego o njezinoj definiciji, odnosno o odgovoru na pitanje što je to pastorala u slikarstvu. Naime, slično kao i u književnoj teoriji,¹ ali još naglašenije, u literaturi o pastoralnome slikarstvu postoji uočljiva terminološka neodlučnost i raznolikost u odgovoru na upit je li pastorala povijesno određeni ili trajni tip. Nekoliko europskih i američkih izložaba i simpozija, svi održani krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina 20. stoljeća, u doba izražene znanstvene i izlagačke pomodnosti slikarske pastore, postavili su (i ostavili otvorenim) pitanja radi li se o »pastoralnome pejzažu« (primjerice, izložba *The Pastoral Landscape: The Legacy of Venice and The Modern Vision* u Washingtonu 1988.), »vizualnoj pastoralici« (za razliku od one dramske, poetske ili glazbene), o »pastoralnoj umjetnosti« (kako je nazvana izložba u Utrechtu 1993. – *Het Gedroomde Land. Pastorale Schilderkunst in de Gouden Eeuw*) ili o »pastoralnoj viziji u slikarstvu«, kako je naslovljen članak Davida Rosanda u katalogu washingtonske izložbe: *Giorgione, Venice, and the Pastoral Vision*.² Proširimo li problem još na pastoralno-mitološke teme koje se javljaju kasnije, poput *Et in Arcadia Ego* Nicolasa Poussina (oko 1650., Louvre), ili na pastoralna tumačenja biblijskih prizora kakvima obiluje sli-

karstvo Jacopa Bassana i sinova, problem se terminološki samo dalje zadržuje. Pastorala se katkada predstavlja kao samostalna slikarska vrsta (*genre*), ali češće kao način ili podvrsta pejzaža, miješa se s drugim repertoarima motiva (primjerice onima iz *genre*-slikarstva), ali ono što ostaje prepoznatljivo za tu – po mome mišljenju – slikarsku temu jest da se u njoj najizravnije susreću Čovjek i Priroda u duboko prožetu, ali idealiziranu odnosu. Nalazimo je u slikarskim bukolicama s motivikom pastira, ovaca i ptica u gaju ili slikarskim georgikama s ratarima koji žive jednostavnim životom i uživaju plodove zemlje.³ U oba motivska repertoara prepoznajemo pohvalu ruralnoga spram urbanoga života, koncepcije *Zlatnoga doba, otium, locus amoenus* ..., detaljnije obrađene u književnoj kritici i filozofiji.⁴

S druge pak strane, kako je naznačeno, nastanak pastore u okviru venecijanske škole uglavnom je prihvaćen. Objava *Arcadie* Jacopa Sannazara na talijanskom jeziku (*Liber Pastorale Nominata Archadio de Jacobo Sanazaro Neapolitano*) u Veneciji 1502. kao nepotpuno i 1504. kao cjelokupno izdanje, te istovremeni Giorgioneovi naponi integracije ljudske figure i krajolika (*Tempesta*, o. 1505.–1510., Venecija, Gallerie dell'Accademia), tvore duhovni, motivski i slikarski predtekst rođenju pastore u slikarstvu.⁵



Neznani slikar po Pietru Menaroli, *Sv. Ivan Krstitelj u pustinji*, Strossmayerova galerija starih majstora, Zagreb
Anonymous painter, after Pietro Menaroli, St John the Baptist in the Desert



Pietro Menarola, *Sv. Ivan Krstitelj u pustinji* (bakropis), Museo Civico, Bassano del Grappa
Pietro Menarola, St John the Baptist in the Desert (etching)

Problem biblijsko-pastoralnih tema u slikarstvu Jacopa dal Ponte, znanoga kao Bassano, otvara slika *Sv. Ivan Krstitelj u pustinji*, datirana 1558. godine.⁶ Naručio ju je Bartolomeo Testa za kapelu sv. Ivana Krstitelja u crkvi sv. Franje (gdje se nalazi grobnica obitelji Dal Ponte) u gradiću Bassano del Grappa, a sada se nalazi u tamošnjem Gradskome muzeju (Museo Civico). Slika *Sv. Ivan Krstitelj* tek najavljuje pastoralnu ili preciznije biblijsko-pastoralnu tematiku u Bassanovu opusu, kao i pastoralnu temperaturu među njegovim naručiteljima.⁷ Na slici Bassano osobito interpretira tekst iz Lukina Evanđelja: »Petnaeste godine vladanja cara Tiberija, kad Poncije Pilat bijaše upravitelj Judeje, (...) progovori Bog u pustinji Ivanu, sinu Zaharijinu.« (Luka 3:1,2). Sv. Ivan Krstitelj sjedi u šumskome krajoliku kroz čije lisnate krošnje proviruju nabrekli oblaci, dakle, nikako u pustinji. On je sâm u taj ulomak pejzaža uklopljen kao šumsko biće, srodnije mitološkim nego biblijskim osobama. Njegov atribut – križ – posve je tanak, potisnut i zatomljen, a obrnuta je i tradicionalna renesansna situacija u kojoj Krstitelj kažiprstom upire u janje potvrđujući Isusa kao Janje Božje: janje ovdje sâm upire njušku prema njegovoj desnici pretvarajući se od pokorna Agnus Dei, kakva poznajemo još u Tizianovu *Ivanu Krstitelju* iz 1540-ih ili Schiavoneovu, datiranome oko 1553. (oba u Veneciji, Gallerie del Accademia), u samosvjesna ljubimca željna pozornosti. Bassanova vizualna egzegaza Lukina Evanđelja očituje se ipak u simbolici svjetlosnih zraka koje snažno prodiru kroz šumski gustiš i kojima Bog obznanjuje Ivanu njegovo poslanje.⁸ Sliku je u grafički medij (bakropis) preveo Pietro Menarola. Po posveti u potpisu »Ioanni Baptistae Rubino Episcopo Vicentino«, Erica Pan (1992.) zaključuje kako je moguća datacija bakropisa od 1684. do 1690., u razdoblju Rubinova stolovanja kao biskupa u Vicenzi, najvjerojatnije s početka toga razdoblja: »La stampa può essere datata 1685 se si fa riferimento alle altre incisioni firmate dallo stesso artista e al contenuto della dedica.«⁹ Otisak je okrenut suprotno od Bassanove invencije, a pokazuje kako je izvorna slika doživjela promjene u formatu, i to s lijeve, desne i donje strane.¹⁰

