

Lucija Burić

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Ana Šitina Žepina

Sveučilište u Zadru, Odjel za povijest umjetnosti

Prijedlozi za Francesca Rizza da Santacrocea i njegovu radionicu

Prethodno priopćenje – *Preliminary communication*

Primljeno – *Received* 5. 11. 2024.

DOI <https://doi.org/10.31664/ripu.2024.48/1.01>

Sažetak

U tekstu se niz slika namijenjenih za privatnu pobožnost smješta u opus mletačkog slikara prve polovine Cinquecenta podrijetlom iz okolice Bergama, Francesca Rizza da Santacrocea. Među raspravljenim djelima nalaze se i dvije slike iz hrvatskih zbirki: Strossmayerove galerije starih majstora HAZU i samostana svetog Frane u Šibeniku. Posebna je pažnja posvećena slikarevom stasanju u radionici Francesca di Simonea da Santacrocea od kojega je vjerojatno preuzeo praksu korištenja crteža nastalih prema tuđim i vlastitim likovnim rješenjima za serijsku radioničku produkciju slika. Sve slike povezane s Rizzom i radionicom u ovom radu varijacija su na temu *sacra conversazione* te ih vezuju srodna tipologija i kompozicijska rješenja, no u širokom

rasponu kvalitete. Najkvalitetnije među predstavljenim djelima je slika Bogorodice s Djetetom i dva dominikanska sveca iz Strossmayerove galerije, koja se atribuirala Francescu Rizzu na tragu ranijih prijedloga Gabriela Téreya i Grge Gamulina. Iako je šibenska slika prethodno obrađena i atribuirana u doktorskom radu jedne od suautorica, ovom prilikom se prvi put ta atribucija objavljuje i kontekstualizira u odnosu na druge novootkrivene radove ove radionice. Naposljetku, u članku se prvi put Rizzu i radionici pripisuju četiri slike u privatnom vlasništvu namijenjene za privatnu pobožnost te jedna slika koja se čuva u biskupskoj palači u Brescii, prethodno pripisana Andrei Previtaliju.

Ključne riječi: *Francesco Rizzo da Santacroce, Francesco di Simone da Santacroce, venecijansko slikarstvo Cinquecenta, slikarstvo namijenjeno za privatnu pobožnost, radionička produkcija, Gabriel (Gábor) Térey, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, samostan svetog Frane u Šibeniku, zbirka biskupske palače u Brescii*

U sklopu venecijanske slikarske produkcije kraja *Quattrocenta* i prve polovine *Cinquecenta* kontinuirano se otkrivaju nova i nepoznata djela manjih majstora (*maestri minori*). Osim što nova otkrića dakako povećavaju kataloge tih slabijih majstora i individualiziraju njihove umjetničke profile, ona su posebno važna jer produbljuju naše razumijevanje tadašnjega naručiteljskog ukusa na širem području Mletačke Republike.

Budući da su prestižne slikarske narudžbe u Veneciji u prvoj polovini 16. stoljeća uglavnom bile rezervirane za renomirane slikare, manje talentirani umjetnici morali su se prilagoditi kompetitivnoj umjetničkoj sceni i zahtjevima regionalnih naručitelja. Iz tog razloga njihove ćemo oltarne pale danas češće pronaći u župnim crkvama perifernih dijelova Republike, na *Terrafermi* te području *Stato da Màr*, odnosno na istočnoj obali Jadrana: u Istri, Kvarneru i Dal-

maciji. Kada je riječ o sakralnim slikama manjih dimenzija izrađenima za privatnu pobožnost, takva se djela uglavnom čuvaju u muzejskim institucijama manjih gradova sjeverne i srednje Italije te su tijekom posljednja dva stoljeća nerijetko nabavljana na tržištu umjetnina za galerijske zbirke diljem Europe. Naposljetku, njihov velik broj nalazi se u privatnom vlasništvu te još danas cirkulira internetskim aukcijama poznatih, ali i opskurnih aukcijskih kuća. Namjera je ovog članka skrenuti pozornost na jednoga takvog slikara – Francesca Rizza da Santacrocea (Santa Croce, između 1480. i 1485. – Venecija, nakon 1545.) i njegovu radionicu – te mu pripisati niz slika, među kojima se dvije nalaze i u hrvatskim zbirkama, u Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU i u samostanu svetog Frane u Šibeniku.

