



Majstor tonda iz Greenvillea, Bogorodica sa Isusom, Strossmayerova galerija, Zagreb (foto: G. Kos)
Master of tondo from Greenville, Virgin with Jesus, Strossmayer Gallery, Zagreb (photo by G. Kos)

Sanja Cvetnić

Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, Zagreb

Tri atributivna problema iz talijanske zbirke Strossmayerove galerije HAZU u Zagrebu – Majstor tonda iz Greenvillea, Palmezzano, Giordano

Izvorni znanstveni rad – Original scientific paper

predan 20. 7. 1998.

Sažetak

Otkada je Majstor tonda iz Greenvillea utvrđen kao zasebna umjetnička osoba 1962. godine, slika »Bogorodica sa Isusom« u Strossmayerovoj galeriji, u inventarima i katalozima pripisana Eusebiju da San Giorgiu, pojavljuje se u inozemnoj literaturi kao dio njegova opusa. Usporedbom s djelima u Greenvilleu, Frankfurtu, Veneciji, naša se slika potvrđuje vezanom uz opus ovoga anonimnog toskanskog majstora, sljedbenika Perugina s kraja quattrocenta i početka cinquecenta.

Od dva djela koja se u inventarima Strossmayerove galerije navode kao djela slikara Marca Palmezzana iz Forlia, slika »Krist nosi križ« u stalnom postavu signirana je i datirana 1525. godine te pripada u vrhunske Palmezzanove inačice često ponavljane teme. Drugo, neobjavljeno djelo iz depoa galerije, »Krist križonoša s Nikodemom i Josipom Arimatejcem«, mnogo je kasnija, sedamnaestostoljetna kopija venecijanske slike, signirane i datirane također 1525. godine, koju čuva Museo Correr u Veneciji.

Za sliku »Otmica Dejanire« iz Strossmayerove galerije, koja je tematski bila određena kao »Otmica Prozerpine«, a autorski kao djelo Caraccijeve škole, prepoznajemo pripadnost različitom krugu, jer se usporedbom s istoimenom firentinskom slikom napuljskoga slikara Luce Giordana otkriva kao njena kopija.

Majstor tonda iz Greenvillea, Bogorodica sa Isusom

Povijest dolaska slike *Bogorodica sa Isusom*¹ u Strossmayerovu galeriju starih majstora i atributivnih promjena kroz koje je prošla sažeto iznosi V. Zlamalik u katalogu stalnoga postava: *Sliku je kupio biskup Strossmayer 1890. g. u Firenzi i ona je »... po vještacih dosudjena Fr. Francii« (kat. 1895). J. Brunšmid u kat. iz 1911. g. pravilno uočava da djelo »... podsjeća na Raffaellova učitelja Pietra Perugina«, ali zadržava atribuciju ranijih kataloga. G. Térey prvi pripisuje sliku Eusebiju da San Giorgiu, učeniku Peruginovu (1926) i pod tim imenom nalazimo djelo u katalozima A. Schneidera (1939) i Lj. Babića (1947. i 1950).*

Gamulin prihvaća atribuciju umbrijskome majstoru Eusebiju da San Giorgiu (1955, 1961. g.), a u zagradama uz svoj kratki osvrt na našu sliku dodaje važnu opasku: *Zanimljivo je spomenuti, da se ista glava Bogorodice i slična grimasa na licu djeteta može vidjeti na neatribuiranom tondu »Madone s Isusom i dva anđela« u galeriji Ca' d'Oro u Veneciji.*² Naime, petnaest godina kasnije (1976. g.) pridružit će Federico Zeri venecijansku sliku popisu djela majstora čije je ime sâm skovao i u čija djela kao četiri prvo utvrđena ubraja zagrebačku *Bogorodicu sa Isusom*.³