Za nas, međutim, bakropis je iznimno važan, kao i podatak o godini. Naime, u Strossmayerovoj galeriji starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu nalazi se slika *Sv. Ivan Krstitelj u pustinji*, koju je Galerija nabavila 1892. godine. Pojavljuje se u katalozima od 1895. godine, odnosno trećega izdanja¹¹, kao »Mletačka škola XVI vijeka«. U dodatku VI. izdanju Gabriel Térey (1926.) to mijenja u općenitiju odrednicu »Gornjotalijanska škola XVI vijek«, a Artur Schneider 1939. postavlja atribuciju Jacopu Bassanu, ali u tekstu određuje: »Nešto izmijenjena replika ili kopija (u protivnom smislu) majstorove slike, koja se nalazi u Bassanu, Museo Civico, pod brojem 92.«¹² Do monografskih izložaba u Bassanu del Grappa »Jacopo Bassano c. 1510 – 1592« i »Jacopo Bassano e l'incisione« posvećenih četiristotoj godišnjici smrti umjetnika (1592.–1992.), kojim su povodom bile izložene i u popratnim publikacijama objavljene brojne slike i grafike, bilo je teško provjeriti atributivnu točnost, premda je obrnuti smjer naše slike već upućivao na grafički predložak.¹³ Prema katalogu grafičkih prijenosa Bassanovih djela Menarolin bakropis sačuvan je u tri stanja – u Muzeju u Bassanu (prvo i treće) i u Muzeju Correr u Veneciji (drugo). Najvažnija srodnost naše slike i bakropisa jest u orijentaciji, koja je suprotna od Bassanova djela. U odnosu na bakropis, zagrebačka je slika petnaestak centimetara viša i manje od dvadeset šira (20,5 x 26,4 : 35,2 x 45,8). Reducirana je u detaljima, zbijenija u kadru (janje i sv. Ivan Krstitelj su primaknuti), ali je i ona »rezana«, i to najuočljivije s gornje strane, gdje nedostaje vrh križa, te s objiju bočnih strana. U donjem je dijelu kadar bliži grafičkome predlošku, pa su vidljive noge janjeta, koje u crtežu doslovno prenose taj detalj s Menarolina bakropisa, a u današnjem stanju Bassanove invencije nisu vidljive. Od Bassanova djela se znatno razlikuje, a približava bakropisu, i crtež nogu sv. Ivana Krstitelja na zagrebačkoj slici – izrazito krivudava obrisna linija bedara i koljena. Slikar zagrebačkoga djela ne razumije – ili mu to nije važno – složenu Bassanovu impositaciju sv. Ivana Krstitelja, koju Menarola, naprotiv, vjerno



Neznani slikar po grafici, *Ljeto*, Knežev dvor, Dubrovnik
Anonymous painter, after the graphic, Summer



Johan Sadeler, *Ljeto* (bakrorez), Museo Civico, Bassano del Grappa
Johan Sadeler; Summer (engraving)

prenosi: zabačene glave u blagom poluprofilu odostraga i suprotno okrenuta torza, koje se naginje spram gledatelja pod različitim kutom od nogu. Budući da je Menarolin bakropis najraniji poznati prijenos u grafiku, datacija »oko 1685. godine« je *terminus post quem* za zagrebačku sliku, čijega majstora možemo smatrati slabim, ali zanimljivim kopistom po bakropisu. Zanimljivost leži u svjedočanstvu o popularnosti i odjecima Bassanove invencije, premda ne prenosi mnogo od značajki njegova stila.¹⁴ Stilski ga je teško privesti određenoj školi kraja 17. stoljeća. Podatci o Menarolinim bakropisma u Bassanu, Vicenzi, gdje je stolovao biskup Giovanni Battista Rubino (1642.–1707.), i biskupov odlazak nakon 1690. u Urbino, mogu eventualno ukazati na neke od mogućih provincijskih sredina u kojima je zagrebačko djelo moglo nastati, premda brzi prijenos grafika u druge ambijente otvara i druge mogućnosti.

Sljedeće djelo na kojemu prepoznajemo Bassanovu pastoralnu tematiku je *Ljeto* iz Pinakoteke Kneževa dvora. Prema podacima u arhivu zbirke, o kojima me ljubazno obavijestila kolegica Vedrana Gjukić Bender, *Ljeto* »potječe iz zbirke Karla Banca iz Dubrovnika, koji je većinu svojih slika nabavio izravno u Italiji u prvoj polovici 20. stoljeća. Slika je davno prije bila restaurirana, što je vidljivo na platnu, i dosta je radikalno očišćena, tako da se na nekim mjestima pojavljuje podloga.«¹⁵ U katalogu Pinakoteke iz 1988. objavljena je kao »škola Jacopa Bassana – Scene iz pastirskog života« i datirana u drugu polovicu 16. stoljeća.¹⁶ Bila je »izložena 1940. u palači Sponza (autor Frano Kesterčanek) s atribucijom 'stil Giacomina da Ponte zv. Bassano'«. ¹⁷ Budući je i ova dubrovačka slika nastala po grafici,¹⁸ moguće je provjeriti dataciju, a posredno i atribuciju pomoću niza bakroreza iznimno popularne teme godišnjih doba, kojemu pripada i spomenuto *Ljeto*. Na početku niza stoji bakrorez Johana Sadelera (Bruxelles 1550. – Venezia 1600.) iz vremena oko 1598.–1600. On je dio ciklusa što ga Johan ostvario u suradnji s bratom, Raphaelom Sadelerom (Antwerpen 1561. – München 1628.). Sadelerov bakrorez slijede *Ljeto* rimskoga bakroreca Giovannijsa Antonija de

Paolija iz prve polovice 17. stoljeća¹⁹ i *Ljeto* bakroreca koji je poznat samo po imenu Lucas i koji je zajedno s Jacquesom Callotom (Nancy 1592.–1632.) izradio ciklus godišnjih doba. Oba su nastala po Sadeleru poštujući njegovu orijentaciju (postoji i skupina obrnuto okrenutih kopija po Sadeleru), oba su bakroreza iz 17. stoljeća, a i sâm Sadelerov je datiran oko 1598.–1600.²⁰ U tom svjetlu i za dubrovačku sliku valja dataciju pomaknuti u 17. stoljeće. Ali, zbog čega je uopće smatramo djelom nastalim po grafici?

