

Ivana Mance Cipek

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Ana Marija Marović, slikarica na glasu svetosti

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Primljen – *Received* 21. 8. 2023.

DOI <https://doi.org/10.31664/ripu.2023.47.10>

Sažetak

Osim na temelju vjerskog pregalaštva i karitativnog rada, Ana Marija Marović (Venecija, 1815. – Venecija, 1887.) visoki je ugled stekla zahvaljujući svom pjesničkom i slikarskom djelu. Na osnovi potonjega uvrštena je u Slovník umjetnikah jugoslavenskih Ivana Kukuljevića Sakcinskog, stupivši tako i u hrvatsku galeriju umjetničkih ličnosti. Premda se informacije o njezinu slikarskom opusu prenose u okrilju

kulturne historiografije, sa stanovišta povijesti umjetnosti o njezinu slikarstvu je razmjerno malo rečeno. U članku se rekonstruiraju povijesne okolnosti njezina slikarskog rada, revidira se korpus poznatih djela te se podrobnije analizira njezino najambicioznije ostvarenje – oltarna pala Bogorodice žalosne (Addolorata) naručena u sklopu novog opremanja crkve Santa Maria del Pianto o dei Sette Dolori u Veneciji (1851.).

Ključne riječi: Ana Marija Marović, Venecija, Dobrota, slikarstvo, sakralna umjetnost, 19. stoljeće, Bogorodica žalosna

Fortuna critica

Ana Marija Marović (Anna Maria Marovich) kontinuirano je prisutna u kulturnom sjećanju sredina u kojima je djelovala, ponajprije venecijanske i milanske. Još za života, međutim, ušla je i u sastav znamenitih ličnosti južnoslavenskih naroda, do danas opstajući prvenstveno u kontekstu hrvatske, ali i crnogorske, odnosno regionalne bokokotorske baštine, kraja iz kojeg njezina obitelj potječe. Matična, talijanska kultura pamti je i bilježi prvenstveno temeljem pregalaštva na području vjerskog života i karitativnog rada, odnosno poradi karakternih i intelektualnih vršina koje su odredile njezin životni put, priskrbivši joj glas svetosti, a otvaranjem postupka beatifikacije i status časne službenice Božje (tal. *venerabile*).¹ Njezin lik i djelo s toga su aspekta višekratno obrađivani,² a pokretanjem kauze ta vrsta biografske pripovijesti postaje i posebno svrsishodna u perspektivi formiranja kulta. U kulturi Boke kotorske sjećanje na Anu Mariju Marović također se njegovalo u crkvenom okrilju – od doba međuraća o njoj pišu i njezina djela prevode povjesničari kulturne baštine Kotorske biskupije, i sami visoki klerici.³ U obzor hrvatske kulture stupila je pak još za života; u rubrici posvećenoj književnosti tjednika *La Dalmazia* iz 1846. godine prvu informaciju o uzoritij sunarodnjakinji donosi Augustin Antun Grubišić,⁴ a Šime Ljubić i Ivan Kukuljević uvode je svaki u svoj leksikon 1856. odnosno 1858. godine.⁵ Na temelju

njihovih inauguracijskih zapisa ličnost Ane Marije Marović ima kontinuitet u bioleksikografiji,⁶ a nestabilna »kritička fortuna« prati je i unutar hrvatske povijesti umjetnosti. U novije doba pažnju su joj posvetili hrvatski autori u području historiografije i povijesti književnosti, ponajprije Lovorka Čoralčić⁷ i Nedjeljka Balić-Nižić.⁸

Unatoč persistenciji autorskog imena Ane Marije Marović u hrvatskoj povijesti umjetnosti, saznanja o njezinu slikarskom djelu nisu doživjela većih nadopuna od Kukuljevića niti se na njega obazrelo sa stanovišta moderne discipline. Jedan od razloga tomu svakako je i jasno razlikovanje između akademskoga i popularnoga, profesionalnoga i amaterskoga, svojstveno modernom iskustvu umjetnosti, a koje nužno zakida fenomene koje nije moguće idealno svrstati niti u jednu od tih klasa. U tom međuprostoru nalaze se i neki vidovi stvaralaštva žena iz građanskih društvenih slojeva, koje su imale prilike steći ograničeno obrazovanje na umjetničkom polju. Premda njihov društveni položaj nije predviđao sudjelovanje na tržištu rada, njihovo stvaralaštvo nalazilo je publiku i primjenu ne samo u privatnome krugu nego i u crkvenom, komunalnom, pa i širem javnom okružju. Ekspanzija umjetničke prakse izvan ekonomije profesionalnih odnosa povećala je participaciju žena u umjetnosti, ali i utjecala na likovnu kulturu u cjelini; na ubrzanu diferencijaciju kanala i kodova, korisnika i potreba, spram

kojih se odmjerava umjetnička vrijednost. Pojava slikarice Ane Marije Marović u tom je smislu znakovita: snažna kolektivna podrška njezinim kreativnim nastojanjima ukazuje na promjene u poimanju umjetnosti i njezinih specifičnih društvenih zadaća, koje sada podrazumijevaju i iskazivanje pojedinačnog svjedočanstva vjere. Namjera ovog teksta stoga je naznačiti po čemu slikarsko djelovanje Ane Marije Marović može biti od interesa ne samo kulturnoj povijesti nego i povijesti umjetnosti, i to ponajprije za sagledavanje mijena sakralne umjetničke produkcije u vremenu povijesnog loma, u kojemu nepovratno istječe višestoljetna epoha i počinje novo, moderno doba. Ti se epohalni prijelazi u slikarstvu manifestiraju i na razini stila i na razini ikonografije, ali i na razini pragmatike, odnosno recepcije i »uporabe« slika, što je sve moguće očitati i u radu, odnosno realizacijama Ane Marije Marović.

Biografska bilješka

Ana Marija Marović, krsnim imenom Anna Lucia Agnese Marovich, rođena je 7. veljače 1815. godine u Veneciji, od oca Josipa (Giuseppe) i majke Marije (Maria), potomaka uglednih i dobrostojećih porodica Marović i Ivanović iz Dobrote, bokokotorskog naselja koje je tijekom 18. stoljeća gospodarski izrazito prosperiralo baveći se pomorstvom, brodarstvom i trgovinom. Dobrotska zajednica u Veneciji elitni je dio iseljništva s istočne obale Jadrana, ekonomski visoko situirana i zastupljena u vodećim tijelima Bratovštine sv. Jurja i Tripuna.⁹ Svome jedinome djetetu imućni su roditelji pružili dobru naobrazbu, a duhovni i vjerski razvoj povjerali su učenom opatu Danieleu Canalu (1791. – 1884.).¹⁰ U to doba don Canal predstojnik je karitativne ustanove *Casa d'industria* smještene u zgradama negdašnjeg samostana San Lorenzo, jedne od mnogih namijenjenih zbrinjavanju i integraciji najsiromašnijih slojeva venecijanskog društva.¹¹ Mentorstvo don Canala Anu Marović u budućem će vremenu usmjeriti prema humanitarnom radu, konkretno na skrb o siromašnim djevojkama i ženama kao posebno ranjivoj društvenoj skupini, u što se uvjerio i požrtvorni opat rađeći u spomenutoj Kući San Lorenzo i sličnim ustanovama. Prema vlastitome svjedočenju kako ga prenosi pisac njezine biografije Fernando Apollonio, Ana još kao mlada djevojka donosi odluku da će se zarediti i život posvetiti vjeri.¹² Protivljenje roditelja odgodilo je ispunjenje te nakane sve do 1864. godine kada je osnovala red Obnoviteljica Presvetog Srca Isusova (*Riparatrici del Cuore Santissimo di Gesù*), u koji je i sama stupila zajedno s još sedam sestara, uzevši ime Ana Marija.¹³ Osnutak reda bio je u neposrednoj funkciji novoosnovanog Istituto Canal ai Servi – karitativnog zavoda za odgoj djevojaka i pomoć socijalno ugroženim ženama, ponajprije onima otpuštenima s robije, koji je zajedno s don Canalom pokrenula i operativno uspostavila, namaknuvši sredstva za adaptaciju ruševnih ostataka samostanskog kompleksa, koji je do 1810. pripadao servitskom redu, i po kojem su čitava venecijanska četvrt, a potom i sam zavod dobili kolokvijalno ime.¹⁴ Ubrzo nakon utemeljenja Zavoda i nove kongregacije Ana Marija Marović donosi odluku o njihovu formalnom



1. Bogorodica u molitvi (prema G. B. Salviju), ulje na platnu, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
The Virgin in Prayer (after G. B. Salvi), oil on canvas, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venice

sjedinenju s redom i ustanovom osnovanima gotovo istovremeno i s istom dobrotvornom svrhom u Milanu – Nazaretskom kućom (*Casa di Nazaret*), odnosno s njom povezanim redom Pobožnih sestara obnoviteljica (*Pie Suore Riparatrici*, osnovane kao *Pie Signore Riparatrici*).¹⁵ Umrla je u Veneciji 3. listopada 1887. godine.

U trenutku stupanja u red u pedesetoj godini života Ana Marija Marović već je formirana javna ličnost, visokoga društvenog ugleda. Osim karitativnog rada, koji je podrazumijevao razna pregnuća u duhu laičkog apostolata, toj je reputaciji u prvom redu doprinijelo njezino stvaralaštvo – pjesništvo i nabožna prozna djela te slikarski opus. Upravo zahvaljujući tim kreativnim naporima zarana je stekla naklonost visokih crkvenih krugova bliskih austrijskoj upravi, ponajprije Jacopa Monica, kardinala i venecijanskog patrijarha, koji je najzaslužniji za povoljnu recepciju njezina rada, a i kultivaciju njezina poetskog umijeća.¹⁶ I sam po obrazovanju i vokaciji literat, pjesnik i prevoditelj, profesor retorike i klasičnih jezika na trevižanskom sjemeništu, po preuzimanju visoke prelature Monico općenito nastoji oko kulturnog podizanja klera.¹⁷ Odnos s Anom Marijom Marović je, međutim, bio daleko osobniji; od časa kada je za tisak odobrio njezinu prvu meditativnu prozu,¹⁸ trajale su godine kontinuirane prepiske, konzultacijsko čitanje radnji koje *figliuola diletissima* sastavlja, razmjena soneta, literature i savjeta. Tercine



2. Bogorodica žalosna, ulje na platnu, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
Our Lady of Sorrows, oil on canvas, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venice



3. *Cuore immacolato di Maria* (Bogorodica s djetetom), ulje na platnu, Istituto delle Suore della Riparazione, Milano
Cuore immacolato di Maria (Virgin and Child), oil on canvas, Istituto delle Suore della Riparazione, Milan

spjevane povodom kardinalove smrti zaključuju treće i za života posljednje izdanje njezinih stihova, što i prema mišljenju Grazielle Cauzzi valja pročitati i kao poruku: gubitkom mentora, muze Ane Marije Marović utihnule su, a ona se posvetila drugom pozivu.¹⁹