Godine 1884. otvorena je Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti,



1. Francesco Rizzo da Santacroce, *Bogorodica s Djetetom i svetima Dominikom i Katarinom Sijenskom*, između 1530. i 1545., Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU (izvor: Strossmayerova galerija starih majstora HAZU)

Francesco Rizzo da Santacroce, Virgin and Child with Saints Dominic and Catherine of Siena, between 1530 and 1545, Zagreb, Strossmayer Gallery of Old Masters of the Croatian Academy of Sciences and Arts

čija je temeljna zbirka formirana putem europskih tržišta umjetnina. S ciljem osnivanja nacionalne galerije slika, đakovačko-srijemski biskup Josip Juraj Strossmayer (Osijek, 1815. – Đakovo, 1905.) već je kasnih pedesetih godina 19. stoljeća počeo sakupljati umjetnine, prvenstveno u Italiji, surađujući s nekočinom posrednika.¹

Na takav je način na rimskome tržištu, uz pomoć kanonika hrvatskog Kaptola svetog Jeronima u Rimu i Strossmayerova pouzdanika Nikole Voršaka (Ilok, 1836. – Rim, 1880.),² dobavljena i slika *Bogorodica s Djetetom i svetima Dominikom i Katarinom Sijenskom* (sl. 1) izvedena uljem na dasci manjih dimenzija (51,7 × 65,6 cm).³ Proces nabave te i brojnih drugih slika detaljno je dokumentiran u sačuvanoj korespondenciji Strossmayera i Voršaka koju su 2018. godine publicirale Ljerka Dulibić i Iva Pasini Tržec. Iz njihovih se pisama na relaciji Rim – Đakovo saznaje da je djelo, tada pripisano Giovanniju Belliniju (Venecija, nakon 1430. – 1516.), Voršak uspio nabaviti 1879. godine kao zalag za posudbu od 500 lira »nekom činovničiču« kojemu je slika ranije pripala ždrijebom.⁴ Voršakovi su

neimenovani savjetnici par mjeseci kasnije sliku ipak atribuirali sljedbeniku Giovannija Bellinija, Vincenzu Cateni (Venecija, oko 1470. – 1531.), na zadovoljstvo biskupa i njegova posrednika s obzirom na navodnu rijetkost djela tog majstora na tadašnjemu rimskom tržištu.⁵ S takvom se atribucijom slika našla i na popisu biskupova tajnika Mihočila Cepelića iz 1883.⁶ te u tiskanim galerijskim katalozima sve do 1922. godine.⁷

Uprava Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti pozvala je 1925. godine glasovitoga mađarskog povjesničara umjetnosti Gabriela (Gábora) Térey, dugogodišnjeg upravitelja Galerije slika Muzeja likovnih umjetnosti u Budimpešti i poznavatelja slikarstva starih majstora, da nastupi kao savjetnik tijekom opće modernizacije galerijskog postava. Osim pročišćenja i reorganizacije Galerije po uzoru na velike europske muzeje, njegov je zadatak bila i revizija atribucija izloženih slika. Pritom se snažno založio za stvaranje ilustriranog kataloga i kvalitetnih fotografskih reprodukcija značajnijih umjetnina s ciljem popularizacije Galerije među širom europskom publikom.⁸



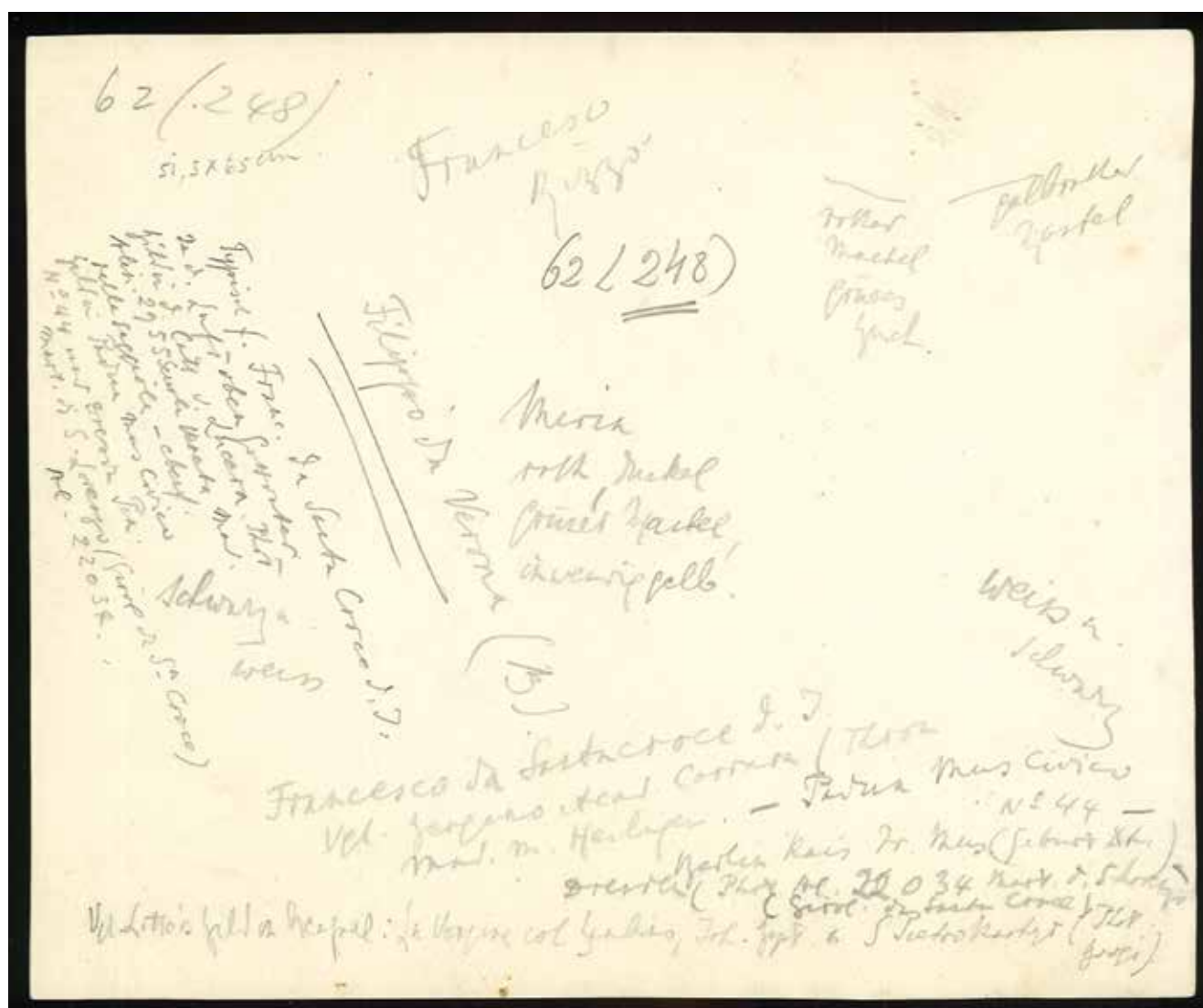
2. Fotograf iz tvrtke Franz Hanfstaengl, fotografija slike *Bogorodica s Djetetom i svetima Dominikom i Katarinom Sijenskom*, Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU (izvor: Strossmayerova galerija starih majstora HAZU)