Tradicionalna atribucija Eusebiju da San Giorgiu (Perugia, između 1465. i 1470. g. – nakon 1539. g.), nasljedniku slikarske slave Perugina i Pinturicchija, zadržana je u katalozima i inventarima Strossmayerove galerije,⁴ premda je slika desetljećima u inozemnoj literaturi vođena kao djelo Majstora tonda iz Greenvillea. Pod tim je imenom godine 1962. prvi puta objavljen skroman popis djela (tri Bogorodice s Djetetom među kojima i naša slika),⁵ okupljen oko *Bogorodice s Djetetom i anđelima (Tonda iz Greenvillea)* u Bob Jones University, SAD. Ime toskanskome majstoru koji slijedi umbrijske uzore, aktivnome potkraj XV. i u prvome desetljeću XVI. stoljeća skovao je Federico Zeri, a njegovu usmenu obavijest prenosi Alfred Scharf u katalogu *The Bob Jones University Collection of Religious Paintings*.⁶ U šest godina kasnijemu katalogu *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: Italian School XV-XVI Century*,⁷ autor Fern Rusk Shapley dodaje pet djela o kojima ga je pisмено obavijestio Everett Fahy (1966. g.) i jedno koje je sâm identificirao. Od deset sakupljenih djela, Federico Zeri (1976. g.) u već spomenutome katalogu baltimorske Walters Art Gallery uzima samo dva, i to iz prve grupe – zagrebačko i frankfurtsko.⁸ Više ne uvrštava greenvillesko djelo u skupinu, premda Majstora i dalje zove njegovim imenom, imenom Tonda iz Greenvillea. Zeri dodaje šest novih djela, među kojima tondo iz Baltimorea i slika iz venecijanske Ca' d'Oro, čiju je sličnost sa zagrebačkom slikom davno uočio Gamulin. U svome djelu *La Pittura Umbra Dal Duecento al primo Cinquecento*⁹ Filippo Todini (1989. g.) upoznaje detaljnije s »greenvilleskim« majstorom: *Attivo in Toscana alla fine del XV e al principio del XVI secolo. Seguace toscano del Perugino. Collaboratore del Maestro di Stratonice, nelle opere giovanili mostra rapporti con Luca Signorelli e con la cultura senese degli ultimi anni del Quattrocento. Si accosta in seguito strettamente al Perugino, mostrando affinità anche con la pittura fiorentina.*¹⁰

Od dosadašnjih prijedloga za njegov opus, koji je sveukupno brojao dvadeset i dva djela, on odabire pet, među kojima



sva četiri koja je prvotno identificirao Zeri, dakle i zagrebačko, dodajući tomu *Bogorodicu s Djetetom i mladim Ivanom Krstiteljem* iz Avignona (Musée du Petit Palais) i *Bogorodicu s Djetetom* iz Washingtona (Zbirka McClellan) iz posljednjega, Fahyeva dodatka te četiri djela koja je sâm identificirao, dva u budimpeštanskome Nacionalnome muzeju, a dva iz privatnih zbirki, u Rimu i u Firenzi. Od otkrića anonimnoga Majstora tonda iz Greenvillea, naša je slika – dakle – bez ostatka uvrštavana i u najuže prijedloge njegova opusa, a u njemu ostaje i u posljednjim istraživanjima.

Usporedimo li naše djelo s greenvillskim,¹¹ uz razlike u stanju konzervacije, uočavamo snažne sponje u tipološkim rješenjima Bogorodice i Isusa. U impostaciji Djeteta prepoznajemo citatnost, a isto vrijedi za crtež lica Majke i Djeteta (osobito linija koja se od obrva spušta spram nosa, minuciozna i elegantna linija malih usnica, zasjenjenje pred podbratkom). Usporediva je i veza naše slike s frankfurtskom¹² Bogorodicom s Djetetom: Isusova desna pest kojom podržava draperiju s istaknutim kažiprstom i malim prstom, »lisnati« obris Bogorodičine stisnute šake iz koje je – na sve tri slike – odvojen posljednji prst. U krajoliku nalazimo znakovita, tip-ska mjesta umbrijske škole. Zajedničkim se značajkama, osobito blisko našoj slici, pridružuje i venecijanski tondo Bogorodice iz Ca' d'Oro.

S obzirom na usporednice i ponavljanja koja nalazimo u opusu Majstora tonda iz Greenvillea, a koje okupljaju spomenute slike i potkrepljuju istraživanja Zerija, Gamulinove sugestije, Todinijevu sintetičku studiju umbrijske škole te brojne druge rezultate tijekom protekla četiri desetljeća, predlažemo prihvat naše slike *Bogorodica sa Isusom* kao dio opusa Majstora tonda iz Greenvillea, u kojemu ona – kao rijetke iz njegova opusa – zadržava ključno mjesto od identifikacije zasebne umjetničke osobe, odnosno od 1962. godine.