Tri pjesničke zbirke Ane Marije Marović izlaze između 1843. i 1852. godine.²⁰ Njezino autorsko ime, isprva pseudonim Filotea pod kojim je objelodanila svoja rana djela, talijanska, ponajprije venecijanska povijest književnosti bilježi tek sporadično; kao »autoricu osjećajnih stihova« još za života spominje je Niccolò Tommaseo,²¹ Filippo Nani Mocenigo uvrštava je u svoj pregled venecijanske književnosti,²² a u novije doba njezino pjesništvo podrobnije je analizirala Graziella Cauzzi.²³ Na našem govornom području, osim već spomenutoga Gracije Ivanovića koji je prvi prepjevao izbor njezinih soneta, pažnju joj u novije doba poklanja i hrvatska talijanistika.²⁴ Graziella Cauzzi i Nedjeljka Balić-Nižić pjesništvo Ane Marije Marović smještaju u kasnu tradiciju petrarkizma; premda afekt pjesnikinje nije romantičnog nego vjerskog podrijetla, radi se o poeziji, slažu se obje autorice, koja slijedi karakterističnu topiku ljubavne lirike. Ana Marija Marović autorica je i više nabožnih proznih djela, u žanrovskom rasponu od moralno-poučnog štiva preko intimnih razmišljanja o vjerskim pitanjima u epistolarnoj formi, do rasprave o teološkim temama.²⁵

Pabirci za slikarski opus

U povijesnoumjetničkoj literaturi autorsko ime Ane Marije Marović tek rubno opstoji. Od talijanskih stručnjaka o njezinu djelu sadržajno je pisao tek stariji joj suvremenik Francesco Zanotto, i to o oltarnoj pali Bogorodice žalosne (*Addolorata*) koja se u njegovo doba još nalazila *in situ*, odnosno u crkvi Santa Maria del Pianto o dei Sette Dolori u Veneciji.²⁶ Anu Mariju Marović kao slikaricu nije zaboravio spomenuti niti Alessandro Dudan u svome pregledu, uvrstivši je u niz »manjih« pojava svojeg doba (*artisti minori*),²⁷ a u toj je kategoriji na nju svrnuo pažnju i Lamberto Donati, kustos grafičke zbirke Vatikanske knjižnice, koji nailazi na grafičke reprodukcije njezinih slika.²⁸ Na ime Ane Marije Marović može se naići i u novijim leksikonima umjetnika regionalnog predznaka, koji uključuju i autore dalmatinskog podrijetla.²⁹ Izlaganje Antonija Niera na skupu povodom stote obljetnice smrti jedini je pak stručni doprinos novijeg datuma na temu njezina slikarstva.³⁰ *Fortuna critica* Ane Marije Marović u hrvatskoj galeriji umjetničkih ličnosti zasniva se ponajprije na autoritetu Kukuljevićeva *Slovnika*. Uz biografske podatke, Kukuljević u natuknici navodi djela koja su mu poznata i koja je najvjerojatnije i sâm vidio tijekom posjeta Veneciji 1853. godine.³¹ U kontekstu hrvatske povijesti umjetnosti Kukuljevićev članak u *Slovníku* još uvijek se



4.a Bogorodica s djetetom, bakropis (bakropisac: J. (G.) Bernasconi), Istituto Canal Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
The Virgin and Child, etching by J. (G.) Bernasconi, Istituto Canal Marovich (Ostello Santa Fosca), Venice

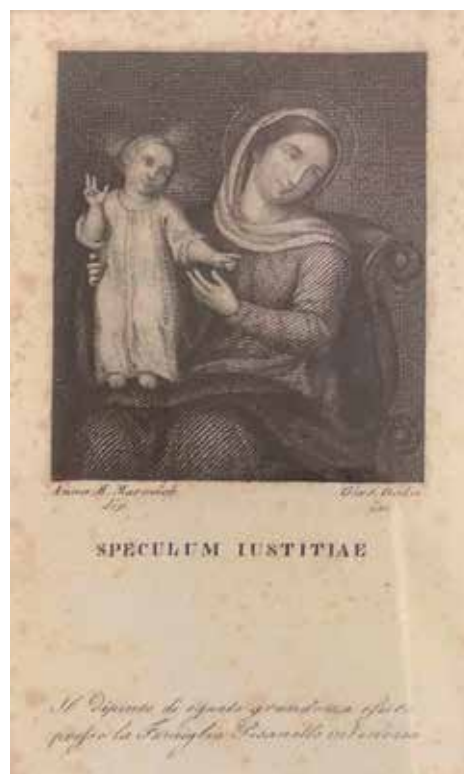


4.b Bogorodica s djetetom, bakropisna matrica, Istituto delle Suore della Riparazione, Milano
The Virgin and Child, etching matrix, Istituto delle Suore della Riparazione, Milan

izdvaja po empirijskoj zasnovanosti; većina kasnijih pisaca oslanja se isključivo ili u glavnini na sekundarne i tercijarne izvore. Nakon Kukuljevića, Ana Marija Marović u nacionalne i regionalne preglede umjetnosti bit će uvrštena još u dva navrata: tridesetih godina, kada je u svojoj sintezi *Umjetnost kod Hrvata u XIX. stoljeću* u obzir uzima Ljubo Babić³² te krajem pedesetih godina kada je Kruno Prijatelj spominje u uvodnoj studiji kataloga izložbe *Splitski slikari XIX stoljeća*.³³

Katalog slikarskih djela koja se pripisuju Ani Mariji Marović nikada nije bio sastavljen. U većem dijelu literature o njezinu životu i djelu informacije o likovnim radnjama knjiškog su podrijetla, bez pokušaja da se pojedino djelo locira ili prati njegov trag u izvorima i literaturi. Sačuvana djela koja joj se atribuiraju, a koja je trenutačno moguće locirati, nalaze se u dvije ustanove koje brinu o ukupnoj ostavštini Ane Marije Marović – u negdašnjem zavodu Canal Marovich ai Servi, današnjem studentskom domu Santa Fosca na Canareggiu u Veneciji te u Zavodu Sestara obnoviteljica (*Istituto Suore della Riparazione*) u Milanu. Oltarna pala *Addolorata* danas

5. *Speculum iustitiae* (Bogorodica s djetetom), »sveta sličica« prema bakropisu (bakropisac: Giuseppe Dala)
Speculum iustitiae (Virgin with Child), small devotional print, after an etching by Giuseppe Dala





6. Dobri Pastir, bakropis, rezao: Giovanni Zuliani, primjerak otiska u: Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
The Good Shepherd, etching by Giovanni Zuliani, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venice



7. Bogorodica s djetetom se ukazuje sv. Karlu Boromejskom, reprodukcija prema bakropisu (bakropisac: Domenico Gandini), u: LAMBERTO DONATI (bilj. 28), 453.
Apparition of the Virgin and Child to St Charles Borromeo, reproduction after an etching by Domenico Gandini

se nalazi u kapeli del Volto Santo, tj. dei Lucchesi, sastavnom dijelu kompleksa ai Servi [br. 1; brojevi u uglastim zagradama odnose se na popis u prilogu]; ondje se štiju i posmrtni ostaci Ane Marije Marović i opata Danielea Canala. Osim tog djela, u Veneciji se nalaze još neki slikarski radovi koje joj je moguće pouzdano pripisati.³⁴ To su dvije kopističke studije Bogorodice [br. 5, 6]; barem jednu od tih dviju radnji moguće je povezati s onima koje Kukuljević opisuje kao »jednu veću i jednu manju Madonu« radenu »polag Sassoferata«. ³⁵ Predložak za formatom veću sliku (sl. 1) popularni je devocijski prikaz žalosne Bogorodice ruku sklopljenih u molitvi, koje je Giovanni Battista Salvi zvan Sassoferato (Sassoferato, 1609. – Rim, 1685.) izveo u više inačica, a koje su se potom i kopirale *ad infinitum*.³⁶ Jedno od tih djela koje je moglo Ani Mariji poslužiti kao poticaj i predložak nalazilo se i u sakristiji crkve Santa Maria della Salute.³⁷ Druga studija manjeg formata (sl. 2), s nešto mekšom fizionomijom Bogorodičina lica, parafraza je sličnoga ikonografskog predloška. Nadalje, tu su prikazi Presvetog Srca i Bezgrešnog Srca u tehnici tempere na papiru [br. 8, 9];³⁸ potom dvije minijature Bogorodice s djetetom [br. 3, 4] te portret sv. Lorenza Giustinianija prema Belinijevu predlošku

8. *Santa Maria del Pianto*, »sveta sličica« prema bakropisu (bakropisac: Domenico Gandini)
Santa Maria del Pianto, small devotional print, after an etching by Domenico Gandini





9. *Addolorata*, reprodukcija prema bakropisu (bakropisac: Giorgio Buttazon), u: FRANCESCO ZANOTTO (bilj. 26, 1860.), t. 80

Addolorata, reproduction after an etching by Giorgio Buttazon

[br. 10].³⁹ Osim slika, tu je i nekolicina crtačkih studija o kojima će govora biti u nastavku. U milanskom Zavodu Sestara obnoviteljica nalazi se pak drugo reprezentativno djelo koje se pripisuje Ani Mariji Marović: slika *Cuore immacolato di Maria*, također prikaz Bogorodice s djetetom (sl. 3), koja se – kako se tvrdi – nalazila u crkvi Santa Maria Assunta (I Gesuiti) u Veneciji [br. 7],⁴⁰ a u Milanu se vjerojatno čuvaju još neki crteži [br. 20, 24].⁴¹

Osim djela koja je danas moguće locirati, tj. uživo vidjeti, pouzdano je da je Ana Marija Marović realizirala određeni broj slika namijenjenih osobnoj pobožnosti, mahom po narudžbi ili na dar pojedincima iz krugova visokog klera ili bliskih joj pojedinaca i obitelji. Neke od njih prenesene su potom i u grafički medij te masovno umnožavane kao »svete sličice«. Za jedan od dvaju poznatih grafičkih prikaza Bogorodice s djetetom [br. 13] sačuvana je i bakropisna matrica (sl. 4.a, 4.b).⁴² Drugi poznati prikaz Bogorodice s djetetom [br. 17] kola kao »sveta sličica« naziva *Speculum iustitae* (sl. 5).⁴³ U grafički medij prenesen je i prikaz Dobrog Pastira (sl. 6) [br. 15],⁴⁴ a u literaturi o Ani Mariji Marović reproducira se i grafika Bogorodice s djetetom i sv. Karlom Boromejskim (sl. 7) [br. 14, 34].⁴⁵ Naposljetku, i pala *Addolorata* doživjela je više od jedne grafičke rekreacije [br. 11, 12], što posebno napominje i Kukuljević (sl. 8, 9).⁴⁶

U grafički medij nisu, nažalost, prevedena djela koja su Ani Mariji Marović inicijalno priskrbila famu pobožne slikarice i koja su u memoriji sačuvana prvenstveno kao biografska anegdota. Ponajprije, radi se o ranom djelcu, moguće i

minijaturi, koje Kukuljević spominje kao »malu sliku Spasitelja« (*Il Redentore*) koju je Ana Marija Marović izradila za kardinala Monica [br. 35],⁴⁷ a o kojoj je on sastavio prigodni sonet; Ana Marija uzvratila mu je također sonetom, pa je tako to djelo zaživjelo prvenstveno zahvaljujući snazi pjesničke riječi. Štoviše, ne djelo po sebi, nego njegova literarna slava Ani Mariji Marović priskrbila je i privatnu carsku narudžbu; kako svjedoči Kukuljević, upravo zahvaljujući dojmu koji je sonet kardinala Monica na nju ostavio, austrijska carica Marija Ana Savojska poželjela je od Ane Marije Marović sliku Bogorodice Karmelske [br. 37].⁴⁸ Takvu »narudžbu« zasigurno treba zahvaliti i usmeno pohvali Ane Marije koju kod dvorskih krugova pronose kardinal Monico i don Daniele Canal, koji je pokroviteljstvo za projekt obnove negdašnjega ženskog kapucinskog samostana uz crkvu Santa Maria del Pianto, odnosno adaptacije kompleksa u socijalno-obrazovni zavod za djevojke dobio upravo od carice, i inače posvećene karitativnom djelovanju.⁴⁹ Kontinuitet posrednog kontakta s caricom preko te dvojice duhovnika potvrđuje i korespondencija Ane Marije Marović, u kojoj adresatu javlja da se rad na slici otegnuo.⁵⁰ Kako bilo, 1845. godine »naručenu sliku izradi Anka tolikom vještinom s mastima« da se carica, primivši je, slikarici osobno u pismu zahvalila,⁵¹ a na caričinu zahvalu Ana Marija je i otpisala odgovor.⁵² Iste godine izradila je na dar još jednu sliku Spasitelja odnosno Otkupitelja (*Il Redentore*), i to *conteu* Clementeu Solaru della Margarita [br. 39], s kojim je također razmjenjivala pisma duhovnog sadržaja.⁵³ Napokon, spominje se i poklon iz 1850. godine papi Piju IX., koji je za Anu Mariju Marović gajio poštovanje.