U odnosu na poznate bassaneške cikluse, nastale unutar radionice, odnosno na sačuvana *Ljeta*, ni jedno nije predloženo kao izravni uzor grafikama, za koje u katalogu Erika Pan kao predložak navodi djelo neznatoga umjetnika iz bassaneškoga kruga: »da: Ignoto artista di ambito bassanescoco«. Produkcija ove teme bila je iznimno velika unutar radionice i atributivno je prilično zamršena. Naime, serija *Godišnja doba*, zajedno s proširenom inačicom *Mjeseci* i s ciklusom o Noi, najuspješniji je proizvod bassaneške tvornice. Od *Sv. Ivana Krstitelja* (1558.) do *Godišnjih doba* (sredina 1570-ih) Jacopo Bassano stekao je popularnost po određenoj motivici koju je zabilježila suvremena kritika, odnosno Giorgio Vasari u drugome izdanju svojih *Životopisa* (1568.). Pišući o kasnim Tizianovim djelima na jednome mjestu spominje (jedinome u cijelome djelu) Jacopa Bassana, i to kako su mu mnoga djela lijepa »per cose piccole et animali di tutte le sorti« (»zbog malih stvari i životinja svih vrsta«),²¹ ali ne imenuje ni jedno djelo na koje bi se ta prosudba odnosila.²² Kasnije je samo Francesco dal Ponte Mlađi, uz pomoć radionice izradio, kao što je zabilježeno, po dvanaestak prizora svakoga od godišnjih doba, a radili su ih i drugi sinovi. S obzirom na razasute dijelove ciklusa koji se čuvaju u pojedinim zbirkama ili se povremeno pojavljuju na tržištu umjetnina, jedan je od najtežih zadataka grupirati ih i kronološki poredati. Od tri autora koji su se u posljednje vrijeme osvrnuli na probleme atribucije i datacije, izvorni ciklus u Kunsthistorisches Museum u Beču Ballarin smatra Jacopovim i datira ga oko 1574., Rearick priznaje izvornost invencije



Bassano (radionica), *Proljeće*, privatna zbirka, Split
Bassano (workshop), Spring



Bassano (radionica), *Jesen*, privatna zbirka, Split
Bassano (workshop), Autumn

samo *Ljetu* i *Jeseni*, ali ih smatra zajedničkim radom Jacopa i Francesca i datira ih oko 1577., a Aikema smatra cijeli ciklus Francescovim, a izvornu invenciju izgubljenom.²³ Ono što *Ljeto* iz Beča – između ostaloga – razlikuje od kasnijih kopija i grafičkih prijevoda postojanje je biblijskoga prizora u krajoliku koji je Jacopo predvidio za svako od godišnjih doba, a poznati su nam po bečkome ciklusu i prvim Francescovim replikama – za *Ljeto* žrtvovanje Izakovo, za *Jesen* Mojsije koji prima ploče Zakona, za *Zimu* Krist nosi križ, a za prvi prizor ciklusa, *Proljeće*, izgon Adama i Eve iz raja. Time se u povučanim prizorima kruga godišnjih doba zatvara i krug od čovjekova istočnoga grijeha do otkupljenja. Žrtvovanje Izakovo ne nalazimo na dubrovačkoj slici, kao ni na grafikama i kasnijim proizvodima radionice: »U nastavku, kada je klijentela izgubila interes za religiozne implikacije biblijskih događaja, Francesco se pobrnuo da ih ukloni.«²⁴ Dubrovačka se slika, koliko se može prosuditi po njezinu sadašnjem stanju, tipologijom posve razlikuje od vrlo određenoga bassaneškog repertoara, pa se uz kolorističku promjenu i očitu vezanost uz grafička rješenja (iako su pojedini motivi reducirani, a gornji rub prizora snižen) i ona može promatrati kao kopija iz 17. stoljeća po jednom od bakroreza. Kao kopija, ona svjedoči o iznimnoj uspješnosti serije *Godišnjih doba* horizontalnoga formata (postoje i Francescovi vertikalni pokušaji rješenja teme) kod širokoga kruga svjetovnih naručitelja i teško je tu popularnost dovoljno snažno naglasiti. Slavi *Godišnjih doba* Jacopa Bassana u povijesti umjetnosti pridonosi činjenica kako je to bio prvi eago i u cijeloj Italiji.²⁵ Međutim, u beskrajnome ponavljanju traženih rješenja, odnosno njihovoj masovnoj proizvodnji, leži i jedan od uzroka kvalitativnoga pada u bassaneškoj radionici,²⁶ kao i kod vojske kasnijih kopista po grafikama.