Majstor tonda iz Greenvillea, Bogorodica sa Isusom, tondo, Bob Jones University Museum & Gallery, Greenville, Južna Karolina, Sjedinjene Države Amerike

Master of tondo from Greenville, Virgin with Jesus, Tondo, Bob Jones University Museum & Gallery, Greenville, South Carolina, USA

Majstor tonda iz Greenvillea, Bogorodica sa Isusom, nekada Städelches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt, sadašnji smještaj nepoznat

Master of tondo from Greenville, Virgin with Jesus, formerly Städelches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt, present location unknown

Majstor tonda iz Greenvillea, Bogorodica s Isusom, Ca' d'Oro, Venecija

Master of tondo from Greenville, Virgin with Jesus, Ca' d'Oro, Venice

Kopija prema Palmezzanu »Krist Križonoša s Nikodemom i Josipom Arimatejcem«

U stalnom postavu Strossmayerove galerije HAZU u Zagrebu nalazi se slika *Krist nosi križ*¹³ forliškoga slikara Marca Palmezzana (r. Forlì, oko 1459/63. g. – u. prije 25. svibnja 1539. g.),¹⁴ jedna od inačica njegovih *Portacroce*, Krista križonoše.¹⁵ Signirana je i datirana 1525. godine. Na naslikanome listiću pergamene, prikucanom na patibulum kraj Kristove ljevice napisano je: MARCHUS PALMEZZANUS / PICTOR FORLIVIENSIS FACIEBAT / MCCCCXXV.¹⁶

Slika je dugo prisutna u Strossmayerovoj zbirci – od 1883. godine. Podaci o njoj dijelom su poznati izvan Hrvatske u starijoj, ali za naše prilike bogatoj literaturi.¹⁷ Kada je u povodu petstote obljetnice slikareva rođenja i izložbe, kojom ju je njegov rodni grad obilježio, prvi puta publicirana tamošnja slika *Krist nosi križ*, u svim elementima vrlo bliska našoj, ali iz 1522. godine,¹⁸ oduševljeno je primljena: *Inedito è il »Cristo portacroce« a mezza figura, del convento del Corpus Domini di Forlì che la rimozione delle ridipinture ha rivelato essere »uno dei più fini esemplari di questo soggetto« mettendo anche in luce il polizzino, prima invisibile, con la firma e la data 1522.*¹⁹ Istaknuto mjesto u Palmezzanovu opusu pripada i našoj slici iz 1525. godine. Mekana

linija obrisa i tekstura kose, nježna modelacija poprsja blagim svjetlosnim mijenama, Kristova meditativnost i elegancija uklapaju se doista u značajke vrhunskih Palmezzanovih ostvarenja. Jedan od malobrojnih razlikovnih elemenata dviju slika je ornament širokoga obruba Kristove haljine. No, Palmezzanov opus pruža nam usporednice i za to: na slici *Krist nosi križ i sveci* iz venecijanskoga Museo Correr nalazimo istovjetan, minuciozno iscertan uzorak veza.²⁰ Na florealno ornamentiranom obrubu ispod vrata – poput tanke sinuoidne biljne vitice – u središnjem se dijelu nalazi vezeni motiv hostije s upisanim Kristovim monogramom »Y (I) H S«. Slova su u cjelini čitljiva na venecijanskoj slici, a na našoj ih dijelom pokriva čvor omče tako da se razabire samo posljednje. Ornament obruba rukava tvore romboidni motivi naiznjenično varirani – jedan je na način pletera podijeljen u devet rombova, a drugi, manji, sadrži četverolatični cvijet poput križa i opisan je kružnicom. Premda je prizor na venecijanskom djelu proširen za tri lika, a Krist okrenut u poluprofil sprijeda – za razliku od profila našega Krista – na njemu nalazimo i brojne daljnje podudarnosti. Srodan je način na koji je riješen križ u aureoli (također poput biljnog motiva, tankim linijama i viticama), zatim crtež trnove krune i oblikovanje lica, te boje Kristove haljine. Sličnosti dvaju djela u detaljima razumljive su i utemeljene u vremenskom suglasju,



Marco Palmezzano, »Krist križonoša«, 1525, Strossmayerova galerija starih majstora, Zagreb (foto: G. Kos)

Marco Palmezzano, Christ the Crossbearer, 1525, Strossmayer Gallery of Old Masters, Zagreb (photo by G. Kos)

jer prema natpisu na venecijanskoj slici, ona je nastala iste godine kada i zagrebačka, 1525. g., premda je u posljednjim katalozima stalnoga postava Museo Correr pogrešno zabilježena 1515. godina.²¹

Depo galerije čuva, međutim, još jednu do sada neobjavljevu sliku *Krista križonoše*,²² proširenu sa tri prateće figure. Ponovljenom kompozicijom i tipološkim značajkama oslanja se na poznata Palmezzanova rješenja, a u kompoziciji je gotovo identična sa spomenutom venecijanskom slikom, signiranom i datiranom 1525. godine. Međutim, u interpretaciji predstavlja se kao kasnija kopija. Slika je ušla u Strossmayerovu zbirku s atribucijom Palmezzanu više od osam desetljeća nakon signiranoga Palmezzanova djela iz stalnoga postava – otkupljena je 1967. godine.²³ Naziv slike u inventarskoj kartici Galerije – »Krist sa Simonom iz Cirene« – odnosno Šimunom Cirencem, valja ikonografski provjeriti, odnosno iznova pročitati. Nesumnjiv je identitet Krista, kao nositelja križa s desne strane slike. Na suprotnoj strani kompozicijski je kontrapunktalno smješten mučitelj, koji povlači povodac omče oko Kristova vrata. Problem je, međutim, identifikacija dvaju muških likova uklopljenih između Krista i mučitelja. A. Venturi (1913. g.) ih na usporedivoj forlieškoj slici *Krist*