Riječ je također o prikazu Bogorodice, odnosno slici namijenjenoj osobnoj pobožnosti [br. 36], a slika se navodno nalazila u papinskim odajama, bivajući povod pohvalama njezinoj osobi i radu.⁵⁴

Niti jednom od navedenih djela zasad nije moguće ući u trag. Monicova sonetna ekfrazza »male slike Spasitelja«, kao i uzvratni sonet slikarice, usredotočeni su na Kristovo lice. Prema kardinalovu opisu, radi se o licu »na-smijanih i rumenih usana«, s kojih »kao da izlazi slatki i radosni zvuk«.⁵⁵ Takav izraz lica isključuje ikonografiju Krista kao Otkupitelja (*Il Redentore*), pa naziv slike valja tumačiti kao općenito imenovanje. Smiješak može biti prisutan i na prikazima Krista kao djeteta – teme koju je Ana Marija Marović također slikala,⁵⁶ no vjerojatnije je da dojam kardinala Monica jednostavno odražava idealiziranu fizionomiju Krista kao Spasitelja svijeta, što je bliže i autoričinu afektivnom odgovoru u kojem se opisuje »lijepo lice koje joj je zapalilo srce« i plava kosa, odnosno božanska ljepota koju uzalud nastoji naslikati.⁵⁷ Kako bilo, djelce za kardinala Monica nastalo je u godinama prije 1843., kada izlazi prvo izdanje njezinih sabranih pjesama koje uključuje oba navedena soneta. Nadalje, za nagađanje o izgledu slike koju je Ana Marija Marović 1845. izradila za caricu Mariju Anu spomenuta prepiska ne pruža osnove, kao niti sonet odvjetnika Veniera također spjevan tim povodom;⁵⁸ ne znamo radi li se tek o prikazu Bogorodice s djetetom i pripadajućim atributom škapulara ili o nešto opsežnijem ikonografskom programu. Sigurno je, međutim, da se radilo o slici manjeg formata, koju je carica držala u svojim odajama, a ne o većem djelu za koje se u literaturi pogrešno navodi da se nalazilo u dvorskoj kapeli u Schönbrunnu.⁵⁹ Slika Bogorodice za papu Pija IX. zasad je također nepoznanica.



10. *Addolorata*, ulje na platnu, prije 1851., Kapela del Volto Santo o dei Lucchesi, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
Addolorata, oil on canvas, before 1851, Cappella del Volto Santo o dei Lucchesi, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venice

Addolorata

Od poznatih djela Ane Marije Marović, koja joj se sa sigurnošću mogu i atribuirati, oltarna pala Bogorodice žalosne, tj. *Addolorata* bio je najambiciozniji slikarski zadatak, kojemu je sistematski pristupila te ponudila u mnogočemu uvjerljivu realizaciju (sl. 10). Nastala je za potrebe opremanja crkve Santa Maria del Pianto o dei Sette Dolori,⁶⁰ koja je nastojanjem don Danielea Canala 1851. vraćena u sakralnu funkciju, nakon što je već deset godina prije ishodio da se u napuštenome samostanskom kompleksu uredi i zasnuje odgojno-obrazovni zavod za socijalno ugrožene djevojke. Slika je nastala u razdoblju između 1845. i 1851. godine,⁶¹ kada je otvoren obnovljeni crkveni prostor. Pripreme za slikanje sigurno su trajale određeno vrijeme,

a preuzeti zadatak bio je i povod za profesionalnu poduku, koju je dobila od slikarice prezimena Tagliapietra.⁶² Vrlo vjerojatno radilo se o slikarici Mariji Tagliapietra, aktivnoj u Veneciji tog vremena.⁶³ Sačuvane skice i studije govore u prilog podatka da je doista primila stanovitu poduku, odnosno da je dobivala instrukcije za izradu slike. Čak četiri pripremna crteža [br. 26–29] upućuju na rad prema odljevu, tj. modelu poprsja canoveske Venere, sagledanoga iz četiriju različitih rakursa (sl. 11.a–d). Dvije kopističke studije (sl. 12, 13) također su prikazi plastike, ali vjerojatno nastale precrtavanjem grafika [br. 30, 31], a sve je to vrsta vježbi koja upućuje na akademske metode poduke. Nailazi



11.a–d Studije glave prema gipsanom modelu I, II, III, IV (A. Canova, Venera/Paolina Borghese), crtež ugljenom i kredom (I); crtež ugljenom (II–IV), Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
Head study from a plaster model I, II, III, IV (A. Canova, Paolina Borghese), charcoal and chalk drawing (I), charcoal drawing (II–IV), Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venice

se i na podatak da je upravo instruktorica sugerirala Ani Mariji da Bogorodica bude prikazana oborena pogleda, a ne uzdignuta prema nebu, kako joj je savjetovao kardinal Monico.⁶⁴ Dvije sačuvane skice (sl. 14a, 14b) svjedoče da je i položaj uzdignute glave i pogleda bio u razmatranju [br. 21, 23], pa bi napuštanje barokne inačice i iznalaženje novog rješenja također upućivalo na profesionalnu podršku ugođenu

prema klasicističkom ukusu. Također, može se pretpostaviti da je isti izvor sugerirao i seičentističke predloške za prikaz Bogorodice blago pognute glave i ruku sklopljenih u molitvi. Uz već spomenute kopije »polag Sassoferata«, tu je i crtež ugljenom (sl. 15) izrađen prema predlošku zasnovanom na Guercinovu prikazu Bogorodice žalosne iz kolekcije Patrizi u Rimu [br. 22].⁶⁵ Takvom vrstom vježbi Ana Marija Marović došla je do prikladne formule za Bogorodičino lice te položaj glave i ruku, što potvrđuje i kvalitetna studija poprsja s draperijom u tehnici ugljena i bijele krede (sl. 16), rađena kao pripravna tonska podloga za slikarsku izvedbu [br. 18].



12. Studija glave prema predlošku (Antinoj/Dioniz), crtež ugljenom, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
Head study from a model (Antinous/Dionysus), charcoal drawing, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venice



13. Studija glave prema predlošku (A. Canova, Helena), crtež ugljenom, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
Head study from a model (A. Canova, Helena), charcoal drawing, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venice

Na isti način sačinjena je studija ruku i stopala [br. 19], koji položajem odgovaraju onome na pali (sl. 17).

Sačuvani crteži i studije potvrđuju, dakle, da se za oltarnu palu žalosne Bogorodice Ana Marija Marović sustavno pripremala i da je u tom procesu primila profesionalne upute koje su je usmjerile prema devocijskim prikazima Bogorodice ruku sklopljenih u molitvi. Postavi li se, međutim, pitanje o karakteru ikonografskog rješenja u cjelini, potrebno je kratko se obazreti na širi kontekst kulta i njegovu ikonografiju. Štovanje žalosne Bogorodice održalo se tijekom stoljeća, postupno prerastajući iz meditativnog sadržaja, vezanog prvenstveno uz redovnički kontekst, u široko rasprostranjenu, popularnu pobožnost te razmjerno kasno u liturgijski kult.⁶⁶ Obrazujući se u okrilju štovanja Kristove muke, koje cvjeta u stoljećima zreloga srednjeg vijeka, razvojem marijanskih pobožnosti *Mater dolorosa* osamostaljuje se kao zasebna tema. Štovanje Bogorodičinih žalosti, varijabilnog broja, promiču popularna nabožna djela koja pripovjedno, ali i ilustracijom konfabuliraju Bogorodičin život, da bi se početkom 16. stoljeća devocijska praksa stabilizirala kao štovanje Bogorodice od sedam žalosti. Kult se razvijao kroz više regionalnih tradicija; pobožnost prema Marijinoj patnji pod Križem među prvima je proglasio i njegovao servitski red (1239.), no prva se svetkovina uvodi u Kölnu (1423.) te

pobožnost široku popularnost stječe upravo na području sjeverne Europe.⁶⁷ Tijekom 16. stoljeća štovanje se širi prema jugu, svetkujući se na datume vezane uz Veliki tjedan te se relativno kasno fiksirajući kao jedinstven datum za čitavu Katoličku Crkvu.⁶⁸

Ikonografija ove pobožnosti je postojana, uza stanovite varijacije s obzirom na razinu štovateljske prakse i regionalnu tradiciju.⁶⁹ Glavni atribut Bogorodičine žalosti je »mač boli« odnosno sućuti,⁷⁰ koji se pojavljuje već od 13. stoljeća, probijajući Bogorodičino srce dok stoji pod križem, tj. u sceni Raspeća.⁷¹ Narativnom artikulacijom teme i množenjem broja žalosti razvit će se popularni tip Bogorodice sa sedam mačeva koja sklapa ruke ili rasklapa dlanove u molitvi; u slikovnom predočavanju mogu biti prisutni i medaljoni sa scenama pojedine žalosti, križ ili neki od instrumenata muke, dok će kipovi žalosne Bogorodice, kada se nalaze u crkvenom prostoru, nerijetko tvoriti skulpturalni ansambl s raspelom u pozadini. U sferi privatne pobožnosti ustaljuje se pak tip dopojasne Bogorodice ruku sklopljenih u molitvi, s tendencijom izostavljanja mača, koja već od 16. stoljeća postaje gotovo pravilom.⁷² Nazivlje tih devocijskih slika ovisi o lokalnim tradicijama, pa se ikonografski istovrsni prikazi nalaze navedeni i kao žalosna Bogorodica (*Mater Dolorosa*, *Addolorata*), i kao osamljena Bogorodica (*Maria*



14.a Bogorodica žalosna, studija pune figure, crtež olovkom, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija

Our Lady of Sorrows, full figure study, pencil drawing, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venice



14.b Bogorodica žalosna, studija poprsja, crtež olovkom, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija

Our Lady of Sorrows, bust study, pencil drawing, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venice

de la Soledad), i kao Bogorodica u molitvi, razlikujući se u nijansama teološkog značenja.