Photographer from the Franz Hanfstaengl firm, photograph of the painting Virgin and Child with Saints Dominic and Catherine of Siena, Zagreb, Strossmayer Gallery of Old Masters of the Croatian Academy of Sciences and Arts

Nakon prvog navrata suradnje sa Strossmayerovom galerijom i izrade reprodukcija, Térey je, ponijevši sa sobom i fotografije, neko vrijeme boravio u Firenci kako bi pružio komparativni materijal te se konzultirao s drugim stručnjacima u vezi atribucija zagrebačkih slika. Te su brojne fotografije, čije su poledine ispunjene njegovim bilješkama kao i drugih uglednih povjesničara umjetnosti, pristigle natrag u Strossmayerovu galeriju iz njegove ostavštine nakon iznenadne smrti 1927. godine.⁹

Predmetom rasprave bila je i slika *Bogorodica s Djetetom i svetima Dominikom i Katarinom Sijenskom*, o čijem se autorstvu za boravka u Italiji Térey konzultirao s Bernardom Berensonom. Tereyeve opaske nastale prilikom susreta s Berensonom u Firenci zabilježene su na poledini fotografije naše slike (sl. 2 i sl. 3).¹⁰ Iz njegovih bilježaka i muzejske dokumentacije Strossmayerove galerije saznaje se da je američki *connoisseur* sliku pripisao Filippu da Veroni, slikaru o čijem raznorod-

nom opusu još danas neka temeljna pitanja nisu razriješena sa sigurnošću.¹¹ Izuzev Berensonovih opaski i kraćeg popisa djela u katalogu renesansnog slikarstva venecijanske škole, Filippo da Verona bio je gotovo nepoznat slikar do početka osamdesetih godina prošlog stoljeća. U posljednjih četiri desetljeća njegov je katalog djela – raštrkanih na velikom području između Padove i Fabriana – proširen, a poznato vrijeme djelovanja određeno od 1509. do 1522. godine. Taj kratak period djelovanja, međutim, obilježavaju goleme stilске razlike te iznimno širok raspon utjecaja: od venecijanske Bellinijeve quattrocentističke tradicije, Cime da Conegliana (Conegliano, 1459./1460. – Conegliano, 1517./1518.) i Vittorea Carpaccia (Venecija, oko 1465. – Kopar, 1425./1426.) do neklasičnih Dossa Dossija (San Giovanni del Dosso, 1489. – Ferrara, 1542.) i Lorenza Lotta (Venecija, oko 1480. – Loreto, 1556.) te sjevernjaka Albrechta Altdorfera (Regensburg, oko 1480. – 1538.). Zbog gotovo nepomirljivih stilskih varijacija, talijanski povjesničari umjetnosti još uvijek nisu definitivno



3. Poledina fotografije slike *Bogorodica s Djetetom i svetima Dominikom i Katarinom Sijenskom* s bilješkama Gabriela Téreya, Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU (izvor: Strossmayerova galerija starih majstora HAZU)