S dubrovačkim *Ljetom* nisu iscrpljeni odjeci slavne bassaneške invencije *Godišnjih doba* u Hrvatskoj. U Splitu, u privatnoj zbirci, nalaze se *Proljeće* i *Jesen*, koji su izvorno pripadali drugome ciklusu i nisu povezani su s dubrovačkim *Ljetom*. Ciklus je do pedesetih godina još bio cjelovit.²⁷ Pre-

ma usmenome priopćenju bivšega vlasnika, jedinome na koje se mogu pozvati, poznata mi je burna sudbina slika u posljednjih šezdesetak godina 20. stoljeća i činjenica da su slike zabilježene 1844. godine, kada su objavljene u »Gazzetta di Zara« (Supplemento, 20. 8. 1844., br. 67. *Dipinti classici in Dalmazia*). Nakon neslavne sudbine vlasnika zbirke u Kaštel Lukšiću i njegove imovine, po svršetku Drugoga svjetskog rata dospjele su do »preprodavača šivaćih strojeva, rabljenoga namještaja i umjetničkih slika i predmeta« u Splitu, koji je jednu prodao nekome Slovincu, a drugu, vrlo oštećenu, uništio (donja trećina platna bila je potpuno smrvljena i otpala). Radilo se o *Ljetu* i *Zimi*, ali mi nije poznato koja je otkupljena a koja uništena. *Proljeće* i *Jesen* su dospjeli do novoga vlasnika, koji ih je predao restauratorima Lončariću i Deklevi oko 1960. godine. Ponovni, detaljniji konzervatorski i restauratorski postupak obavio je Slavko Alač 1991. godine u Splitu. S obzirom na njihovu kvalitetu i činjenicu da se doslovno ne oslanjaju ni na jedno od poznatih rješenja u grafičkim prizorima, i da nisu kopije Jacopovih invencija, njihova autora zaista treba potražiti u obitelji, odnosno radionici. Slike *Proljeće* i *Jesen* pravi su *pastiche* bassaneških motiva, kao da su nastale po *ricordima* (uspješnim ulomcima pojedinih rješenja ili mikrocjelinama) koji su se u bassaneškoj radionici pomno čuvali za kasniju upotrebu. Primjerice, na slici *Izraelićani i čudo vode* Jacopa Bassana iz vremena oko 1563.–1564. (Madrid, Prado)²⁸ nalazimo uzore i za bosonogu ženu koja muze kozu na *Proljeću* (u protivnoj orijentaciji, ali zadržana kolorističkoga rješenja) i za ženu s košarama grožđa na splitskoj *Jeseni*. Postupak *cut-and-paste* uzrok je kompozicijske »gužve« i nelogičnosti pojedinih odnosa među figurama ili njihovih postupaka: na *Proljeću* pas spava tik pod kozinim repom, a dječak pomaže mljekarici pridržavajući kozu pod vratom umjesto odostraga. Prema obiteljskoj tradiciji vlasnika, navedenoj još u »Gazzetta di Zara« 1844. godine, autor splitskih slika je Leandro Bassano. S obzirom na crtačke nespretnosti i posebno neuspjela lica *Proljeće* i *Jesen* nije moguće privedi Leandrovu opusu



Bassano (radionica ili neposredni sljedbenik), *Doručak u polju*, privatna zbirka, Split

Bassano (workshop or close follower), *Breakfast in the Field*



Francesco dal Ponte Mlađi, *Prikazanje u hramu*, detalj, Duždeva palača, Venecija. Motiv starije žene koja sjedi na stepenicama (proročica Ana ?) citiran je na splitskoj slici.

Francesco dal Ponte the Younger, *Presentation in the Temple*, detail. Motif of the older women sitting on the stairs (prophetess Ana ?) has been quoted on the Split painting

(ili Francescovu), ali su figure pojedinih životinja (koza i hrtovi na *Proljeću*, pas na *Jeseni*) riješene uspješno, kao i pejzaž na obje slike, poglavito *Proljeću*. Stoga se one ipak mogu uključiti u proizvode bassaneške *botteghe*, na kojima je dijelom intervenirala iskusnija ruka nekoga od sinova.²⁹

Posljednja slika pastoralne tematike nalazi se također u Splitu, u privatnoj zbirci. Godine 1990. objavio ju je Grgo Gamulin, nazvavši je *Doručak u polju* ili *Doručak u travi*³⁰ i postavio atributivnu hipotezu Francesco dal Ponte Mlađi: »Ipak, ono što nas najviše navodi na ovu atribuciju prvom sinu velikog oca, to je upravo ovaj neobično skromni intimni ručak malog društva u polju, idila zaista neobična unutar brojnog i veoma napućenog pastoralnog slikarstva škole iz Bassana; pa i taj živi, i prirodni odnos, što ga je slikar znao uspostaviti između ovih nekoliko lica svoje zaista neobične poljske scene.«³¹ Nažalost, članak ne donosi dimenzije slike, ali je autor naziva »mala sličica«. Budući da sliku poznajem samo s fotografije, mogu iznijeti tek nekoliko komparativnih podataka koji joj približe određuju položaj u bassaneškom krugu. Motiv dječaka Gamulin je identificirao kao: »upravo onaj sa Francescove 'Jeseni' u Beču«, međutim on se javlja još u repertoaru njegova oca, Jacopa, od *Poklonstva pastira* iz 1562.–1564. (Galleria Corsini, Rim). Često ga ponavlja u različitim prizorima (primjerice spomenuti *Izraeličani i čudo vode* iz istoga razdoblja). Naravno, motiv se javlja u sinova, u radovima radionice, u sljedbenika i kopista. Na bakrorezu Raphaela Sadelerera (Antwerpen 1561. – München 1628.) *Parabola o sijaču*³² iz 1601. godine javlja se isti motiv, ali i okružje u desnoj donjoj četvrtini prizora približava se našoj slici u obrnutoj orijentaciji. Sadelerova grafika nastala je po slici koja se nadahnjuje biblijsko-pastoralnom tematikom i pripada skupini ranijih slika, od kojih je najpoznatija *Parabola o sijaču* iz zbirke Thyssen-Bronemisza (tamo *Poljski prizor*),³³ nastala između

1555. i 1562., ali je bliža djelu iz Firence (Pitti) koje je pripisano Leandru (Arslan 1960.), uz neke izmjene: »Između slike i grafike pojavljuju se vidljive male razlike, ponajviše u pozici starice, koja na slici s lijevom rukom pridržava kuhaču, u drapiranju rupca koji joj pokriva glavu, u predmetima položenima na stolnjak.«³⁴ Središnji ženski lik *Doručka u polju* gotovo je rješenje preuzeto sa slike *Prikazanja u hramu* (proročica Ana ?) u Palazzo Ducale u Veneciji Francesca dal Ponte Mlađega. Nakon ovoga niza citata, i splitski *Doručak u polju* otkrivamo kao *pastiche* poznatih bassaneških rješenja i može ga se promatrati samo u okviru radioničkih ili neposrednih sljedbeničkih radova.