Budući da je opisana ikonografija stoljećima pripadala isključivo paraliturgijskom štovanju, čak i na oltarima crkava tituliranim toj pobožnosti prikazi osamljene Bogorodičine figure nisu redovita pojava. Kao alternativa, posebno na srednjoeuropskom prostoru, na oltarima se često zatječe srodna tema Bogorodice sućutne (*Pietà*, *Vesperbild*),⁷³ nerijetko također s pridodanim raspelom. U velikim pastoralnim središtima poslijetridentska ikonografija preferira ipak kantske sadržaje, pa se tako i u crkvi Santa Maria del Pianto o dei Sette Dolori uz obalu Fondamenta Nuove na glavnom oltaru izvorno nalazila reprezentativna pala s dramatično predložnom scenom skidanja s križa – remek-djelo Luce Giordana, danas u galeriji Akademije.⁷⁴

Nepunih dvije stotine godina kasnije, kult žalosne Bogorodice u istoj crkvi predstavljaju dvije slike drukčijih tematskih izbora. Ne nalaze se na mjestu glavnog oltara, nego na bočnim pozicijama, u dvije od tri arhitektonski gotovo identične oltarne edikule novouređenoga klasicističkog interijera. *Addolorata* Ane Marije Marović zauzela je mjesto na lijevom oltaru, kao pandan pali Lattanzia Queréne na desnoj strani, tj. preko puta,⁷⁵ koja je prikazivala *Odmor na bijegu u Egipat* kao drugu od sedam Bogorodičnih žalosti.⁷⁶ Na kompoziciji Ane Marije Marović Bogorodica stoji u prvom planu pored Kristova groba, moleći sklopljenih ruku i blago pognute glave. Neposredno iza nje stjenovita je štafaža, a u

dalekome, posljednjem planu smještena je scena podizanja križeva na Golgoti, iza koje se naziru obrisi Jeruzalema. Radi se o kontemplativnom obrascu žalosne Bogorodice koja u mislima doziva prošli događaj, odnosno promišlja teološku dogmu, a prizor je moguće povezati i s liturgijskim značenjem Velike subote. Takav siže podudaran je i s već spomenutim ikonografskim tipom svojstvenim poslijetridentskoj kulturi španjolskoga govornog prostora (*La Soledad*), gdje se osamljenim likom Majke aludira i na napuštenost Krista, odnosno same Crkve.⁷⁷ Naglašavanje pokajničkog aspekta pobožnosti u skladu je i s novom namjenom samostanskog kompleksa, sada ustanovom za resocijalizaciju djevojaka. Štoviše, takvo tumačenje potkrepljuju i soneti spjevani povodom ove slike, ponajprije prvi od njih, sonet br. LXX Ane Marije Marović: autorski subjekt, koji je ovdje istovremeno pjesnikinja i slikarica, obraća se Bogorodici izražavajući želju da uzmgne sliku njezinih patnji utisnuti ne na platno, nego u sva ljudska srca kako bi ta, prisjećajući se njezinih muka, prezrela svoje grijeha. Topika invocacije nastavlja se i u idućim stihovima, u kojima se i nadalje moli Bogorodica, koja je utočište grešnika, da izazivajući sućut spram Kristove žrtve navede i najtvrdokornija srca na pokajanje.⁷⁸

Karakter vjerskog sentimenta koji se upisuje u tradicionalne ikonografske sheme indikativan je za katoličku kulturu trenutka, koja podržava popularne oblike pobožnosti i promiče emotivno iskustvo vjere. U tom kontekstu nesumnjivo valja tražiti razloge da je umjetničko pregnuće Ane Marije Ma-



15. Bogorodica žalosna, studija prema predlošku (Guercino, *Mater Dolorosa*, Coll. Patrizi, Rim), crtež ugljenom, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija

Our Lady of Sorrows, study from a model (Guercino, Mater Dolorosa, Coll. Patrizi, Rome), charcoal drawing, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venice



16. Studija poprsja (za oltarnu palu *Addolorata*), crtež ugljenom i kredom, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija

Bust study (for Addolorata), charcoal and chalk drawing, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venice

rović nailazilo na podršku sredine, nalazeći svoje mjesto u crkvenome, ali i širem društvenom životu. Mogućnost da se s takvih, umjetnički laičkih pozicija Ana Marija Marović navedezala i na određena estetska stremljenja vremena također ne treba odbaciti. Opravdano je stoga postaviti i pitanje stila u užem smislu, odnosno aktualnosti njezina djela na osnovi umjetničkih koncepcija vremena. Kao što je već spomenuto, instrukcije koje je primila odaju jasna klasicistička uporišta te premda se ne može sa sigurnošću potvrditi identitet slikarice Tagliapietra, može se pretpostaviti da poduka djelatna u Veneciji oko sredine stoljeća prenosi sile Akademije koja još od doba Leopolda Cicognare promiče estetiku, koja se, tražeći inspiraciju u nasljeđu antike i renesanse, jasno odmiče od kasnobaroknih idioma.⁷⁹ U literaturi se može naići i na tvrdnje da je Ana Marija Marović bila sljedbenica tzv. nazarenske škole,⁸⁰ a koliko god se ta etiketa pridodaje paušalno, spomenuta stilaska formacija čini obzor sakralnog slikarstva sredine stoljeća, pa se na nju također valja obazreti. Isprva marginalna nazočnost samoproglašenog bratstva njemačkih umjetnika u Rimu početkom 19. stoljeća, s odmakom stoljeća postat će dijelom jedne mnogo šire europske rasprave o novoj kršćanskoj umjetnosti. U Italiji ta se rasprava odvijala pod oznakom *purizma*, zahuktavajući se početkom četrdesetih godina, no donoseći plodove i u sljedećim desetljećima.⁸¹ Na razini diskusije o stilu purizam zagovara nasljedovanje slikarstva talijanskog *quattrocenta* i ranog Rafaela kao »primitivnih« uzora, suprotstavljenih kla-



17. Studija ruku i stopala (za oltarnu palu *Addolorata*), crtež ugljenom i kredom, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija

Study of hands and feet (for Addolorata), oil and chalk drawing, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venice

sličnom idealu. Svjetonazorski, međutim, rasprava odražava zapravo mnogo širu problematiku položaja sakralne umjetnosti tog doba koja traga za autentičnim izrazom, nalazeći ga u konceptu romantične obnove stilova koji se smatraju predmodernim, pa čak i antimodernim, te općenito osuđujući prenaplašavanje forme na štetu kršćanskoga sadržaja. U Veneciji je istaknuti dionik ove rasprave utjecajni estetičar

i teoretičar arhitekture Pietro Estense Selvatico, profesor na Akademiji, potom i njezin ravnatelj.⁸² Takve se težnje, dakle, ne mogu poistovjetiti isključivo s nazarenskom školom, nego odražavaju širi koloplet stilskih rješenja, koja se uklapaju u generalni ukus vremena.

Na osnovi navedenog koda stoga je i djelo Ane Marije priskrbilo asocijaciju s nazarencima, premda odlike forme na oltarnoj pali *Addolorata* ne odaju takve izričite stilske priklone: simetrična kompozicija, tek djelomično rastvorena pogledom u dubinu, frontalni položaj tijela u kontrastu koje u istom smjeru iskoračuje nogom, naginje glavu i ruke, egzaktna crtež, koji osobito dolazi do izražaja u izričitoj ekspresiji lica te discipliniranom karakteru draperije, kao i ugašena paleta (tj. unatoč potamnjenosti slike prepoznatljiva skala tonova minimalnih svjetlina) – sve to više su ili manje spretno izvedeni elementi klasicističkoga oblikovnog sustava kao opće tekovine epohe. I druga sačuvana djela Ane Marije Marović, primjerice Bogorodica s djetetom iz milanskog zavoda, ali i ostali prikazi iste teme poznati putem grafičkih reprodukcija, više ili manje vješto slijede uopćene standarde slikarskog oblikovanja te se pritom eklektički oslanjaju na razne predloške od rafaeleskih do seičentističkih bez izrazite predilekcije – a što bi dalo osnove za tvrdnju o nasljedovanju nazarenske škole. Logično je pretpostaviti da su umjetnički izbori Ane Marije Marović bili primarno intuitivni, a ne programske naravi. Nedvojbeno iskrenost poticaja, međutim, upravo je onodobni estetički diskurs cijenio kao bitnu komponentu nove kršćanske umjetnosti; na osnovi takvih nazora, a tek sekundarno na temelju svojstvenih obilježja stila slikarstvo Ane Marije bilo je aktualno u svome vremenu.

Zaključak

Lik i djelo Ane Marije Marović valja sagledati kao indikativne za europsku kulturu restauracije, kao i za politiku Katoličke Crkve u procesima društvene modernizacije, koja će se nužno očitovati i u umjetnosti. Nasuprot načelnoj predodžbi o sekularizaciji kao dominantnom obilježju epohe, Crkva će s pozicija reakcije vršiti svoj kulturni utjecaj i pomoću novih obrazaca vizualne komunikacije graditi moderni religijski senzibilitet, koji predstavlja sastavni aspekt građanske kulture 19. stoljeća. Pojava Ane Marije Marović, pa tako i postojanje njezina slikarskog opusa, rezultat je sustavnog promoviranja i podrške na razini visokih crkvenih krugova; ponajprije kardinala Jacopa Monica, za čijeg je biskupovanja Ana Marija Marović predstavljala ogledni primjer uspješnoga pastoralnog djelovanja Crkve. Zahvaljujući toj podršci, Ana Marija Marović sklapala je poznanstva i primala narudžbe, i to ne samo privatne nego i crkvene, primjerice, za isusovački red u Veneciji, te se o njoj prionio glas i do carice Marije Ane

i pape Pija IX. Obnova crkvenog života u razdoblju restauracije, koja će se nastaviti i u desetljećima druge austrijske uprave, podrazumijevala je i vraćanje rasvećenih crkava i samostanskih sklopova u funkciju, što se odvija i u Veneciji za Monicova patrijarhata.⁸³ Narudžba pale *Addolorata* za crkvu Santa Maria del Pianto o dei Sette Dolori proizlazi iz okolnosti osobnog poznanstva, ali je i svjedočanstvo trenutka u kojem se ispražnjeni interijeri crkava ubrzano opremaju novim inventarom, dajući zamah sakralnoj slikarskoj produkciji.⁸⁴

S tematskog i ikonografskog aspekta, slikarski radovi Ane Marije Marović mahom su devocijskog karaktera, odnosno namijenjeni predstavljanju pobožnosti koje i sama promiče u svojem nabožnom, karitativnom i redovničkom djelovanju. Uz marijansko štovanje, u svojim slikarskim djelima posebno ističe pobožnost Presvetog Srca Isusova – kult koji također razmjerno kasno prelazi zidove redovničkih zajednica, a posebno se širi i liturgijski unapređuje upravo u 19. stoljeću. S ikonografskog aspekta slike Ane Marije Marović i tu ne donose inovativna rješenja, ali skupno svjedoče o novijem razvoju kulta, koji uz svoje teološko značenje dobiva i novi smisao, zagovarajući evangelizaciju u kontekstu modernoga, sekularnog društva.

Sa stilske stanovišta pozicija je Ane Marije Marović, kao slikarice koja se slikarstvom ne bavi profesionalno, nužno ograničena: služi se od klasicizma naslijeđenim repertoarom oblika, s jasnim otklonom od kasnobaroknih shema i neodređenim osloncem u katalogu renesansnih i seičentističkih predložaka, u čemu je teško prepoznati sustavne stilske težnje. S druge strane, u ozračju romantičarske rasprave o novoj kršćanskoj umjetnosti, zasnovanoj na ideji ponovnog povezivanja otuđene forme i religijskog sadržaja, vjersko nadahnuće slikarice na glasu svetosti bilo je ulazna varijabla. Na osnovi takvih koncepcija njezine su slike još za života stekle neprikosnoveni status koji ne podliježe isključivo estetskoj prosudbi, a koji povijest umjetnosti, ne radeći ustupaka, također treba uzeti u obzir.