Verso of the photograph of the painting *Virgin and Child with Saints Dominic and Catherine of Siena* with notes by Gabriel Térey, Zagreb, Strossmayer Gallery of Old Masters of the Croatian Academy of Sciences and Arts

utvrdili je li riječ o dvama majstorima istog imena podrijetlom iz Verone ili o jednome, iako drugorazrednom, slikaru koji je bio iznenađujuće otvoren upijanju najraznovrsnijih likovnih utjecaja u vrlo kratkom razdoblju.¹² Berensonova je atribucija u muzejskoj dokumentaciji te galerijskim katalozima i drugim izdanjima zadržana sve do danas.¹³ Sliku zadnji put objavljuju Ljerka Dulibić i Iva Pasini Tržec 2018. godine, određujući autorstvo djela kao »Pripisano: Filippo da Verona«.¹⁴

Téreyeve bilješke na poledini već spomenute fotografije upućuju da se mađarski povjesničar umjetnosti nije slagao s Berensonom, te da je već 1926. godine sliku pripisao venecijanskom slikaru Francescu Rizzu da Santacroceu. Iako ta atribucija nije bila objavljena niti prihvaćena u struci, Grgo Gamulin 1955. godine zagrebačku sliku u kratkim crtama vraća Rizzu, argumentirajući njegovo

autorstvo usporedbom sa slikom *Bogorodica s Djetetom i svetima Jeronimom i Josipom* u pinakoteci Musea Civica u Forliju (sl. 4).¹⁵ Prema našem mišljenju, bilo da je riječ o jednom ili o dvama istoimenim umjetnicima, katalog djela povezan s imenom Filippo da Verona ne dijeli specifične stilske karakteristike sa zagrebačkom slikom, izuzev vrlo općenite sličnosti s bellinijanskim motivima i oblikovnim modelima, i to tek u manjem broju djela nastalima na početku majstorove dokumentirane karijere. Smatramo da se slika iz Strossmayerove galerije, kao što je prvi predložio Gabriel Térey, temeljem komparativne analize može vrlo uvjerljivo povezati s opusom Francesca Rizza da Santacrocea.

Francesco di Bernardo de Vecchi (ili de Galizzi) uglavnom je poznat pod imenom Francesco Rizzo da Santacroce. Kako zbog pridodanog patronima, tako i podrijetla iz mjesta Santa Croce u Val Brembani sjeverno od Bergama, njegov



4. Francesco Rizzo da Santacroce, *Bogorodica s Djetetom i svetima Jeronimom i Josipom*, Forlì, Musei Civici (izvor: Musei Civici di Forlì) *Francesco Rizzo da Santacroce*, Virgin and Child with Saints Jerome and Joseph, Forlì, Musei Civici

je identitet do početka 20. stoljeća bio zapetljan u zavrzlami drugih bergamaških slikara kasne bellinijanske tradicije prve polovine 16. stoljeća koji također nose prezime *da Santacroce*. Raspetljavanju pomutnje oko identiteta slikara iz lokaliteta Santa Croce odmoglo je to što se još dva nastavljača bellinijanske slikarske tradicije istog podrijetla, koji međutim nisu rodbinski vezani za Rizza, zovu Francesco – njegov učitelj Francesco di Simone da Santacroce (Santa Croce, između 1470. i 1475. – Venecija, 1508.) te Francesco da Santacroce (Venecija, 1516. – 1584.), sin začetnika druge i odvojene slikarske radionice Girolama da Santacrocea (Santa Croce, između 1480. i 1485. – Venecija, 1556.). K tome se za obitelj de Vecchi ili de Galizzi vezuju i slabiji slikar Vincenzo da Santacroce (Santa Croce, ? – Venecija, 1531.), Rizzov brat i suradnik, te njihov podosta mlađi bratić Giovanni Galizzi (Santa Croce ili Venecija, oko 1510. – Venecija, 1565.).¹⁶ Potonji je započeo karijeru u Rizzovoj radionici u Veneciji, no njegov se način u zrelijim godinama mijenja pod utjecajem suvremenika Polidora da Lanciana (Lanciano, 1515. – Venecija, 1565.) i mladog Jacopa Tintoretta (Venecija, 1518. – 1594.), za čiju se *bottegu* vežu posljednja dva desetljeća njegove slikarske karijere.¹⁷ Opisana kolonija manjih majstora koji su se u Veneciju doselili iz Val Brembane stoga se dijeli s jedne strane na nastavljače slikarske tradicije Francesca di Simonea da Santacrocea, a s druge strane na nasljednike Girolama da Santacrocea. Iako su obje radionice razvile zasebne stilske specifičnosti tijekom prve polovine 16. stoljeća, kao zajednički nazivnik veže ih odanost modelima s vrhunca slikarstva venecijanskog *Quattrocenta*, koje su prema pomalo oštrim riječima Giuseppea Fiocca, za naručitelje s periferija Serenissime ponavljali i prerađivali » nešto ukusa i dobrom praksom.«¹⁸