Pastoralne i biblijsko-pastoralne slike bassaneške radionice ili tek bassaneških odjeka koje smo spomenuli u Hrvatskoj svjedočanstvo su nevjerojatne slave i utjecaja Jacopa Bassana, slikara iz venetske provincije i njegovih sinova. Zajedno s Francescom, Leandrom (čija su djela najprisutnija u Hrvatskoj, signiranih u Splitskoj na Braču, potom djela u Korčuli, u Čari na Korčuli, u Hvaru ...), Giambattistom, Girolamom, suradnicima poput Luce Martinellija i brojnim drugim članovima *botteghe*³⁵ te kasnijim kopistima, Bassano je ne samo ostvario bogati vizualni vokabular i osobit ikonografski repertoar nego je uspio i vrlo rano osvojiti venecijanske sakupljače, a nakon toga se i postupno probiti u različite suvremene europske zbirke. Svojim pastoralnim slikama pripremio je naručiteljski ukus i potrebe za pejzažnim slikarstvom i *genre*-slikarstvom 17. stoljeća. Suvremenik Giorgio Vasari tijekom posjete Veneciji 1566. do te mjere ne razumije Bassanove slike da ih i ne imenuje, nego ih općenito hvali »u malim stvarima i životinjama svih vrsta«, kako smo spomenuli. Vjerojatno bi se toskanski akademik, najiskrenije uvjeren u neoboriv primat svoje *scuole*, nemalo iznenadio tragu koji je slikar »malih stvari« ostavio u povijesti slikarstva.³⁶