Opstanak Ane Marije Marović u kolektivnoj memoriji prvenstveno je ishod kontinuiranog nastojanja Crkve koje se nakon njezine smrti nastavilo otvaranjem postupka beatifikacije. U tom povijesnom tijeku njezino je slikarstvo trajalo kao informacija, a prvenstveno zahvaljujući Kukuljevićevu *Slovníku*, ta je informacija prešla iz bioleksikografije i u hrvatsku povijest umjetnosti. U sferi povijesnoumjetničkog interesa njegova buduća »kritička fortuna« prvenstveno ovisi o istraživanju promjena koje se zbivaju u sakralnoj umjetnosti i religijskom imaginariju u 19. stoljeću, na koje rubno, ali zorno ukazuje. Napokon, status mu danas jamči i rodna agenda u povijesti umjetnosti, u svjetlu koje djelovanje slikarice na glasu svetosti također valja zabilježiti.

Prilog: Popis djela Ane Marije Marović

Popis koji slijedi nije kritički katalog djela, nego popis sastavljen na temelju spoznaja u aktualnoj fazi istraživanja. Otežana dostupnost samih djela uzrok je manjkavosti tehničkih podataka. Očekuje se da bi uvid u trenutačno nedostupnu pisanu građu, koja se nalazi u Zavodu Sestara obnoviteljica u Milanu, mogao nadopuniti postojeća saznanja o pojedinim djelima (godine nastanka, naručitelji).

Slike

1. *Addolorata*, ulje na platnu, prije 1851., Kapela del Volto Santo o dei Lucchesi, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
Lit.: IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI (bilj. 5), 246–247; FRANCESCO ZANOTTO (bilj. 26, 1856.), 277; FRANCESCO ZANOTTO (bilj. 26, 1860.), t. 80; FERNANDO APOLLONIO (bilj. 2), 99, 299; AURELIO SIGNORA (bilj. 2), 20; NIKO LUKOVIĆ (bilj. 3, 1963.), 35; ANTONIO NIERO (bilj. 30), 37; LOVORKA ČORALIĆ (bilj. 7, 1996.), 266; LOVORKA ČORALIĆ (bilj. 7, 2003.), 154.
2. Autoportret (pripisano), ulje na platnu, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
Lit.: ANTONIO NIERO (bilj. 30), 36.
3. Bogorodica s djetetom, gvaš na papiru, minijatura u kvadratičnom okviru, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
Lit.: ANTONIO NIERO (bilj. 30), 38.
4. Bogorodica s djetetom, tempera na papiru (?), minijatura, tondo na kožnatoj podlozi. Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
Lit.: ANTONIO NIERO (bilj. 30), 38.
5. Bogorodica u molitvi (prema G. B. Salviju), ulje na platnu, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
Lit.: IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI (bilj. 5), 246; NIKO LUKOVIĆ (bilj. 3, 1963.), 35; ANTONIO NIERO (bilj. 30), 38.
6. Bogorodica žalosna, ulje na platnu, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
Lit.: IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI (bilj. 5), 246; NIKO LUKOVIĆ (bilj. 3, 1963.), 35; ANTONIO NIERO (bilj. 30), 38.
7. *Cuore immacolato di Maria* (Bogorodica s djetetom), ulje na platnu, Istituto delle Suore della Riparazione, Milano
Lit.: AURELIO SIGNORA (bilj. 2), 20; NIKO LUKOVIĆ (bilj. 3, 1963.), 35; ANTONIO NIERO (bilj. 30), 38; LOVORKA ČORALIĆ (bilj. 7, 2003.), 154.
8. Presveto Srce Isusovo, tempera na papiru, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
Lit.: FERNANDO APOLLONIO (bilj. 2), 99, 299; NIKO LUKOVIĆ (bilj. 3, 1963.), 35; ANTONIO NIERO (bilj. 30), 38.

9. Bezgrešno srce Marijino, tempera na papiru, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
Lit.: FERNANDO APOLLONIO (bilj. 2), 99, 299; NIKO LUKOVIĆ (bilj. 3, 1963.), 35; ANTONIO NIERO (bilj. 30), 38.
10. S. Lorenzo Giustiniani (prema G. Belliniju), ulje na platnu, prije 1856., Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
Lit.: ANTONIO NIERO (bilj. 30), 38–39.

Grafike prema autoričnim slikama

11. *Addolorata*, bakropis prema slici (ili pripremljenoj studiji; u ovom popisu br. 1 ili br. 18), reza: Domenico Gandini
Lit.: IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI (bilj. 5), 246–247; NIKO LUKOVIĆ (bilj. 3, 1963.), 35.
12. *Addolorata*, bakropis prema slici (u ovom popisu br. 1), 1851., reza: Giorgio Buttazon
Lit.: FRANCESCO ZANOTTO (bilj. 26, 1856.), 277.
13. Bogorodica s djetetom, bakropis, reza: J. (G.) Bernasconi, primjerak otiska: Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija; bakropisna matrica: Istituto delle Suore della Riparazione, Milano
Lit.: ANTONIO NIERO (bilj. 30), 38.
14. Bogorodica s djetetom se ukazuje sv. Karlu Boromejskom, bakropis, reza: Domenico Gandini
Lit.: LAMBERTO DONATI (bilj. 28), 453.
15. Dobri Pastir, bakropis, reza: Giovanni Zuliani, primjerak otiska u: Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
Lit.: ANTONIO NIERO (bilj. 30), 34.
16. S. Lorenzo Giustiniani, litografija (prema slici br. 10 u ovom popisu), crtao: Henry Reinhart, litograf: Giuseppe Antonelli
Lit.: ANTONIO NIERO (bilj. 30), 34.
17. *Speculum iustitiae* (Bogorodica s djetetom), bakropis umnožen kao »sveta sličica«, reza: Giuseppe Dala
Lit.: ANTONIO NIERO (bilj. 30), 38.

Crteži i studije

18. Studija poprsja za sliku *Addolorata* (br. 1. u ovom popisu), crtež ugljenom i kredom, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
Lit.: ANTONIO NIERO (bilj. 30), 38.
19. Studija ruku i stopala za sliku *Addolorata* (br. 1. u ovom popisu), crtež ugljenom i kredom, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
20. Bogorodica s djetetom, akvarelirani crtež (gvaš?), Istituto delle Suore della Riparazione, Milano
Lit.: ANTONIO NIERO (bilj. 30), 38; VLATKO PERČIN (bilj. 52), 72, 74.
21. Bogorodica žalosna, studija poprsja, crtež olovkom, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija

22. Bogorodica žalosna, studija prema predlošku (Guercino, *Mater Dolorosa*, Coll. Patrizi, Rim), crtež ugljenom, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
23. Bogorodica žalosna, studija pune figure, crtež olovkom, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
24. Cvijet (grana krizanteme), gvaš, Istituto delle Suore della Riparazione, Milano
Lit.: ANTONIO NIERO (bilj. 30), 39.
25. Krist, studija pune figure, crtež olovkom, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
26. Studija glave prema gipsanom modelu I (A. Canova, Venera/Paolina Borghese), crtež ugljenom i kredom, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
Lit.: ANTONIO NIERO (bilj. 30), 39.
27. Studija glave prema gipsanom modelu II (A. Canova, Venera/Paolina Borghese), crtež ugljenom, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
Lit.: ANTONIO NIERO (bilj. 30), 39.
28. Studija glave prema gipsanom modelu III (A. Canova, Venera/Paolina Borghese), crtež ugljenom, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
Lit.: ANTONIO NIERO (bilj. 30), 39.
29. Studija glave prema gipsanom modelu IV (A. Canova, Venera/Paolina Borghese), crtež ugljenom, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
Lit.: ANTONIO NIERO (bilj. 30), 39.
30. Studija glave prema predlošku (A. Canova, Helena), crtež ugljenom, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
Lit.: ANTONIO NIERO (bilj. 30), 39.
31. Studija glave prema predlošku (Antinoj/Dioniz), crtež ugljenom, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
32. Studija poprsja prema predlošku u ovalnom okviru (canoveska skulptura), crtež olovkom, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
33. Studija ruku u gesti blagoslova, Crtež ugljenom, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
34. Sv. Karlo Boromejski, studija dopojasne figure (za sliku po kojoj je načinjena grafika br. 14 u ovom popisu), crtež olovkom, Istituto Canal-Marovich (Ostello Santa Fosca), Venecija
- Djela koja se spominju u izvorima i literaturi**
35. Bogorodica (za kardinala Jacopa Monica), 1841.
Lit.: FERNANDO APOLLONIO (bilj. 2), 299; NIKO LUKOVIĆ (bilj. 3, 1963.), 34; LOVORKA ČORALIĆ (bilj. 7, 1996.), 266; LOVORKA ČORALIĆ (bilj. 7, 2003.), 153.
36. Bogorodica (za papu Pija IX.), 1850.
Lit.: FERNANDO APOLLONIO (bilj. 2), 108, 299; AURELIO SIGNORA (bilj. 2), 19–20; NIKO LUKOVIĆ (bilj. 3, 1963.), 34; ANTONIO NIERO (bilj. 30), 36; LOVORKA ČORALIĆ (bilj. 7, 1996.), 266; LOVORKA ČORALIĆ (bilj. 7, 2003.), 154.
37. Bogorodica Karmelska (za austrijsku caricu Mariju Anu), 1845.
Lit.: *Lettere morali*, 195; IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI (bilj. 5), 246; NIKO LUKOVIĆ (bilj. 3, 1963.), 33–34; VLATKO PERČIN (bilj. 52), 69; LOVORKA ČORALIĆ (bilj. 7, 1996.), 266; LOVORKA ČORALIĆ (bilj. 7, 2003.), 153.
38. Dijete Isus
Napomena: predmet pohvale »učenog isusovca« P. Carminiana (Carmignania).
Lit.: FERNANDO APOLLONIO (bilj. 2), 288; AURELIO SIGNORA (bilj. 2), 19; NIKO LUKOVIĆ (bilj. 3, 1963.), 35.
39. *Il Redentore* (za contea Solaro della Margarita), 1845.
Lit.: FERNANDO APOLLONIO (bilj. 2), 299; NIKO LUKOVIĆ (bilj. 3, 1963.), 35.
40. *Il Redentore* (za kardinala Jacopa Monica), prije 1843.
Napomena: Kukuljević imenuje djelo kao »malu sliku Spasitelja«.
Lit.: *Versi di Filotea*, 44; IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI (bilj. 5), 256; FERNANDO APOLLONIO (bilj. 2), 99, 299; NIKO LUKOVIĆ (bilj. 3, 1963.), 34; LOVORKA ČORALIĆ (bilj. 7, 1996.), 266; LOVORKA ČORALIĆ (bilj. 7, 2003.), 153.
41. Oslík stropa u vlastitu domu, 1844.
Lit.: FERNANDO APOLLONIO (bilj. 2), 299; LOVORKA ČORALIĆ (bilj. 7, 1996.), 266; LOVORKA ČORALIĆ (bilj. 7, 2003.), 154.
42. Studije cvijeća
Lit.: ANTONIO NIERO (bilj. 30), 39.
43. Sv. Josip s djetetom (na poklon ocu)
Lit.: IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI (bilj. 5), 246; NIKO LUKOVIĆ (bilj. 3, 1963.), 35; LOVORKA ČORALIĆ (bilj. 7, 1996.), 266; LOVORKA ČORALIĆ (bilj. 7, 2003.), 154.
44. Sv. Josip s djetetom (za prelata Josipa Milina), vez, Župna crkva Rođenja Blažene Djevice Marije u Prčanju (pripisano)
Lit.: NIKO LUKOVIĆ, *Bogorodičin hram u Prčanju. Ilustrovani kulturno-historijski prikaz*, Kotor, 1965., 76.
45. Sv. Terezija Avilska, 1842., minijatura
Lit.: FERNANDO APOLLONIO (bilj. 2), 99, 299; NIKO LUKOVIĆ (bilj. 3, 1963.), 34; LOVORKA ČORALIĆ (bilj. 7, 1996.), 266; LOVORKA ČORALIĆ (bilj. 7, 2003.), 154.
46. Velum za piksidu (za crkvu u Dobroti), vez
Lit.: *Versi di Filotea*, 47; FERNANDO APOLLONIO (bilj. 2), 299; LOVORKA ČORALIĆ (bilj. 7, 1996.), 266.