Najraniji spomeni Francesca Rizza da Santacrocea u kontekstu venecijanske umjetničke produkcije datiraju iz treće

trećine 17. stoljeća: u kasnijem izdanju knjige *Venetia città nobilissima* Francesca Sansovina s dodacima Giustiniana Martinionija i u knjizi *Le ricche miniere di pittura Veneziana* Marca Boschinija, Rizzo se navodi kao autor dviju slika u venecijanskim crkvama *I Gesuati* i San Cristoforo della Pace.¹⁹ Anton Maria Zanetti donosi otprilike iste podatke za Francesca Rizza 1771. godine, no prvi put jasno razdvaja identitet slikara od njegova učitelja.²⁰ Francesco Maria Tassi 1793. godine u svojem pregledu bergamaških umjetnika pogrešno ispravlja Zanettija s uvjerenjem da su Francesco Rizzo i Francesco di Simone jedan te isti slikar, dodajući i opise Rizzovih oltarnih pala izvedenih za župne crkve u okolici Bergama.²¹ Isti podatak prenosi i Luigi Lanzi,²² a tijekom 19. stoljeća Tassijevu će grešku ponoviti brojni drugi autori koji su se bavili poviješću bergamaškog i venecijanskog slikarstva.²³

Godine 1903. Gustav Ludwig objavljuje ključne arhivske dokumente koji su razriješili problematiku oko identiteta te rodbinskih i profesionalnih veza slikara doseljenih u Veneciju iz okolice Bergama. Budući da je Rizzov otac *mensurator frumenti* Bernardo di Giovanni de Vecchi 1505. godine zabilježen u Veneciji kao svjedok pri sastavljanju oporuke jednoga svog poznanika, slikar se vrlo vjerojatno prije toga doselio s ocem u Veneciju. Tri godine kasnije Rizzo se prvi put spominje u arhivskim dokumentima. Godine 1508. Francesco di Simone mu oporučno ostavlja svoju slikarsku radionicu, uključujući kistove, kamene na kojima se melju boje, crteže i sve druge *alate slikarske umjetnosti* koji su se zatekli u njegovu posjedu u trenutku njegove smrti.²⁴ S obzirom na familijarnost i povjerenje koje mu učitelj iskazuje prepuštanjem cjelokupne radionice i materijala, Rizzo je sigurno u vrijeme Francescove smrti već više godina proveo u njegovoj radionici.²⁵ U prilog tome ide i činjenica da je dokumentirano postojanje Rizzove potpisane i datirane radioničke kopije iz 1504. godine, danas u privatnom vlasništvu, prema poznatom *Navještenju* njegova učitelja što se čuva u Accademiji Carrari u Bergamu. Ta kopija predstavlja najraniji poznati Rizzov rad i time utvrđuje početnu vremensku odrednicu njegova djelovanja.²⁶

Kao ni za njegova nasljednika, arhivski izvori o životu i djelu Francesca di Simonea da Santacrocea nisu vrlo bogati. Prema dokumentima, koje Ludwig objavljuje 1903., najraniji zapis o Francescu di Simoneu smješta ga u Veneciju, *in contrata Sancti Cassiani* 1492. godine, kada se ženi Luciom Trevisan.²⁷ Čini se da je Francesco učio slikarstvo u napućenoj radionici Giovannija Bellinija, no ostaje otvoreno u kojoj je mjeri imao izravan kontakt s velikim majstorom. Budući da umire mlad, katalog djela mu je relativno malen, no ona sačuvana karakterizira vjernost slikarskom dijalektu deriviranom iz kompozicijskih rješenja, kolorita i crteža Giovannija Bellinija i Andree Previtalija (Brembate di Sopra, oko 1480. – Bergamo, 1528.). Pritom se, kao i mnogi drugi drugorazredni *belliniani* mlađih generacija, koristi tuđim invencijama te kolažira različita slikarska rješenja talentiranih majstora, ponekad i u cijelosti kopirajući već postojeća djela.²⁸

Njegovo posljednje djelo je oltarna pala izvorno nastala 1507. godine za crkvu Santa Maria degli Angeli, a danas se nalazi

u crkvi San Pietro Martire na Muranu. Nije slučajnost da je riječ o jedinom djelu na koje se ponosno potpisuje kao učenik Giovannija Bellinija (*FRANCISCUS DE SANTA + D. I. B – Discipulus Ioannis Bellini*) jer kao općenit uzor za sliku koristi njegovu netom zgotovljenu *Palu di San Zaccaria*, te uz nju doslovno prenosi rješenja svetačkih figura s drugih oltarnih pala velikog majstora.²⁹ Za takvu mehaničku imitaciju i kopiranje velikih slikara, među kojima je bio posebno sklon i invencijama Andree Mantegne (Isola di Cartura, 1431. – Mantova, 1506.),³⁰ vrlo se vjerojatno koristio crtežima do kojih je došao radeći u Bellinijevoj radionici, a koje je mogao oporučno ostaviti Francescu Rizzu.³¹