Bilješke

- 1
Premda je godine 1980. objavljen zbornik pod naslovom *Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle* (Saint-Etienne, Centre d'études de la Renaissance et de l'âge classique, Actes du colloque international, 1978.), promičući pastoralu kao samosvojnu književnu vrstu specifičnu za navedeno razdoblje, šesnaest godina kasnije Paul Alpers svoju knjigu o pastorali u književnosti započinje razlaganjem o tome kako ne postoji sloga oko toga je li pastorala povijesno određeni ili trajni literarni tip. I sâm je naslov Alpersova djela pitanje: »Što je pastorala?«. Usp. **P. Alpers**, *What is Pastoral?*, University of Chicago Press, Chicago-London 1996.
- Napomena: Ovaj je rad, u skraćenom obliku, pročitan na *Danima Cvita Fiskovića 5 – Ladanjska kultura 1*, u Orebićima, u listopadu 2001. Zahvaljujem organizatorima na pozivu.
- 2
D. Rosand, *Giorgione, Venice, and the Pastoral Vision*, u: *Paces of Delight. The Pastoral Landscape*, Philips Collection, Washington 1988., str. 21–81.
- 3
Nada Grujić daje kratki pregled sačuvane slikarske baštine koja je motivski i tvorno vezana uz vrtnu arhitekturu najpastoralnijega od hrvatskih krajeva – Rijeke Dubrovačke: »Malo se primjera zidnog slikarstva u vrtovima uspjelo sačuvati. U dnu šetnice ljetnikovca Đivoje na Gornjem konalu prikazana su dva satira kako iz vrčeva liju vodu u kamenu školjku, u Pitarevićevu vrtu na Lapadu prikazan je krajolik s pastoralnom ljubavnom scenom, a u vrtu Radovani-Betina ljetnikovca na Gornjem konalu donedavna je stajao zid sa znatno kasnijom oslikom: prikazana je bila pozornica s prizorom iz nekog onovremenog kazališnog komada.« – **N. Grujić**, *Vrtna arhitektura ljetnikovca Bozdari-Škaprlenda u Rijeci Dubrovačkoj*, u: *Zbornik Dubrovačkoga primorja i otoka, II*, Dubrovnik 1988., str. 275–286 (bilj. 7, str. 286). Usp. također bibliografiju.
- 4
Usp. **E. R. Curtius**, *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Matica hrvatska, Zagreb 1971. [1948.]. Glava X. *Idealan krajolik*, str. 192–210.
- 5
Već u djelu *Poljski koncert* (*Concert champêtre*, o. 1510., Pariz, Louvre) na kojemu su prisutni gotovo svi elementi nove slikarske teme, atribucija – »Giorgione ili Tizian« – najbolje ukazuje na to tko je preuzeo palicu pastoralne problematike.
- 6
Ulje na platnu, 114 x 151 cm, inv. br. 19. Detaljniji kataloški opis s bibliografijom i poviješću slike donosi katalog *Jacopo Bassano c. 1510–1592*, ur. B. Louise Brown i P. Marini, Nuova Alfa Editoriale, Bassano del Grappa 1992., str. 81–83.
- 7
Alessandro Ballarin u predavanju *Genesi e sviluppo del dipinto biblico-pastorale nella pittura di Jacopo Bassano*, održanom u Fondazione Giorgio Cini u Veneciji 1. rujna 1992. (publicirano u: *Jacopo Bassano. Scritti 1964–1995*. Volume primo. Tomo secondo, Bertonecello Artigrafiche, Cittadella (Padova) 1995., str. 313–332) naglašava: »pur non essendo esso stesso un dipinto biblico-pastorale, tale, tuttavia, come vedremo ora, da attirare attorno a sé le prime decise formulazioni de questa tematica; al punto che si potrà alla fine individuare una prama fase di questa produzione, radicata proprio negli anni 1558–1561, e comunque attorno e a partire da questo quadro«. **Isto**, str. 313.
- 8
»A representation in which illumination engages a figure and forces it to assume a particular posture declares the priority of light and effectively inverts the Renaissance aesthetics of the supremacy of the figure. In St. John the Baptist in the Desert light is not present to illuminate a body, nor does it act simply as an instrument of its valorization. Light is itself a divine force that fulfills and nourishes the human body – a conception of light firmly grounded in Aquinas's commentary on Aristotle. – **P. Berdini**, *The Religious Art of Jacopo Bassano. Painting as Visual Exegesis*, Cambridge University Press, Cambridge 1997., str. 43.
- 9
E. Pan, *Jacopo Bassano e l'incisione*, Ghedina & Tassotti Editori, Bassano del Grappa 1992., str. 97. Bakropis, list 205 x 264 mm. Premda je signirano »P.F. Menarola sculpsit et D. e. E.«, u tekstu kataloške jedinice navedena je ogradna oko atribucije Pietru Menaroli: »Le fonti bibliografiche attribuiscono la stampa a Pietro Menarola, ma poiché l'incisore qui si firma con le iniziali P.F., si può dubitare che non si tratti dello stesso autore.« **Isto**, str. 97.
- 10
Drugi bakropis s kraja 18. stoljeća već pokazuje sliku u današnjem stanju, rezanih rubova. Usp. **E. Pan**, *Jacopo Bassano e l'incisione*, nav. dj., str. 148, 149.
- 11
Ulje na platnu, 35,2 x 42,8 cm, inv. br. SG–276. Autori trećega izdanja kataloga *Akademijska galerija Strossmayerova* su **M. Šrepel** i **N. Mašić**.
- 12
A. Schneider, *Katalog Strossmayerove galerije, I. Talijanske slikarske škole*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1939., str. 32.
- 13
Edoardo Arslan je kao takvu i navodi 1960. u popisu djela po lokacijama na kraju svoje monografije o Bassanima. Usp. *I Bassani*, Casa Editrice Ceschina, Milano 1960., str. 386.
- 14
Sv. Ivan Krstitelj iznimno je važna slika u Bassanovu opusu, ne samo zbog godine (1558.) koja je arhivski potkrijepljena i pomaže razumijevanju toga razdoblja, nego i zbog toga što se uz nju precizno može vezati stilska promjena, koju naglašava Alessandro Ballarin: »(...) opera fondamentale per coagulare attorno a questa data la nascita del quadro biblico-pastorale, all'interno di un momento caratterizzato da preoccupazioni neosalvatesche e dal primi segni di attenzione alla pittura di Paolo Veronese, in una sorta di neomanierismo che convive con i primi tentativi di una pittura più naturale, condotti soprattutto attraverso la riscoperta del paesaggio e la ricerca di un nuovo potere espressivo della luce.« – **A. Ballarin**, *Jacopo Bassano. Scritti 1964–1995*, nav. dj., str. 365. U složenome odnosu originala i kopija zagrebačka kopija postaje podrška (potvrda) uočene, prihvaćene važnosti i popularnosti Bassanova djela.
- 15
Iz pisma kolegice **Vedrane Gjukić Bender** (25. 7. 2001.), kojoj najljepše zahvaljujem za nesebično pružene podatke, katalog zbirke i fotografije dubrovačke slike. Ulje na platnu, 68 x 90 cm, inv. br. DM 71/S.
- 16
Pinakoteka. Urednik V. Benković. Uvod, scenarij izložbe i kataloška obrada **V. Gjukić Bender**, Dubrovački muzej, Dubrovnik 1988., str. 52.
- 17
Iz pisma kolegice **Vedrane Gjukić Bender** (12. 8. 1991.).
- 18
E. Arslan je navodi kao »Copia di 'Il Giugno' di Vienna di Francesco.« – *I Bassani*, nav. dj., str. 364.
- 19
Bakrorez, 215 x 282 mm. Gabinetto Nazionale delle stampe di Roma.

20

Bakroreze su potpisali Joannes (*Zima, Ljeto*) i Raphael (*Proljeće, Jesen*) Sadeler. »Esse furono probabilmente realizzate a Venezia tra il 1598 e il 1600, essendo Raphael giunto in Italia solo nel 1598 e Jan morto nel 1600.« – **E. Pan**, *Jacopo Bassano e l'incisione*, nav. dj., str. 30.

21

»(...) Messer Matteo Giustiniano amatore di queste arti, che ha fattosi fare da Iacomo da Bassano pittore un quadro che è molto bello, si come anco sono molte altre opere di esso per cose piccole et animali di tutte le sorti.« – **G. Vasari**, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori* §1568.Ĉ, Newton, Roma 1991., str. 1295. Vasari je prema vlastitim riječima bio u Veneciji 1541.—1542. (trinaest mjeseci) 1566., kada je mogao vidjeti Bassanova djela.

22

W. R. Rearick naglašava popularnost takvih Bassanovih djela među naručiteljima: »Tra il 1556 e il 1566 i collezionisti veneziani cominciano ad apprezzare e ad acquistare da Jacopo dipinti di soggetto biblico di rustico sapore naturalistico. Queste sue scene di genere pastorale nacquero dalla graduale trasformazione delle grandiose composizioni religiose precedenti in campestri evocazioni di una cultura rurale. L'Annuncio ai pastori (Washington, National Gallery), per esempio, costituisce un tema normalmente relegato negli sfondi delle Natività, ma che qui viene proiettato al centro, in primo piano, con connotati bucolici destinati a costituire un modello per decenni, se non addirittura per secoli.« *I clienti veneziani di Jacopo Bassano*, u: **S. J. Reedberg–W. R. Rearick–P. Berdini**, *Jacopo Bassano (1510 c – 1592)*. Tre lezioni del XXXIV Corso Internazionale di Alta Cultura tenutosi alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia nel 1992 dal titolo 'Civiltà di Terraferma e Venezia nell'Età dei Bassano', ur. **M. Gudereo**, u: »Bollettino del Museo Civico« 17–18, 1996.–1997., str. 71.