Bilješke

* Ovaj rad je nastao u sklopu znanstvenoistraživačkog projekta Instituta za povijest umjetnosti *Fenomeni hrvatskoga umjetničkog moderniteta* (FEMO, 2023. – 2027.) koji financira Europska unija – NextGenerationEU.

**

Ljubazno zahvaljujem za pomoć u istraživanju izv. prof. dr. sc. Jasenki Gudelj (Università Ca' Foscari, Venecija), gdi. Fosca Rosso (La Casa studentesca Santa Fosca, Venecija), časnoj majci Vincentiji Paul i časnoj majci Mariji Beretta (Istituto delle Suore della Riparazione, Milano).

1

Postupak beatifikacije pokrenut je u Veneciji 1926. godine. Status časne službenice Božje postao je pravovaljan na temelju papinske odluke od 17. prosinca 2007., vidjeti: EMILIA FLOCCHINI, Venerabile Anna Maria Marovich Fondatrice, na: *Santi beati e testimoni*, <https://www.santiebeati.it/dettaglio/96413>.

2

Prvi i najopširniji životopis na temelju korespondencije i drugih izvora napisao je Ferdinando Apollonio, dekan (*arciprete*) Bazilike sv. Marka, a više naslova objavljeno je i povodom stote obljetnice smrti. FERNANDO APOLLONIO, *Anna Maria Marovich: fondatrice dell' Istituto Canal ai Servi. Memorie raccolte da D. Ferdinando Apollonio*, Venezia, 1900.; AURELIO SIGNORA, *Sulle orme del buon pastore. Anna Maria Marovich. 1815 – Venezia 1887*, Milano, 1951.; TULLIO VALLERY, *Anna Maria Marovich nel centenario della morte, Scuola Dalamata dei Ss. Giorgio e Trifone*, 20 (1987.), 3–16; GABRIELLA CAUZZI, *Ti ho amato nell'umiltà. Note biografiche della serva di Dio Anna Maria Marovich*, Milano, 1987.; *Il tempo di Anna Marovich. 1887–1987. Relazione delle celebrazioni del Centenario della Morte Venezia 30 settembre – 3 ottobre 1987*, Venezia, 1987.; VLATKO PERČIN – BOGDAN MALEŠEVIĆ, *Ana Marija Marović*, Zagreb, 1997.

3

NIKO LUKOVIĆ, *Ana Marija Marović. Jedna velika Jugoslovenka u Veneciji*, Kotor, 1935.; NIKO LUKOVIĆ, *Ana Marović, pjesnikinja i slikarica*, *Glas Boke*, 117 (1935.), 3 i 118 (1935.), 3; Ana Marović »Pjesme« (prev. i prir. Gracija Ivanović), *Glas Boke*, 157 (1935.), 4; PAVAO BUTORAC, *Postupak za beatizaciju Ane Marije Marović, Hrvatska straža*, 52 (1940.); PAVAO BUTORAC, *Beatifikacija Ane Marije Marović, Narodna svijest*, 13 (1940.), 1; GRACIJA IVANOVIĆ, *Pjesme Ane Marije Marović, Narodna svijest*, 24 (1940.), 2; 26 (1940.), 4; 28 (1940.), 4; 29 (1940.), 4; NIKO LUKOVIĆ, *Ana Marija Marović. Prikaz života i rada*, Kotor, 1963.

4

AGOSTINO ANTONIO GRUBISSICH, *Cenni biografici, La Dalmazia*, 15 (1846.), 113–144.

5

ŠIME LJUBIĆ, *Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia compilato dall'ab. Simeone Gliubich di Città Vecchia*, Vienna – Zara, 1856., 197; IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, *Slovník umjetnikah jugoslavenskih od Ivana Kukuljevića Sakcinskog*, Zagreb, 1858., 246–247 (s. v. Marović Anka).

6

CONSTANT VON WURZBACH, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, 17, Wien, 1867., 9–10 (s. v. Marovich, Anna); EMILIJ LASZOWSKI, *Znameniti i zaslužni Hrvati te pomena*

vrijedna lica u hrvatskoj povijesti od 925 – 1925, Zagreb, 1925., 177; FRANCE STELE, Marović (Marovich), Anka, u: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 24, Leipzig, 1929/1930. [pretisak izdanja], 131–132; NEVENKA BEZIĆ, Ana Marović, u: *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, 3, Zagreb, 1964., 412; R[edakcija], Ana Marović, u: *Enciklopedija hrvatske umjetnosti*, 1, Zagreb, 1995., 545–546; G. M. COSTANTINI, Marovich, Anna; Schwester Anna Maria M. (1815–1887), Malerin und Schriftstellerin, u: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, 6, Wien, 1975., 107–108; *Benezit Dictionary of Artists*, 9, Paris, 2006., 320 (s. v. Marovic Anka).

7

LOVORKA ČORALIĆ, *Hrvatski prinosi mletačkoj kulturi*, Zagreb, 2003., 146–157; LOVORKA ČORALIĆ, *Službenica Božja – Bokeljka Ana Marija Marović (1815.–1887.)*, *Marulić*, 29/2 (1996.), 263–268; LOVORKA ČORALIĆ – FILIP NOVOSSEL, *Mletački samostan i crkva Madonna dei Servi i Hrvati: povezanost od srednjega vijeka do suvremenoga doba*, *Croatia Christiana periodica*, 77 (2016.), 77–93.

8

NEDJELJKA BALIĆ-NIŽIĆ, *Nabožni soneti Bokeljke Ane Marije Marović (1815.–1887.)*, *Croatia Christiana Periodica*, 46 (2000.), 197–220.

9

LOVORKA ČORALIĆ, *Iz prošlosti Boke: Dobrotski rodovi i hrvatska Bratovština sv. Jurja i Tripuna u Mlecima, Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru*, 42 (2000.), 221–260.

10

Daniele Canal (Venecija, 3. prosinca 1791. – 20. ožujka 1984.). Svećenički poziv proveo u karitativnom radu; uz obnašanje dužnosti kapelana u Casa San Lorenzo, posvećen organizaciji socijalno-edukativnih ustanova u raspuštenim samostanskim kompleksima (San Bonaventura, Del Pianto, Ai Servi) te obnovi i vraćanju u funkciju pripadajućih crkava, u čemu je uspijevao i zahvaljujući dobrim vezama s habsburškim dvorom, zbog čega je slovio kao *l'austriacante*, vidjeti: FERNANDO APOLLONIO (bilj. 2), 11–20, 125–138, 139–152.

11

Casa d'industria ustanova je radioničkoga, manufakturnog tipa, u kojoj su fizički sposobni ljudi s ulice bili uposljeni u proizvodnji različitih proizvoda, primjerice tekstilnih, ali i drugih. Rad se kompenzirao namirenjem elementarnih potreba, a po završenoj izobrazbi i minimalnom nadnicom. Unatoč polaznoj pretpostavci da ovaj tip državno potpomognute proizvodnje može poslovati tržišno, *case* su bile u stalnom gubitku, ovisne o proračunu, a generirale su i druge socijalne probleme. Osnovane u vrijeme francuske uprave kao dio novoga sekularnog modela zbrinjavanja besprizornih koji je trebao zamijeniti stoljetne karitativne prakse, *case* su trajale tijekom druge austrijske uprave, pa i u prvim desetljećima Talijanskog Kraljevstva. CASIMIRA GRANDI, *Assistenza e beneficenza*, u: *Storia di Venezia. L'ottocento e il novecento* (ur. Mario Isnenghi – Stuart Woolf), Roma, 2002., 865–903.

12

FERNANDO APOLLONIO (bilj. 2), 36–37; AURELIO SIGNORA (bilj. 2), 23–24; NIKO LUKOVIĆ (bilj. 3, 1963.), 22–23.

- 13
FERNANDO APOLLONIO (bilj. 2), 207–217; AURELIO SIGNORE (bilj. 2), 41–45; NIKO LUKOVIĆ (bilj. 3, 1963.), 45–47.
- 14
Ideja o otkupu rasvećenog zemljišta začela se 1859., radovi su započeti u ljeto 1862., prethodno dobivši i blagoslov pape Pija IX., a Ana Marija Marović sa svojom je redovničkom zajednicom u Zavod ušla 21. studenoga 1864. FERNANDO APOLLONIO (bilj. 2), 189–206.
- 15
FERNANDO APOLLONIO (bilj. 2), 219–242; AURELIO SIGNORE (bilj. 2), 51–55; NIKO LUKOVIĆ (bilj. 3, 1963.), 47–48.
- 16
FERNANDO APOLLONIO (bilj. 2), 96–97; GRAZIELLA CAUZZI, Anna Maria Marovich poetessa veneziana (1815–1887). Note per una conoscenza, *Ateneo veneto*, 1–2 (1981.), 139–140, 156.
- 17
Jacopo Monico (Riese nel Trevigiano, 26. lipnja 1778. – Venecija, 20. travnja 1851.), biskup Cenede (Vittorio Veneto) od 1822., na stolici venecijanskog patrijarha od 1827. do 1850. Uz Ladislava Pyrkerera središnja crkvena ličnost Venecije u vremenu prve restauracije. Pjesnik klasicističko-romantičke impostacije, autor prijevoda antičkih klasika i hagiografskih djela, teološki pisac (*Opere sacre e letterarie*, I–VII, Venezia, 1864.–1872.). Vješto spajanje intelektualnih i crkvenih dužnosti ilustrira podatak da je bio pozvan držati obred na ukopu posmrtnih ostataka A. Canove u Possanu (1822.). Crkvenu vlast obnašao je na izrazito konzervativnim, antirepublikanskim pozicijama, koje su došle posebno do izražaja za vrijeme kratkotrajne Venecijanske Republike.
Posvećen obnovi utjecaja i ugleda Crkve, obrazovanju klera, jačanju participacije vjernika te karitativnim zadaćama, zaslužan za vraćanje mnogih venecijanskih crkava u funkciju. GIOVANNI VIAN, La Chiesa cattolica e le altre Chiese cristiane, u: *Storia di Venezia. L'ottocento e novecento* (ur. Mario Isnenghi – Stuart Woolf), Roma, 2002., 653; MICHELE GOTTARDI, Monico, Jacopo, u: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 75, Roma, 2011. [https://www.treccani.it/enciclopedia/jacopo-monico_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/jacopo-monico_(Dizionario-Biografico))
- 18
--, *Il mese di Luglio consacrato a Gesù Redentore*, Venezia, 1845.; vidjeti i: FERNANDO APOLLONIO (bilj. 2), 81.
- 19
GRAZIELLA CAUZZI (bilj. 16), 157.
- 20
Versi di Filotea (a Benefizio del Ristauro della Chiesa Votiva di S. Maria del Pianto in Venezia), Tipografia Molinari, Venezia, 1843 – 53 soneta, 20 kanconeta; *Versi di Ana Maria Marovic*, Tippetografia del Seminario Archivescovile, Ravenna, 1850 – 75 soneta, 29 kanconeta, dvije kancone; *Versi di Filotea. Terza edizione con aggiunte*, Tipografia Emiliana, Venezia, 1852 – 82 soneta, 34 kanconete i jedan pjesnički sastavak u tercinama.
- 21
NICCOLÒ TOMMASEO, *Il ritratto di Antonio Rosmini (con introduzione e note di Carlo Curto)*, Torino – Milano – Firenze – Roma – Napoli – Palermo, 1929. [1855.], 143.
- 22
FILIPPO MARIA NANI-MOCENIGO, *Della letteratura veneziana del secolo XIX*, Venezia, L. Merlo, 1901., 491.
- 23
GRAZIELLA CAUZZI (bilj. 16), 137–158.
- 24
NEDJELJKA BALIĆ-NIŽIĆ (bilj. 8), 197–220.
- 25
Il mese di luglio consacrato a Gesù Redentore, 1838.; *Pie conversazioni sulla vita di santa Dorotea*, sv. 1– 2, Venezia, 1839.; *Considerazioni cristiane sulla qualita del vestito*, Venezia, 1839.; *Lettera di un'amica ad un'altra sul buon uso della lingua*, Venezia, 1840.; *Lettere morali di una pia giovane*, Torino, 1845. (prvo izdanje 1840.?).; *Le ultime ore della giovinetta Angelina Bigaglia descritte da una sua amica*, Venezia, 1847., i dr.
- 26
FRANCESCO ZANOTTO, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna [...] estesa da Francesco Zanotto*, Venezia, 1856., 276–277; FRANCESCO ZANOTTO, *Pinacoteca veneta, ossia, raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia illustrati da Francesco Zanotto*, Venezia, 1860. [1858.], 80.
- 27
ALESSANDRO DUDAN, *La Dalmazia nell'arte italiana. Venti secoli di civiltà*, 2, Milano, 1922., 422.
- 28
LAMBERTO DONATI, *Artisti minori di Dalmazia, Archivio storico per la Dalmazia*, 12 (1931.–1932.), 453–455.
- 29
CLAUDIO H. MARTELLI, *Dizionario degli artisti di Trieste, dell'Isontino, dell'Istria e della Dalmazia*, Trieste, 2001., 236.
- 30
ANTONIO NIERO, Anna M. Marovich Pittrice, u: *Il tempo di Anna Marovich 1887–1987. Relazione delle celebrazioni del Centenario della Morte. Venezia 30 settembre – 3 ottobre 1987*, Venezia, 1987., 35–39.
- 31
IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, Najnovije putovanje g. Ivana Kukuljevića u poslu istraživanja jugoslavenskih staropovjestnih spomenikah, *Neven*, 39 (1853.), 619.
- 32
LJUBO BABIĆ, *Umjetnost kod Hrvata u XIX. stoljeću*, Zagreb, 1934., 40.
- 33
KRUNO PRIJATELJ, *Splitski slikari XIX stoljeća*, Split, 1959., 5. Vidjeti i: KRUNO PRIJATELJ, Slikarstvo zapadnoevropskih stilova u Boki kotorskoj od početka 15. do potkraj 19. stoljeća, *Boka*, 18 (1986.), 27–41; KRUNO PRIJATELJ, *Slikarstvo u Dalmaciji od 1784. do 1884.*, Split, 1989., 7.
- 34
Slikarska djela Ane Marije Marović nalaze se u dvjema memorijskim sobama, danas u sklopu studentskog doma Santa Fosca.
- 35
IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI (bilj. 5), 246.