Nakon smrti njegova učitelja Francesca di Simonea 1508. godine, Rizzo se još nekoliko puta spominje u arhivskim izvorima. Godine 1516. slikar se spominje u oporuci svoje trudne žene Andriane Naranzari (*uxor Magistri Francisci Ritio pictoris filii ser Bernardi mensuratoris frumenti de contrata Sancti Cassiani*).³² U rujnu iduće godine majstor potpisuje ugovor za izradu poliptiha za južni oltar župne crkve u Serini, za što mu je obećano 17 i pol dukata u zlatu.³³ Od tog trenutka nadalje dokumenti koji potvrđuju njegovu aktivnost postaju sve rjeđi. Od 1530. godine nadalje spominje se u registru *Fraglie de' pittori* u Veneciji.³⁴ Točan datum njegove smrti nije nam poznat, ali izgledno je da je umro nedugo nakon 1545. godine, kada je zadnji put dokumentiran u arhivskim izvorima kao svjedok prilikom sastavljanja sporazuma o nasljedstvu nekih svojih sugrađana.³⁵

Već nakon samog početka Rizzove samostalne karijere uočava se postupno opadanje kvalitete njegova slikarstva. Što se vremenski više udaljava od učiteljeve smrti, to su neke slabosti njegova slikarskog načina izraženije, premda se istovremeno njegov vlastiti stil sve jasnije profilira. Stoga ne iznenađuje da se Rizzovo potpisano i datirano *Ukazanje uskrslog Krista Bogorodici* iz 1513. godine, izvorno u venecijanskoj crkvi *I Gesuati*, a danas u Gallerie dell' Accademia u Veneciji, upravo iz razloga što je toliko blisko načinu Francesca di Simonea, gotovo bez iznimke u literaturi navodi kao jedno od njegovih najreprezentativnijih djela. Takvim ga smatra i Giuseppe Fiocco, koji 1916. objavljuje nezaobilazan pregled slikarstva majstora iz Santa Crocea, donoseći biografske podatke, kataloge najvažnijih djela i kritički osvrt na stil svakoga pojedinog slikara. Fiocco vrlo strogo kritizira osrednju kvalitetu slikarstva svih Santacrocea, pa tako ni Rizza ne šteti, smatrajući ga nespretnim falsifikatorom.³⁶ Nakon Fioccova temeljnog doprinosa, prvi značajniji pomak u istraživanju opusa Francesca Rizza predstavlja knjiga Fritza Heinemanna iz 1962. godine, koji uz vrlo kratak osvrt na slikarev život i stilski razvoj donosi veliki katalog majstorovih slika, kao i djela njegova brata Vincenza te drugih anonimnih pomoćnika, s brojnim novim atribucijama među kojima su neke danas pod sumnjom.³⁷ Bruno della Chiesa 1975. godine objavljuje opsežan pregled biografskih podataka o Francescu di Simoneu i Francescu Rizzu, zajedno s temeljitom *fortunom criticom*, katalogom slika i modernom revalorizacijom fenomena bergamaških slikara u Veneciji iz društvenog i povijesnog aspekta.³⁸



5. Francesco Rizzo da Santacroce, *Mrtvi Krist s Bogorodicom i svetim Ivanom*, izvorno dio *Poliptiha Navještenja*, 1518., Serina, župna crkva (izvor: Wikimedia Commons)

Francesco Rizzo da Santacroce, Dead Christ with the Virgin and Saint John, originally part of the Annunciation Polyptych, 1518, Serina, Parish Church

Prvi se dubinskom stilskom analizom i rekonstrukcijom kronologije Rizzove slabije istražene kasne produkcije bavi Eliot W. Rowlands 1999. godine. Vrlo su vrijedan doprinos i istraživanja o slikarstvu radionica iz Santa Crocea na istočnoj obali Jadrana Ivane Čapeta Rakić. Iako se ona primarno fokusira na aktivnost Girolama da Santacrocea i njegovih nasljednika, Čapeta Rakić skreće pozornost na dvije *sacra conversazione* Francesca Rizza manjih dimenzija u privatnom vlasništvu u Dobroti i Splitu.³⁹ Sliku *Bogorodica s Djetetom i svetima Ivanom Krstiteljem, Katarinom i Jeronimom* iz Dobrote Grgo Gamulin već 1960. godine pripisuje Francescu Rizzu,⁴⁰ a splitsku *Bogorodicu s Djetetom i svetima Franjom Asiškim i Klarom*, prethodno smatranu djelom Girolama da Santacrocea, Čapeta Rakić atribuirao Rizzu na temelju komparativne analize.⁴¹ Naposljetku, 2017. godine Simone Facchinetti i Giovanni C. F. Villa objavljuju tekstove koji kroz prizmu suvremene povijesnoumjetničke metodologije rezimiraju dosadašnje spoznaje o bergamaškim slikarima *Cinquecenta* s naglaskom na geografski i povijesni kontekst njihova stasanja i naručiteljstvo, uz dragocjena promišljanja o načinima na koje su ti majstori koristili likovne prototipe uspješnih slikara starije generacije.⁴²