*nosi križ*²⁴ imenuje »manigoldi« (lopovi), a Giovanni Maria-cher (1957. g.) za venecijansku inačicu nazvanu *Krist nosi križ sa svecima* nabraja nekoliko mogućnosti, spominjući i Cirence.²⁵ Po mom sudu, međutim, ni jedan od dva muška lika ne pokazuje namjere preuzeti križ kako nalaže Cirenceva ikonografska definicija, niti je na to prinuđen, kako navode biblijski izvori: *I natjeraše nekog prolaznika koji se vraćao iz polja, Šimuna, Cirence, oca Aleksandrova i Rufova, da mu ponese križ.*²⁶ Dva su lika preraskošno odjevena za poljodjelce, s draguljima na kapama i ukrasnim obrubom na odjeći (kao i Krist), a dostojanstvom se jasno diferenciraju od vulgarnih figure mučitelja. Da bismo identificirali dva muškaraca kao velikoga svećenika Kaifu i njegova tasta Anu, koji se pojavljuju kao sukrivci Kristove osude, priječe nas njihovi sućutni i bolni pogledi spram Spasitelja, kao i sklopljene ruke na molitvu starijega. Od pobožnih sudionika Kristove muke poznajemo još par tajnih Isusovih učenika – Josipa iz Arimateje i Nikodema, koji su sahranili njegovo tijelo nakon smrti na križu: *Poslije toga dođe Josip iz Arimateje, koji bijaše učenik Isusov, ali tajno zbog straha od Židova, i zamoli Pilata da uzme Isusovo tijelo. I Pilat mu dopusti. Nato Josip dođe i uze njegovo tijelo. Dođe i Nikodem.*²⁷ Oba su



Marco Palmezzano, »Krist križonoša«, 1522, Convento del Corpus Domini, Forlì
 Marco Palmezzano, Christ the Crossbearer, 1522, Convento del Corpus Domini, Forlì



Marco Palmezzano, »Krist nosi križ i sveci« (»Krist s Nikodemom i Josipom Arimatejcem«) 1525, Museo Correr, Venezia

Marco Palmezzano, Christ Bearing the Cross and Saints (Christ with Nicodemus and Joseph of Arimathea) 1525, Museo Correr, Venice

Kopija prema Marcu Palmezzanu, »Krist s Nikodemom i Josipom Arimatejcem«, XVII. st., Strossmayerova galerija starih majstora, Zagreb (foto: G. Kos)

Copy after Marco Palmezzano, Christ with Nicodemus and Joseph of Arimathea, Strossmayer Gallery of Old Masters, Zagreb (photo by G. Kos)



bila ugledni Židovi – Josip vijećnik (Lk 23, 50), a Nikodem farizej, član židovskoga Velikog vijeća (Iv 3, 1). I Mariacher (1957. g.), kao i Grigioni (1956. g.) smatraju da su spomenuta dvojica moguće rješenje ikonografije slike: *Cristo sta portando la croce sulle spalle, ha al suo fianco un vecchio (Nikodemo?), e il Cireneo (o Giuseppe d'Arimatea, come ora suggerisce il Grigioni) con lo sgherro che tira la fune.*²⁸ Nedostaje ikonografskih uporišta za sigurno određenje dvojice muškaraca, sve iako nam se najvjerojatnim čini Mariacherovo i Grigionijevo mišljenje. Prihvaćamo njihovo čitanje i predlažemo promjenu naziva slike u depou Strossmayerove galerije u *Krist križonoša s Nikodemom i Josipom Arimatejcem* s otvorenom mogućnošću kasnije iscrpnije potvrde kao i ikonografske reinterpretacije djela.