36

ANN TZEUTSCHLER LURIE, Two Devotional Paintings by Sassoferato and Carlo Dolci, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 7 (1968.), 219.

37

U crkvi Santa Maria della Salute nalaze se čak tri djela koja se vode kao Salvijeva, a sva tri su poznate inačice devocijskog prikaza Bogorodice u molitvi. CLAUDIA CALDARI, Giovan Battista Salvi. Chiosa alle opere marchigiane, u: *Sassoferato »Pictor Virginum«*. *Nuovi studi e documenti per Giovan Battista Salvi* (ur. Cecilia Prete), Ancona, 2010., 9–24; Four Madonnas by Sassoferato and Luca Giordano at Santa Maria della Salute, na mrežnim stranicama udruženja Save Venice: <https://www.savevenice.org/project/four-madonnas>.

38

FERNANDO APOLLONIO (bilj. 2), 99.

39

Prema potpisu na litografskoj reprodukciji moguće je da je slika nastala upravo za potrebe umnožavanja, a prema narudžbi Danielea Canala povodom 400. obljetnice smrti prvoga mletačkog patrijarha (1856.).

40

Luković spominje sliku kao *njemu poznatu*, tvrdeći da se nalazi u crkvi Santa Maria Assunta (I Gesuiti) u Veneciji. NIKO LUKOVIĆ (bilj. 3, 1963.), 35.

41

Na temelju navoda i reprodukcija u literaturi te razglednica s reprodukcijama koje izdaje milanski Zavod moguće je zaključiti da se u Milanu nalazi akvarelirani crtež Bogorodice s djetetom te više studija cvijeća.

42

Matrica se nalazi u Zavodu Sestara obnoviteljica u Milanu. Bakrorezac je J. (G.) Bernasconi, aktivan u Veneciji sredinom 19. stoljeća. LUIGI SERVOLINI, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, 1955., 75.

43

Bakrorezac je Giuseppe Dala (Kotor, 1788. – Venecija, 1860.), venecijanski grafičar i litograf podrijetlom iz Kotora. LUIGI SERVOLINI (bilj. 42), 231–232. Sudeći prema razglednici otisnutoj u novije vrijeme, predložak za Dalinu grafiku, vjerojatno slika manjeg formata ili minijatura, nalazi se u Milanu, no ta informacija nije potvrđena iz milanskog zavoda.

44

Bakrorezac je Venecijanac Giuliano Zuliani (sr. 19. st). LUIGI SERVOLINI (bilj. 42), 863.

45

LAMBERTO DONATI (bilj. 28), 453. Crtač i bakrorezac je Domenico Gandini (1808. – 1863.), milanski graver. LUIGI SERVOLINI (bilj. 42), 363–364; *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 13, Leipzig, 1929/1930. [pretisak izdanja], 149. Pripremni crtež za sv. Karla nalazi se u Veneciji.

46

Kukuljević navodi da je Bogorodica žalosna rezana »dvakrat u bakar po Gandiniju u većem i manjem formatu«. IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI (bilj. 5), 246–247. Predložak za jednu Gandinijevu grafiku možda je bila i pripremna studija glave i lica, a ne samo naslikana kompozicija; postojanje druge Gandi-

nijeve grafike Bogorodice žalosne zasad nije potvrđeno. U djelu *Pinacoteca Veneta* F. Zanotta pala *Addolorata* reproducirana je na temelju grafike bakroresca Giorgia Buttazona i crtača Rebellatija, koji potpisuju ilustracije za čitavo izdanje. Giorgio Buttazon (1826. – 1862.), venecijanski graver. LUIGI SERVOLINI (bilj. 42), 138.

47

IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI (bilj. 5), 246.

48

Ibid.

49

FERNANDO APOLLONIO (bilj. 2), 150.

50

U pismu koje je vrlo vjerojatno adresirano kardinalu Monicu, Ana Marija Marović piše kako je prošla već skoro godina dana otkad je dogovorena slika za caricu, a ona je tek sada otpočela s radom. Niti godišnje doba joj ne ide u prilog jer se boje sporije suše. »Temo che il suo desiderio resterà soddisfatto oltre al dovere, giacchè è quasi un anno dacchè il mio direttore essendo a Vienna glielo aveva promesso, ed io appena adesso ho cominciato a dipingerlo. [...] Solo la stagione appporterà qualche ritardo al lavoro, a motive che il colore ora si asciuga con più difficoltà.« Pismo LXXXV, u: *Lettere morali di una pia giovane*, Torino, 1847., 195.

51

IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI (bilj. 5), 246. Kukuljević u bilješci [*] citira dio caričina pisma s datumom 14. kolovoza 1845., pisanog u Schönbrunn, koje se tada nalazilo u posjedu obitelji Ankin: »Vi avete in questo lavoro vinta la mia aspettazione e vi assicurò che questa vostra pittura sarei in seguito uno de' piu carri oggetti ed ornamenti delle mie stanze.«

52

Na pismo će Ana Marija odgovoriti, ispričavajući se što je narudžbu realizirala sa zakašnjenjem (»Mi dispiace assai di non aver potuto più presto eseguire questo lavoro per varie imprevedute circostanze«) te što je u slikanju u ulju još nevjesta (»Temo altresì che non sarà riuscito qual dovrebbe essere, perch'io sono ancora troppo inesperta nel dipingere ad oglio«). Pismo se reproducira u literaturi te nije moguće ustanoviti radi li se o konceptu, odaslano pismu ili prijepisu. VLATKO PERČIN, Ana Marija Marović – prikaz života i djela, u: Vlatko Perčin – Bogdan Malešević, *Ana Marija Marović*, Zagreb, 1997., 69.

53

Clemente Solaro della Margarita (Cuneo, 21. studenoga 1792. – Torino, 12. studenoga 1869.), diplomat i političar konzervativne, antirepublikanske orijentacije, ministar vanjskih poslova Pijemonta. FERNANDO APOLLONIO (bilj. 2), 299.

54

FERNANDO APOLLONIO (bilj. 2), 108.

55

»Il labro sorridente e rubicondo / da cui par ch'essa un suon dolce e giocondo«, sonet br. XXXVIII (N. N. A. *Filotea. Pittrice del SS Redentore*), u: *Versi di Filotea. Terza edizione con aggiunte*, Venezia, 1852., 44. Vidjeti i: NEDJELJKA BALIĆ-NIŽIĆ (bilj. 8), 216.

56

Na temelju podatka da se jedna njezina slika djeteta Isusa usjekla u pamćenje izvjesnomu učenom isusovcu Carminianiju [Carminianiju], moguće je zaključiti da se barem jednom okušala i u takvom prikazu. FERNANDO APOLLONIO (bilj. 2), 288.

57

»Quella face gentil che il cor m'ardea, / E mel brucia tuttor da cima a fondo«. Sonet br. XXXIX (*risposta*), u: *Versi di Filotea* (bilj. 55), 45. Vidjeti i: NEDJELJKA BALIĆ-NIŽIĆ (bilj. 8), 216.

58

Sonet br. LXXI (*Dell' avvocato Veniero a Filotea*), u: *Versi di Filotea* (bilj. 55), 77. Vidjeti i: NEDJELJKA BALIĆ-NIŽIĆ (bilj. 8), 216.

59

NIKO LUKOVIĆ (bilj. 3, 1963.), 33–34.

60

Crkva santa Maria del Pianto o dei Sette Dolori i pripadajući samostan za sestre kapucinskog reda iz samostana na Buranu podignuta je za vrijeme dužda Francesca Molina, kao zalag uspješnog okončanja Kandijskog rata i u zahvalnost zbog prestanka epidemije kuge. Autor projekta je Francesco di Tommaseo, a zbog sličnosti u tlocrtu crkvi Santa Maria della Salute projekt se dugo atribuirao Baldassareu Longheni. Gradnja je započeta 1649. i dovršena 1658., a crkva posvećena 1687. godine. Nakon raspuštanja samostana 1810., rasvećena crkva pregrađena je te lišena izvorne opreme. UMBERTO FRANZOI – DINA DI STEFANO, *Le Chiese di Venezia*, Venezia, 1976., 448–449; LAURA ORSINI, u: *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Seicento* (ur. Augusto Roca de Amicis), Venezia, 2008., 291–292.