Kako bi zorno ukazali na promjene u Rizzovu slikarskom načinu koje se događaju oko 1520. godine pod utjecajem Palme Il Vecchija (Serina, 1480. – Venecija, 1528.), mnogi od navedenih istraživača koriste se usporedbom dviju sakralnih narudžbi izvedenih za njegov rodni kraj: poliptiha iz malih mjesta u blizini Bergama, Serine i Dossene.⁴³ Na danas sačuvanim dijelovima razuđenog poliptiha za župnu crkvu u Serini (sl. 5), dovršenom 1518. godine, Rizzov je slikarski izraz i dalje približno vezan za bellinijanske modele koje preuzima od učitelja, no prema trećem desetljeću 16. stoljeća njegov se stil postupno pretvara u repetitivnu rutinu. Svetačke figure pomalo nezgrapnih proporcija i ponavljanih



6. Francesco Rizzo da Santacroce i radionica, *Sveta obitelj sa svetima Ivanom Krstiteljem i Jeronimom*, između 1530. i 1545., Brescia, biskupska palača (izvor: Ufficio per i Beni Culturali Ecclesiastici – Diocesi di Brescia)

Francesco Rizzo da Santacroce and workshop, Holy Family with Saints John the Baptist and Jerome, between 1530 and 1545, Brescia, Episcopal Palace

nemaštovitih fizionomijskih obilježja postavlja u rigidne impostacije i odijeva u krutu draperiju koja neprirodno pada u geometrijskim fasetama nabora. Pritom se koristi jarkim i uniformnim koloritom te ostrim prijelazima svjetla i sjene. Navedene stilske karakteristike posebno su istaknute na njegovu poliptihu na glavnom oltaru crkve San Giovanni Battista u Dosseni izvedenom oko 1524. godine, koji Rowlands prepoznaje kao prekretnicu u majstorovu stilu, potaknutu utjecajem njegova talentiranijeg zemljaka Palme Il Vecchija. Prema Rowlandsu, na brojnim se kasnim Rizzovim djelima – najčešće formata dopojasne *sacra conversazione* – dugo zadržava Palmin utjecaj. Od njega posuđuje kompozicijska rješenja i monumentalne figure te nekada ugrubo kopira njihove impostacije, detalje odjeće, fizionomiju i pozadinski pejzaž.⁴⁴

Komparativnom analizom te korištenjem datiranih i potpisanih djela kao referentnih točaka moguće je djelomično rekonstruirati kronologiju Rizzova stilskeg razvoja u drugom i trećem desetljeću 16. stoljeća, no jasnije mogućnosti daljnje praćenja njegova načina gube se nakon 1530. godine. Najveći dio slikareva kataloga sačinjavaju upravo djela manjih dimenzija namijenjena za privatnu pobožnost koja nisu potpisana i datirana, nego su pridružena njegovu opusu na temelju atribucije.⁴⁵ Stoga možemo pretpostaviti da je njihov značajan dio nastao upravo u tridesetim i četrdesetim godinama 16. stoljeća, to jest u zadnjim desetljećima slikareva života i karijere. Riječ je o periodu za koji je izgledno da je već ostarjeli Rizzo sve više posla prepuštao suradnicima i članovima radionice. Nakon palmeske faze dvadesetih godina 16. stoljeća, zamjećuje se povratak ponavljanju tad već arhaičnih bellinijanskih modela širokih raspona kvalitete.

U tom razdoblju vrlo vjerojatno nastaje i slika iz Strossmayerove galerije, iako je u kvalitativnom spektru Riz-

zove kasne produkcije manjih dimenzija možemo smjestiti razmjerno visoko. Bogorodicu s Djetetom postavljenu pred ruralni krajolik s arhitekturom okružuju dva dominikanska sveca uz specifične i relativno rijetke motive ikonografije tog reda: svetom se Dominiku lebdeći na oblaku ukazuju Petar i Pavao te mu predaju hodočasnički štap i knjigu evanđelja,⁴⁶ dok Katarina Sijenska mijenja svoje srce za Isusovo.⁴⁷ S obzirom na razmjernu kvalitetu slike i specifičnost ikonografskih motiva – kakve ne nalazimo u drugim Rizzovim djelima ove kategorije – možemo pretpostaviti da je riječ o narudžbi pripadnika dominikanskog reda, a ne o serijskom radioničkom djelu namijenjenom za privatnu pobožnost.

Modelacija volumena nježnim sjenčanjem na određenim dijelovima slike, topli kolorit te detalji poput ljupkog lica svete Katarine, mekih nabora Bogorodičine draperije, ispravnog perspektivnog skraćivanja njezinih ruku i Djetetova tijela u pokretu upućuju na razmjerno spretnog majstora. S druge strane, slikar se nije snašao u realističnom prikazu figure podignutih ruku, tako da je lik svetog Dominika kojemu se ukazuju sveti Petar i Pavao izveden prilično nezgrapno i plošno. K tome, svi su svetački likovi – i na nebu i na zemlji – u neprirodnom omjeru veličina u odnosu na Bogorodicu, koja pored njih djeluje golemo, ostavljajući dojam da su nalijepljeni na sliku. Za te nedosljednosti i manjak sklada može se ponuditi jednostavno objašnjenje: slika je vjerojatno, kao brojna druga djela iz Rizzove radionice, nastala kolažiranjem prethodno korištenih crtanih predložaka, kako invencija samog majstora, tako možda i onih naslijeđenih od njegova učitelja.⁴⁸ Tome u prilog ide i zanimljiva sličnost lika svete Katarine u tročetvrtinskom profilu s figurom Bogorodice na jednom od triju sačuvanih polja serinskog poliptiha, gdje je vidljivo da je riječ o pomalo drugačijoj finisi izvedbe,