Vraćajući se usporedbi naše slike s istoimenim signiranim djelom u Museo Correr, uočavamo snažne tipološke razlike koje svjedoče o drugom autoru, te redukciji detalja na zagrebačkoj slici kao posljedici opetovanja. Primjećujemo kako stilski registri Palmezzana i slike iz depoa govore u prilog pripadnosti različitim razdobljima. Slikar ove potonje odustaje od jasnoće Palmezzanove linije i njene tvorbene uloge u modelaciji, ne trudi se crtački minuciozno opisati fizionomije ili vez obruba na odjeći. Palmezzanovo svjetlo, koje unutar obrisa blagim prijelazima tvori reljefnost oblika, na zagrebačkoj slici postaje kontrastno, razgradbeno, koncentriranije na izoliranim otocima lica ili spojeno u svjetlosnu mrežu na draperiji, prelazeći potom naglo u nerazbirljivu tamu. Povjerenje kojim naš slikar pristupa svjetlosti kao



Kopija prema Luci Giordanu, »Otmica Dejanire«, Strossmayerova galerija starih majstora, Zagreb (foto: G. Kos)
Copy after Luca Giordano, The Rape of Deianeira, Strossmayer Gallery of Old Masters, Zagreb (photo by G. Kos)

izražajnome sredstvu vidljivo je i u promjeni tanke, ornamentirane kružnice Palmezzanove aureole u svjetlosno-zrakasti tip, kojim se tamna kontura glave središnje figure jače izdvaja od ostalih likova na prikazu. U kolorističkoj interpretaciji također primjećujemo razlike. Na našoj je slici jedino Kristov inkarnat zelenkastožut, ispod očiju smjelo podvučen širokim potezom ružičaste, dok je inkarnat drugih likova smečkast. Kristova crvena halja ističe se od zelenih i smeđih tonova odjeće ostalih likova, ali naš ju je slikar – za razliku od Palmezzana, koji je narančastocrveni ton Kristove halje istakao jakim intenzitetom – stišao i ugodio u odnosu na intenzitet cjelokupne kromatske situacije. Na temelju navedenih značajki sliku *Krist s Nikodemom i Josipom Arimatejcem* promatramo kao znatno kasniju kopiju Palmezzanova rješenja iz XVII. stoljeća.

Kopija prema Giordanu »Otmica Dejanire«

Izvan stalnoga postava Strossmayerove galerije nalazi se i slika *Otmica Dejanire*.²⁹ Prema našim saznanjima, slika nije do sada publicirana, a spomenuta je samo kao kataloška jedinica, u katalogu *Sto godina Strossmayerove galerije*,³⁰ ali s neodrživom odrednicom »bolonjska škola«, kojom je zamijenjeno prethodno određenje »škola Caraccia« koja je prati od ulaska u zbirku (1963. g.), a zadržana je pogrešno utvrđena tema kao otmica Prozerpine. U figuri otimičara ne prepoznajemo Hada kako to nalaže Prozerpinim (Perzefonin) mit, nego kentaura Nesa, kradljivca Heraklove druge žene, Dejanire. Cjelokupna situacija i odnosi protagonista na slici uklapaju se u njihovu mitsku priču kako je donosi Zamarovskij: *Kad su stigli do rijeke Euena, na kojoj nije bilo mosta, kentaur Nes ponudio je Heraklu da će Dejaniru prenijeti na drugu obalu. Ali čim je Dejaniru uzeo na leđa, pokušao ju je ugrabiti. Heraklo ga je usmratio jednom od svojih otrovnih strijela i tako spasio Dejaniru*.³¹ I u trećoj, udaljenoj figuri, u kojoj bismo prema Prozerpininoj priči morali prepoznati njenu majku Demetru, razabiremo snažnu mušku figuru koja ulazi u vodu te je možemo identificirati kao Herakla. Konačnu potvrdu promjene tematskoga određenja naše slike pružit će nam pronađeni joj uzor, kojim i autorsku odrednicu »škole Carac-



Luca Giordano, »Otmica Dejanire« 1682, Uffizi, Firenze, prije i poslije restauratorskoga zahvata kojim je skinuta draperija s Dejanirina akta (Gabinetto fotografico della Soprintendenza alle gallerie di Firenze)

Luca Giordano, The Rape of Deianeira, 1682, Uffizi, Florence, before and after the restoration of the painting which removed the drapery from Deianeira's nude. (Gabinetto fotografico della Soprintendenza alle gallerie di Firenze)