23

Ljeto, ulje na platnu, 78,5 x 110,5 cm, inv. br. 4302, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Beč. Muzej posjeduje također i Francesco-ve slike *Proljeće, Ljeto* i *Zimu* iz prvoga niza replika (Ballarin smatra i *Proljeće* i *Zimu* Jacopovima), potom *Siječanj–Veljaču* i *Ožujak–Travanj*, potom po jedno *Ljeto* i *Jesen* sa zodijskim znakovima... Rearick dopušta da su *Ljeto* i *Jesen* Jacopova djela, ali u suautorstvu s Francescom. Rad na njima opisuje: »L'esecuzione di queste Stagioni segue la procedura standard della bottega Dal Ponte verso il 1577: Jacopo abbozzava la composizione, Francesco eseguiva buona parte della pittura di base, e Jacopo tornava per le velature finali ed i dettagli, specie delle figure in primo piano. Era raro comunque che padre e figlio collaborassero con tanta unità di intenti ed armonia.« – **W. R. Rearick**, *Vita ed opere di Jacopo dal Ponte, detto Bassano c. 1510–1592*. U: *Jacopo Bassano c. 1510–1592*, nav. dj., str. CLXI–CLXII. Bernard Aikema potpuno odustaje od atribucije Jacopu s argumentacijom: »The painterly quality of the two Vienna paintings compared unfavorably not only with the large altarpieces of this period but also with such works as the Sacrifice of Noah at Potsdam, all of which are distinguished by a far subtler handling of light and more sensitive ductus. To our way of thinking, the entire series in Vienna is the work of an assistant, possibly Francesco.« – **B. Aikema**, *Jacopo Bassano and His Public. Moralizing Pictures in an Age of Reform ca. 1535–1600*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, str. 131, 133.

24

»In seguito, quando la clientela perse interesse nelle implicazioni religiose degli episodi biblici, Francesco provvide ad eliminarli.« – **W. R. Rearick**, *Vita ed opere di Jacopo dal Ponte, detto Bassano c. 1510–1592*, nav. dj., str. CLXII.

25

»Earlier in sixteenth century Venice, where the Seasons were a popular subject in ceiling decorations, they usually took the form of allegorical figures. Tintoretto and Veronese depicted them several times as such, for instance in the latter's Villa Barbaro frescoes at Maser. (...)

The idea undoubtedly derives from the North, where there was already a tradition of visualizing the Months and Seasons in the form of animated, allegorical landscapes. The earliest monumental images of this type are Pieter Brueghel's famous series of five paintings, now divided between the museums of Vienna, Prague, and New York. An early example in graphic art is the series of four Seasons published by Hieronymus Cock after designs by Brueghel and Hans Bol. Given the fact that Cock's prints were known in Venice, this last cycle may underlie Jacopo's invention, even if there is no evident parallel between the compositions.« – **B. Aikema**, *Jacopo Bassano and His Public. Moralizing Pictures in an Age of Reform ca. 1535–1600*, nav. dj., str. 131, 133.

26

»Nelle prime versioni, in cui l'intervento di Jacopo era prevalente, la qualità era spesso ottima, ma inevitabilmente essa andò declinando quando i dipendenti di minor vaglia si assunsero il noioso compito di produrle in massa. Perfino le energie di Jacopo venivano meno, e la sua attenzione si allentava davanti alla settima o magari settantesima replica di una vecchia idea. Queste opere assicurando ai Dal Ponte più fama di qualunque altra famiglia di pittori del Cinquecento, ma sparsero anche il seme del declino della ditta dei decenni successivi.« – **W. R. Rearick**, *Vita ed opere di Jacopo dal Ponte, detto Bassano c. 1510–1592*, nav. dj., str. CLXIII.

27

Proljeće, ulje na platnu 91 x 106; *Jesen*, ulje na platnu 92 x 111. Najljepše zahvaljujem prof. dr. Dušku Kečkemetu, koji mi je pružio svu dostupnu dokumentaciju o slikama kada su se još nalazile u njegovu posjedu (1994.).

28

Ulje na platnu, 146 x 230 cm, inv. br. 6312.

29

Jacopo je u početcima ispravljao njihove slike, primjerice Francesco signiranu sliku *Poklonstvo pastira* (sada u Fondazione Reinhart, Winterthur, kopija očeve slike iz Gallerie Corsini u Rimu iz vremena oko 1560. ili 1562.), koju slika s oko jedanaest ili trinaest godina. Otac Jacopo i najstariji sin Francesco (r. 1549.) umiru iste, 1592. godine, a Leandro (1557.–1622.) je od 1588. nastanjen u Veneciji, gdje je otvorio svoju vlastitu *botteghu*. Radionica u Bassanu nakon očeve smrti ostala je u rukama slikarski najmanje talentiranoga Bassana, Giambattiste (1553.–1613.) i najmlađega Gerolama (1566.–1621.), koji ju je 1595. napustio otišavši u Veneciju. Najstarija od Giambattistine četiri kćerke, Chiaretta, udala se za slikara Antonija Scaiara (oko 1586.–1630.), koji je u naredbama ograničen na bratovštine, župe i lokalnu klijentelu. Usp. **E. Arslan**, *I Bassani*, nav. dj., 183–291; **L. Alberton Vinco Da Sesso**, *Jacopo Bassano. I Dal Ponte: una dinastia di pittori. Opere nel Veneco*, Ghedina&Tassotti Editori, Bassano del Grappa 1992, str. 61–108.

30

Ulje na platnu. Zbirka Jozo Jeličić, Split.

31

G. Gamulin, *Djela talijanskih umjetnika iz Seicenta – prijedlozi i rješenja*, u: »Peristil« 33, 1990., str. 65 (ilustracija na strani 66).

32

Bakrorez 233 x 306 mm. Museo Biblioteca Archivio. Bassano del Grappa.