61

Apollonio navodi da već 1845. radi studije za sliku. FERNANDO APOLLONIO (bilj. 2), 99.

62

FERNANDO APOLLONIO (bilj. 2), 99.

63

Maria Tagliapietra, slikarica čija se profesionalna aktivnost u Veneciji prati između 1832. i 1878. godine. Slikala je prvenstveno minijature i drugovrsne portrete, ali je izradila i nekolicinu sakralnih te alegorijskih kompozicija. Sudjelovala je redovito na izložbama Akademije, uživala ugled u javnosti i povoljnu recepciju djela. MONICA PREGNOLATO, Tagliapietra, Maria, u: *La Pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II (ur. Giuseppe Pavanello), Milano, 2003., 828.

64

Tako navodno svjedoči sama Ana Marija Marović u svojim memoarima. VLATKO PERČIN (bilj. 52), 71.

65

NICHOLAS TURNER, *The Paintings of Guercino. A Revised and Expanded Catalogue raisonné*, Roma, 2017., str. 674, Kat. 384, *Mourning Virgin (Addolorata)*, c. 1650.).

66

MARIO RIGHETTI, *L'anno liturgico. Manuale di storia liturgica*, II, Milano, 1969., 394; Feasts of the Seven Sorrows of the Blessed Virgin Mary, u: *Catholic Encyclopedia* (newadvent.org: <https://www.newadvent.org/cathen/14151b.htm>); ANGELUS LUIS, *Evolutio historica doctrinae de Compassione B. Mariae Virginis, Marianum: ephemerides mariologiae*, 5 (1943.), 268–285.

67

CAROL M. SCHULER, The Seven Sorrows of the Virgin: Popular Culture and Cultic Imagery in Pre-Reformation Europe, *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1–2 (1992.), 17.

68

Prvi jedinstveni blagdan za Katoličku Crkvu proglašen je 1727. kao Septem dolorum B. M. V., dok današnji blagdan Bogorodice

žalosne (*Addolorata*) datumom slijedi tradiciju servita i fiksiran je 15. rujna (od 1913.). MARIO RIGHETTI (bilj. 66), 394.

69

WOLFGANG BRAUNFELS, Maria, Marienbild/IV/B/γ) Die Mater Dolorosa, u: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 3, Rom – Freiburg – Basel – Wien, 1994., 197; MARTIN LECHNER, Maria, Marienbild/V/4) Mater Dolorosa, u: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 3, Rom – Freiburg – Basel – Wien, 1994., 200–203; BRANKO FUČIĆ, Bogorodica od sedam žalosti, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva* (ur. Anđelko Badurina), Zagreb, 1979., 167; JAMES HALL, *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, Zagreb, 1991., 62; CAROL M. SCHULER (bilj. 67), 5–28.

70

Atribut mača realizirana je metafora Šimunova proročanstva izrečenog Bogorodici tijekom prikazanja u Hramu: »Tvoju dušu probost će mač boli« (LK, 2,35). Mač u Bogorodičnim grudima ne simbolizira samo bol nego i sućut u smislu mističnog poistovječenja s Kristovom žrtvom. Prenoseći isto teološko značenje, mač nerijetko probija Bogorodičine grudi i u bliskoj ikonografskoj temi *Pietà (Vesperbild)*. CAROL M. SCHULER (bilj. 67), 11–13.

71

Ibid.

72

Kao svojevrsni prototip tipa dopojasne Bogorodice smatraju se dva Tizianova djela koja naručuje Karlo V., danas u Pradu. Posrijedi je izvedenica sjevernjačkoga, tj. flamanskog modela u kojem Bogorodica žalosna dolazi u paru s prikazom *Ecce Homo*. Suze na Bogorodičinu licu također su element koji će s vremenom izostati. WOLFGANG BRAUNFELS (bilj. 69), 197; MARTIN LECHNER (bilj. 69), 200.

73

SANJA CVETNIĆ, *Ikonografija nakon Tridentskog sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb, 2007., 99–101, 117–118.

74

Djelo se datira oko 1665. godine, na temelju podatka o razdoblju slikareva boravka u Veneciji, no postoje i mišljenja da je nastalo ranije, tj. početkom šestog desetljeća 17. stoljeća, na osnovi datuma narudžbe glavnog oltara crkve; *terminus ante quem* je 1674., godina objave Boschinijeva djela *Le ricche minere*, u kojem se spominje *in situ*. Ondje se nalazilo do 1810.; galeriji Akademije predano je na skrb 1829. RODOLFO PALLUCHINI, *La pittura veneziana del seicento I*, Milano, 1981., 240; ORESTE FERRARI – GIUSEPPE SCAVIZZI, *Luca Giordano II*, Napoli, 1966., 28–29; mrežne stranice Gallerie Accademia: <https://www.gallerieaccademia.it/deposizione-di-cristo-dalla-croce-0>.

75

Informaciju prenosi Zanottov vodič iz 1856. Na mjestu glavnog oltara u novouređenom interijeru nalazila se pala Alvisea Marca Bernarda s prikazom Dobrog Pastira. FRANCESCO ZANOTTO, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna [...]* estesa da Francesco Zanotto, Venezia, 1856., 276–277; vidjeti i: GIUSEPPE PAVANELLO, Venezia: dall'eta neoclassica alla »scuola del vero«, u: *La Pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II (ur. Giuseppe Pavanello), Milano, 2003., 88, bilj. 100. Alvise Marco Bernardo (Venecija, 1789. – 1868.), venecijanski plemić, autor portreta kardinala Jacopa Monica, danas u Museo civico di Castelfranco

Veneto, vidjeti: mrežne stranice Museo civico di Castelfranco Veneto: <http://museocastelfrancoveneto.tv.it/artisti/bernardo.html>.

76

Lattanzio Queréna (Clusone/Bergamo, 1768. – Venecija, 1853.), slikar, kopist, restaurator. Osim kao vrstan portretist, osobito je uposlen na opremanju crkava koje se vraćaju u funkciju u Veneciji i širom Terraferme. U sakralnom slikarstvu pristup mu slovi kao eklektičan, s jedne strane usmjeren na podražavanje venecijanskog *cinquecenta*, s druge otvoren za klasicističke utjecaje. ANNETTE WAGNER-WILKE, Queréna, Lattanzio, u: *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 97 (ur. Andreas Beyer – Bénédicte Savoy – Wolf Tegethoff), Berlin – Boston, 2018., 267–268; GIUSEPPE PAVANELLO (bilj. 75), 88.

77

JAMES HALL (bilj. 69), 62.

78

»Non su la tela, ma stampar vorrei / L'immagin di tue pene in tutti i cori, / Àfin che rammentando i tuoi martori / Detestassero i falli onde son rei« i dalje, u: *Versi di Filotea* (bilj. 55), 81. Vidjeti i: NEDJELJKA BALIĆ-NIŽIĆ (bilj. 8), 217.

79

GIUSEPPE PAVANELLO (bilj. 75), 20–21 i *passim*; DANIELA VASTA, *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento. Dal Neoclassicismo al Simbolismo*, Roma, 2012., 26.

80

NIKO LUKOVIĆ (bilj. 3, 1963.), 33; LOVORKA ČORALIĆ (bilj. 7, 2003.), 153.

81

DANIELA VASTA (bilj. 79), 41–72.

82

Ibid., 45–46.

83

Kao konkretno obilježje Monicove uprave navodi se upravo obnova i oprema crkava: »molte chiese 'ripulite, ampliate, rafforzate, abbellite'«, vidjeti: MICHELE GOTTARDI (bilj. 17).

84

GIUSEPPE PAVANELLO (bilj. 75), 33.

Summary

Ivana Mance Cipek

Anna Maria Marovich: Painter with the Aura of Sanctity

Anna Maria Marovich (Venice, 1815 – Venice, 1887), a Venetian born into a family of Boka origins, achieved a reputation for sanctity during her lifetime due to her religious zeal and charitable work. With the initiation of her beatification process, she was formally recognized as an honourable servant of God (It. *venerabile*). However, she was also highly esteemed for her accomplishments in poetry and painting. Her inclusion in Ivan Kukuljević Sakcinski's *Slovník umjetnikah jugoslavenskih* (Lexicon of Yugoslav Artists) secured her a place in the Croatian gallery of prominent artistic figures.

Although information about Anna Maria Marovich's paintings is often relayed within the context of cultural historiography, relatively little has been said about her oeuvre from an art-historical perspective. Therefore, this paper reconstructs the historical context of her artistic endeavours, tracing her interest in artistic expression within the educational framework typical of an upper-middle-class girl of her era, and examining the support she received from two influential clerics – Abbot Daniele Canal (1791–1884) and Cardinal Jacopo Monico (1778–1851), the Venetian patriarch, with whom she also cooperated in converting monasteries into charitable institutions. Both figures were instrumental in fostering Marovich's artistic career and played a significant role in promoting her figure and work within the Catholic Church and the Habsburg court. The paper also critically assesses certain assertions regarding Marovich's painting

oeuvre prevalent in scholarly literature, identifying her extant artworks that can be located and those known only through printed sources. Some limited conclusions are drawn about lost pieces that brought fame to the artist and gave rise to stories about them. Notable among these are a painting of Our Lady of Carmel commissioned by the Austrian empress Maria Anna in 1845, and an early piece depicting the Saviour made for Cardinal J. Monico around 1843, which indirectly influenced the imperial commission. Hypotheses concerning lost artworks are largely based on Marovich's poetry, or rather her poetic exchange with various persons, in which frequent references are made to her paintings. The central part of the article analyses her most significant achievement – the *Addolorata* altarpiece created for the church of Santa Maria del Pianto o dei Sette Dolori in Venice. This altarpiece, reconsecrated in 1851 at the behest of Don Daniele Canal, was an integral part of the renovated monastic complex repurposed as an educational institution for girls. Surviving studies and drawings, which are here analysed in detail, confirm that Anna Maria Marovich received professional instruction, probably from the painter Maria Tagliapietra, who was active in Venice at the time. Iconographic analysis of the painting suggests that it belongs to the contemplative type of the sorrowful Mother of God, standing in the foreground at Christ's tomb and praying with folded hands and a slightly lowered head. In previous

centuries, such iconography was typically reserved for devotional images and uncommon on church altars dedicated to this cult, especially in pastoral centres. Consequently, it is inferred that Marovich's altarpiece reflected a more recent or modern development of this form of piety, emphasizing its penitential aspect in alignment with the new purpose of the monastic complex as an institution for the resocialization of girls. The *Addolorata* altarpiece is also analysed from a stylistic point of view, establishing the painter's departure from baroque conventions in depicting the subject and opting for classicist elements, consistent with prevailing trends of her time. However, claims that Marovich adhered to the Nazarene school are refuted; her eclectic approach, drawing from various artistic models ranging from the Raphaelesque to the Seicentoist, lacks a discernible preference indicative of a Nazarene influence. Nevertheless, her work resonated with the romantic sensibility of her era, which valued sincerity of motivation over formal properties.

In the concluding part of the article, it is established that the figure and oeuvre of Anna Maria Marovich epitomize the European culture of restoration and the policy of the Catholic Church in social modernization, reflected in religious art. In this context, Marovich's paintings, both thematically and iconographically, reflect the modern evolution of specific devotions popularized during the 19th century, which she actively promoted through her pious, charitable, and monastic activities. While her artistic style may not have been highly innovative, it should be evaluated within the context of the evolving societal role of art in bourgeois culture, where laywomen's participation in artistic practice gained acceptance and acknowledgment.

Keywords: Anna Maria Marovich, Venice, Dobrota, painting, religious art, 19th century, Our Lady of Sorrows