cia« mijenjamo u kopija prema Luci Giordanu (Napulj, 18. listopada 1634. g. – 3. siječnja 1705. g.). U depou firentinske galerije Uffizi nalazi se, naime, njegova slika *Otmica Dejanire*,³² kompozicijski istovjetna s našom, ali različita od nje u tipologiji i – dijelom – izvedbi. Firentinska je slika dimenzijama manja (0,510 x 0,660 m : 0,830 x 1,120 m), a u posljednjem katalogu galerije Uffizi Mina Gregori (1994. g.) nazivlje je *bozzetto*: *Il bozzetto proviene dalla collezione del Gran Principe Ferdinando de' Medici, ed è databile al 1682 circa. Se ne conosce una replica a Burghley House*. Na firentinskoj slici, kako je reproduciramo, još postoji kasniji preslik, osobito vidljiv u plaštu koji zakriva Dejanirin akt, a koji se na našoj slici ne pojavljuje. Nedavnim je restauratorskim zahvatom slika iz Uffizia oslobođena dodataka, od kojih je naj-snažniji bio upravo plašt.³³ Sve iako su time uklonjene neke motivske razlike dvaju slika i dalje približena njihova kompozicijska podudarnost, u tipologiji i modelaciji primjećujemo snažne razlike. Lica kentaura Nesa i Dejanire na našoj su slici grublja (ovalni obris Giordanove Dejanire pretvoren je u jajoliki na našoj slici, oči su približene, a nos širi u korijenu), modelacija tijela tvrđa, crtež dijelom nespretniji (usp. nezgrapnu desnu ruku junakinje) i krući nego na Giordanovoj slici (usp. meke obrisne linije nogu njegove Dejanire za razliku od krivudava obrisa na našoj slici). Tijek klizeće Giorda-

nove svjetlosti ukrućuje se tvoreći »nakupine« sjene na Dejanirinu aktu i on gubi mekoću koja je snažno suprotstavljena centaurovom tijelu na firentinskoj slici. Navedene razlike upućuju kako je naša slika kopija prema Giordanovoj *Otmici Dejanire*, a kao godinu *ante que non* preuzimamo 1682. g.,³⁴ kada je i posljednji od slikarski slavni Caraccia, čijoj je školi bila pripisivana, mrtav više od šest desetljeća.

Bilješke

1
Inventarski broj SG–93, tempera s uljem na drvu (lipovina); 0,574 x 0,416 m.

2
Grgo Gamulin, *Neki problemi srednjotalijanskih škola u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu*, u: »Stari majstori u Jugoslaviji I«, Zagreb, 1961, str. 37. (izd. Društvo historičara umjetnosti Hrvatske).

3
Federico Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1976, str. 179.

4
Usp. kataloge Zlamalik 1967, str. 56; 1982, str. 94; 1984, str. 97.

5
Osim zagrebačke i greenvillske, u prvom su navratu Majstoru tonda iz Greenvillea pripisane slike iz Frankfurta, Städtisches Kunstinstitut i Modene, Pinacoteca Estense.

6
Alfred Scharf, *The Bob Jones University Collection of Religious Paintings*, Greenville, South Carolina, 1962, str. 54.

7
Fern Rusk Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: Italian Schools XV–XVI Century*, 1968, str. 100–101.

8
Federico Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1976, str. 179.

9
Milano 1989. Longanesi & C., str. 197.

10
Aktivan u Toskani potkraj XV. i početkom XVI. stoljeća. Toskanski sljedbenik Perugina. Suradnik Majstora di Stratonic, u ranim djelima otkriva veze s Lucom Signorelijem i sa sienskom kulturom posljednjih godina petnaestoga stoljeća. Kasnije se približuje Peruginu, pokazujući srodnosti i s firentinskim slikarstvom. **Todini**, 1989, str. 197.

11
Ulje na drvu, diameter 103.5 cm (tondo). Bila je publicirana kao djelo Sinibalda Ibia (»The Burlington Magazine«, br. 55, kolovoz 1929, str. 87–88; (sl. str. 89) i kao djelo Peruginove škole (katalog Bob Jones University 1962, vol. I, str. 55; (sl. str. 54). Zahvaljujem direktorici Bob Jones University, Mrs. Joan C. Davis, koja mi je ljubazno poslala informacije i fotografiju slike.

12
Ulje na drvu, 85 x 55 cm, nekadašnji inventarski broj 867. Slika nije više dio zbirke Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, jer je prodana 1933. godine. Prema pismenoj obavijesti Dr. Jochen Sandera, voditelja slikarske zbirke u Städelu, kojemu najljepše zahvaljujem, kao i gđi Elisabeth Heinemann na fotografiji, slika je bila u to vrijeme smatrana djelom Eusebija da San Giorgia. Prodana je kao br. 6 na aukciji 24/25. studenoga 1933. kod Münchenskoga akcionera Huga Helbinga nepoznatome kupcu. Nepoznat je njen današnji smještaj, te ju se i dalje navodi kao »frankfurtsko« djelo.