33

Scena campestre, ulje na platnu, 139 x 129 cm, inv. 1934.42.

34

»Tra la tela e la stampa emergono evidenti piccole differenze soprattutto nella posa della vecchia che, nel quadro, con la mano sinistra sorregge un mestolo, nel pannello del fazzoletto che le copre il capo, negli oggetti disposti sopra la tovaglia.« – **E. Pan**, *Jacopo Bassano e l'incisione*, nav. dj., str. 37.

35

Francesco dal Ponte Stariji (1539.) osnovao je obiteljsku *botteghu* 1501. godine, a ona je u Bassanu del Grappa utrnula smrću Giambattiste, osnivačeva unuka (i Jacopova sina) 1613. godine. Leandrova radionica u Veneciji traje dulje. Osim Jacopovih sinova i oca, valja spomenuti i mlađega brata, također imenom Giambattista (u. 1548.), koji je do svoje smrti sudjelovao u radu, u početku zajedno s ocem i bratom, a kasnije proizvođači tek replike bratovih djela. Razlikovanje udjela sinova i brata u odnosu na iznimno talentiranoga Jacopa važno je i za njegovo ispravno vrednovanje: »(...) gli studiosi della passata generazione hanno dimostrato una certa perplessità nel valutare la produzione di Jacopo Bassano nei suoi primi trent'anni di attività. Gli storici dell'arte ben sapevano che, a partire dal 1565 circa, la qualità delle sue opere era spesso più o meno inficiata dall'intervento sempre più massiccio di uno dei suoi figli, o addirittura di tutti e quattro insieme. Non vi era ragione di sospettare che un fenomeno del genere si fosse verificato anche prima, quando Giambattista aveva svolto una funzione analogica, pur con qualche differenza. Tra il 1532 e il 1548 il fratello minore aveva davvero partecipato per circa un decennio alla realizzazione dei dipinti, per poi ridursi quasi esclusivamente a eseguire repliche delle opere di Jacopo.« – **W. R. Rearick**, *La »Pesca miracolosa« di Jacopo Bassano*, »Arte Veneta« 44, 1993., str. 21.

36

Čak je i Bassanov veliki uzor i suvremenik Tizian osjetio neodoljivu privlačnost Bassanovih slikarskih rješenja citirajući njegov *Čudotvorni ribolov* iz 1545. (London, privatna zbirka) na svojoj oltarnoj pali *Bogorodica u slavi sa sv. Andrijom i sv. Petrom* za katedralu u Serravalleu (nakon 1546.). Od toga razdoblja do, primjerice, Piazzettine kopije iz 1720. (Chicago, Art Institute) po Jacopovu *Poklonstvu pastira* (Rim, Galleria Corsini) možemo pratiti neprekinute odjeke gotovih bassaneških rješenja u opusima drugih slikara. Usp. **W. R. Rearick**, *La »Pesca miracolosa« di Jacopo Bassano*, nav. dj., str. 9–23. **Isti**, *I clienti veneziani di Jacopo Bassano*, nav. dj., str. 71. U katalogu izložbe u Louvreu iz 1998., posvećene djelima Jacopa Bassana i sinova u francuskim zbirkama, važnost ciklusa *Godišnja doba* i srodnih protegnuta je na iznimno širok horizont: »(...) ova nit bassaneškoga imaginarija ovdje, više nego ijedna druga, priprema pojavu sklonosti k pejzažnome slikarstvu i genre-slikarstvu na Zapadu u 17. stoljeću.« » (...) cette veine de l'imaginaire bassanesque qui, plus qu'aucune autre, prépare l'émergence du goût pour le paysage et la peinture de genre en Occident au XVII^e siècle.« – **J. Habert, C. Loisel Legrand**, *Bassano et ses fils dans les musées français. Les dossiers du musée du Louvre*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1998., str. 33.

Summary

Sanja Cvetnić

Pastoral and Biblical–Pastoral Subjects in the Paintings of Bassano Family and their Followers in Croatia

Introduction of the article is dedicated to the discussion of the terminology and history of the notions »pastoral« and »biblical-pastoral«, especially in the Venetian school. An overview of the exhibitions and symposia in the last decades dedicated to the problem is offered. The author then presents the paintings of the Bassano origin in Croatia, both members of the family and the followers that took the subject of the pastoral and biblical-pastoral. The first painting considered goes back to beginnings of the subject within the oeuvre of Jacopo dal Ponte il Bassano, to his *St. John the Baptist in Desert* from 1558 (Bassano del Grappa, Museo Civico). It was translated into graphic media by Pietro Menarola whose etching of the subject (1684.–90.) was a model for the painting

St. John the Baptist in Desert by anonymous master in the Strossmayer Gallery of Old Masters in Zagreb. Considering the date of the etching in can be a copy from the late 17th century, and not the Bassano's painting as it was presented in the catalogues. Nevertheless it is an interesting testimony of the popularity of the subject for century and a half. An engraving was a model for the next example – *Summer* from the Old Masters Collection of the Rector's Palace in Dubrovnik. Again work by an anonymous master who took *Summer* from the serial Seasons either by Johan Sadeler and Raphael Sadeler (before 1600, year of Johan's death) or by Lucas and Jacques Callot (first decades of the 17th century). Prints were made after one of celebrated Jacopo's and Francesco's Seasons (exact model for neither of the etchings has been detected) or some other cycle done by sons. In a private collection in Split there are two other paintings of Season: a *Spring* and an *Autumn*. They do not form a group with the Dubrovnik *Summer*, since they do not correspond in format and do not depend so strictly upon prints. The *Spring* and the *Autumn* from Split can be treated as a product of the Bassano workshop, with possible intervention of the family members. The last painting from the same collection, *Breakfast in the field (Pastoral Scene)*, is of a poorer quality, but quotations link it to the Bassano circle. It is a pastiche of the popular Bassano's solutions and motifs.

Keywords: painting, Croatia, Bassani, pastoral

Prijevod: S. Cvetnić