13
Inventarski broj SG–83, tempera, ulje na drvu; 0,522 x 0,410 m.

14
U starijoj literaturi i u katalogima Strossmayerove galerije pojavljuje se godina rođenja »oko 1456. g.«, a smrti »oko 1543. g.«. Godine 1956. u rodnom je Forliu proslavljena petstota godišnjica slikareva rođenja. Arhivske rezultate koji su donijeli nove godine životnih međa prenosimo prema »The Dictionary of Art« (ur. Jane Turner) London, New York, 1996, str. 889.

15
Kada je 1894. **Egidio Calzini** publicirao studiju *Marco Palmezzano e le sue opere* (»Archivio Storico dell'Arte«, Rim 1894, str. 455–483), bilo mu je poznato četrnaest Palmezzanovih što replika, što inačica teme Krista krizonoše, a od tada se katalog znatno povećao, uključujući i našu sliku. **Andrea Moschetti** objavio je *Un nuovo Cristo Crocifero di Marco Palmezzano* u »Dedalo« 1/2, Milano, Rim, 1920/1921, str. 363–368, a obljetnička je izložba posvećena slikarevim djelima u Romagni (*Marco Palmezzano. Pittore Forlivese. Catalogo delle opere del Palmezzano in Romagna*) donijela nama zanimljivu i posve usporedivu sliku *Krist nosi križ*, signiranu i datiranu 1522. godine.

16
Natpis na slici – koja je do tada bila smatrana djelom nepoznatoga autora – prvi je pročitao Franjo Rački (1891. g.) i »uvrstio u svoj katalog (...) kako je gore citirana«. Atributivnu povijest donosi **V. Zlamalik** u katalogu »Strossmayerova galerija starih majstora (...)«, Zagreb, 1982, str. 144.

17
Objavio ju je **Gustavo Frizzoni** (*La Pinacoteca Strossmayer*, »Arte« VII, 1904, str. 436) u svome opsežnom prikazu Strossmayerove galerije, potom **Berenson** u engleskom izdanju (Oxford, 1932, str. 413) i talijanskom prijevodu (Milano, 1936, str. 358) *Italian Pictures of the Renaissance*. O slikaru usp. **Angelo Mazza** *Marco Palmezzano* u katalogu izložbe *Luca Longhi e la pittura su tavola in Romagna nel '500*. Ravenna, 1982, str. 124–127. Domaći se autori (**Brunšmid**, 1917. g., **Schneider** 1935. g., **Gamulin** 1955. g., **Zlamalik** 1969. g., 1982. g.) ograničuju na prijenos signature i datacije.

18
Usporedi katalog izložbe *Marco Palmezzano. Pittore Forlivese. Catalogo delle opere del Palmezzano in Romagna*, Forlì, 1957, str. 19. U popisu izloženih djela, pod brojem XVI dimenzije slike (0,58 x 0,48 m) otkrivaju kako je oko 6 cm viša i 7 cm šira od naše. Obje su slikane na drvu.

19
Ennio Golfieri, *In margine al V centenario della nascita di Marco Palmezzano*; u: »Arte Veneta« XI, Venezia, 1957, str. 246. Istakla S. C.

20
Inventarski broj 52, *Cristo che porta la Croce e Santi*, drvo; 0,54 x 0,92 m.

21
Teško razbirljivi natpis na slici prema katalogu: **Giovanni Mariacher** (*Il Museo Correr di Venezia*, Venezia, 1957, str. 122) glasi: *MAR-CHUS / PALMESA / NUS / PICTOR / FOROLIVIENSIS FACIEBAT / MCCCCXXV*. U katalogima Giandomenica Romanellija pojavljuje se godina 1515, bez reprodukcije natpisa, jer on djelo spominje samo jednom rečenicom nabrajajući slikare pod utjecajem slikarske obitelji Bellini: *Ancora belliniani sono (...), Marco Palmezzano* (»Cristo portacroce«, *firmato e datato 1515, anch'esso derivato da uno schema belliniano spesso ripetuto dalla bottega*)« (usp. *Museo Correr*, Mila-

no, 1984, str. 82, ali i druga, kasnija izdanja). Na pismenu molbu provjere datacije, autor je potvrdio kako je ispravna godina koju bilježi Mariacher, 1525.

22

Inventarski broj SG–557, ulje na platnu; 0,573 x 0,932 m.

23

Prijašnji vlasnik Ratko Nikolić, Zagreb.

24

Reproducirana u: **A. Venturi**, *Storia dell'Arte Italiana. La Pittura dell'Quattrocento*, Milano, 1913, II/I, str. 65. Slika se nalazi u Pinacoteca Civica, Forlì. U pozadini je pejzaž.

25

Giovanni Mariacher, *Il Museo Correr di Venezia*, Venezia, 1957, str. 122, 123.

26

Mk 15, 21. Matej i Luka također spominju prisilnu Šimunovu asistenciju, dok Ivan Cirenca ne spominje.

27

Iv 19, 38–40.

28

Mariacher 1957, str. 122. Usp. **Carlo Grigioni**, *Marco Palmezzano, pittore forlivese. Nella vita, nelle opere, nell'arte*, Faenza, 1956.

29

Inventarski broj SG–477, ulje na platnu; 0,830 x 1,120 m. Slika je otkupljena od Zlate Mervar za 750.000 dinara i u zbirku ušla 24. prosinca 1963.

30

Katalog *Sto godina Strossmayerove galerije*, ur. Vinko Zlamalik, Zagreb, 1984, str. 97, kat. br. 200.

31

Vojtech Zamarovsky, *Junaci antičkih mitova. Leksikon grčke i rimske mitologije*, Zagreb, 1989, str. 62.

32

Inventarski broj: 1890: n. 1364, ulje na platnu; 0,510 x 0,660 m.

33

Prema pismenoj obavijesti (18. veljače 1997. g.): »(...) l'opera dopo il recente restauro, liberata da più tarde ridipinture«, a prema priloženoj fotokopiji jasno se razabire kako je od preslika oslobođen Dejanirin akt.

34

Te godine firentinsku sliku datira Mina Gregori. **Oreste Ferrari i Giuseppe Scavizzi** u trotomnoj monografiji posvećenju Luci Giordanu (1966. g.) publiciraju sliku zajedno s »Galateom« i navode ih smještene u Palazzo Pitti, Magazzino degli Occhi. Povijesni izvor kojim oni potkrepljuju dataciju u početak devetoga desetljeća: *Probabilmente anche queste due opere erano in origine nella quadreria del Rosso, potendosi identificare con quelle che nell'inventario del 1689 erano così descritte: »Un altro di simile grand.a (cioè braccia 2x3) Dianira rapita da Nesso Cen.ro a Ercole fig.a al naturale«*(...) Ferrari, Scavizzi, *Luca Giordano*, tom II, Napoli, 1966, str. 119.

Summary

Sanja Cvetnić

Three Attributive Problems from the Italian Collection of the Strossmayer Gallery in Zagreb – Master of Tondo from Greenville, Palmezzano, Giordano

Since it was bought in Florence in 1890 for the Strossmayer collection, the painting *Virgin with Jesus* has changed a number of authorship proposals: Francesco Francia, Pietro Perugino, Eusebio da San Giorgio, whose attribution was the longest, even when after 1962 in foreign literature the painting was classified among the works of the newly determined anonymous Tuscan master and Perugino's follower, Master of Tondo from Greenville. After comparing it with some of the paintings usually accepted and verified as part of the Master's opus, it was proposed that the foreign attribution be accepted. In the Strossmayer Gallery of Old Masters in Zagreb there are two *Christ the Crossbearer* paintings attributed to Marco Palmezzano from Forlì (1459/63–1539). The first one, which became a part of the collection in 1883, is exhibited in the permanent display and signed and dated 1525. Although it was presented in the Strossmayer Gallery catalogues and referred to in the older foreign literature (Fazzoni, Berenson), it was not even mentioned at M. Palmezzano's exhibition in Forlì nor in publications published in 1956, when the *Christ the Crossbearer* from Forlì, also signed and dated, but 1522, was published and received with enthusiasm. Both the mentioned painting and our painting can be classified among the best Palmezzano's paintings of the subject, comparable in all the elements of frame, composition, setting, typology and modelling. For the only formal distinctive element, the clothes hem ornament, we can find comparable features in the signed Venetian painting *Christ Bearing the Cross and Saints* (Museo Correr), also painted in 1525, in which the scene is expanded in composition with the figures of the torturer and two men. Grigioni (in 1956) and Mariacher (in 1957) ascribed the identities of these figures to Nicodemus and Joseph of Arimathea, which can serve as an indication for the iconographic definition of the other, as yet unpublished work in store in the Strossmayer Gallery. The painting *Christ the Crossbearer with Nicodemus and Joseph of Arimathea* has been in the collection for thirty years. In the inventories it has also been attributed to Palmezzano, but based on stylistic characteristics, especially the formative principles, we can conclude that this is a later, 17th century, copy based on the Venetian painting *Christ Bearing the Cross and Saints* from 1525. The painting *The Rape of Deianeira* has been determined as *The Rape of Proserpina* since it became a part of the collection in 1963 and its authorship ascribed to the Caracci school, and later to the Bologna school. The comparison with the painting *The Rape of Deianeira* by Luca Giordano from 1682 in store in the Florentine Uffizi Gallery indicates that our painting is a copy after Giordano's work.