7. Francesco Rizzo da Santacroce i radionica, *Bogorodica s Djetetom sa svetima Josipom i Šimunom*, između 1530. i 1545, Ravenna, Museo d'Arte della Città (izvor: Wikimedia Commons)

Francesco Rizzo da Santacroce and workshop, Virgin and Child with Saints Joseph and Simon, between 1530 and 1545, Ravenna, Museo d'Arte della Città



8. Francesco Rizzo da Santacroce i radionica, *Bogorodica s Djetetom, svetim Josipom i neidentificiranim svecem*, između 1530. i 1545, privatno vlasništvo (izvor: Casa d'Aste Pandolfini)

Francesco Rizzo da Santacroce and workshop, Virgin and Child with Saint Joseph and an Unidentified Saint, between 1530 and 1545, private collection



9. Francesco Rizzo da Santacroce i radionica, *Bogorodica s Djetetom i svetim Ivanom Krstiteljem*, 2. četvrtina 16. stoljeća, Šibenik, samostan Svetog Frane (foto: Ana Šitina Žepina)

Francesco Rizzo da Santacroce and workshop, Virgin and Child with Saint John the Baptist, second quarter of the 16th century, Šibenik, Monastery of St Francis



10. Francesco Rizzo da Santacroce i radionica, *Bogorodica s Djetetom i svetim Josipom i Ivanom Krstiteljem*, 2. četvrtina 16. stoljeća (izvor: aukcijski katalog Van Ham /bilj. 52/, 6)

Francesco Rizzo da Santacroce and workshop, Virgin and Child with Saints Joseph and John the Baptist, second quarter of the 16th century

ali sličnom tipološkom predlošku, prerađenom u kasnijem trenutku slikareva stilskog razvoja. Iz svih se navedenih razloga predlaže da je slika rad Francesca Rizza, ali izvedena uz manji udio *bottege*.

Bogorodica blago pognute glave, srcolikog lica i jednostavne, tipologizirane fizionomije, s kosom razdijeljenom po sredini i velom koji joj u jednom uglatom naboru pada oko vrata, rješenje je koje se nebrojeno puta ponavlja na manjim slikama proizašlima iz Rizzove radionice. Ovom prilikom njima valja pridružiti i sliku *Sveta obitelj sa svetima Ivanom Krstiteljem i Jeronimom* (sl. 6) što se čuva u biskupskoj palači u Brescii. Djelo je 1997. godine Pier Virgilio Begni Redona publicirao kao sliku Andree Previtalija pod upitnikom.⁴⁹ S obzirom na suzdržanu kvalitetu i ponavljanje gotovo identičnog lika Bogorodice kao na zagrebačkoj slici, sve do detalja nabora njezine draperije, to djelo nedvojbeno treba svrstati u opus radionice Francesca Rizza da Santacrocea. Atribuciju dodatno potkrepljuje sličnost muških svetačkih figura s već spomenutom Rizzovom slikom u Forliju te sa slikom *Bogorodica s Djetetom sa svetima Josipom i Šimunom* u Museo d'Arte della Città u Ravenni (sl. 7). Očite sličnosti s djelima iz Forlija, Ravenne i Splita primjetne su i na slici *Bogorodica s Djetetom, svetim Josipom i neidentificiranim svecem* pripisanoj anonimnom venecijanskom slikaru 16. stoljeća, prodanoj putem aukcijske kuće Pandolfini u Firenci 2024. godine (sl. 8).⁵⁰

U samostanu svetog Frane u Šibeniku čuva se slika *Bogorodice s Djetetom i Ivanom Krstiteljem* (sl. 9) na dasci malih dimenzija (47,5 × 39 cm). Sliku je prvi i dosad jedini put spomenula Ana Šitina Žepina te ju je pripisala Francescu Rizzu i njegovoj radionici, napisavši: »Riječ je o djelu koje pokazuje zakašnjele *bellinijevske* forme izvedene grubljim potezima, te se prema načinu oblikovanja, tipologiji i detaljima može pripisati Francescu Rizzu da Santa Croce s vjerojatnim udjelom radionice.«⁵¹ Na temelju novih spoznaja i usporedbe s drugim sličnim djelima Rizzove kasne produkcije predstav-



11. Francesco Rizzo da Santacroce i radionica, *Bogorodica s Djetetom i svetim Ivanom Krstiteljem*, 2. četvrtina 16. stoljeća (izvor: Invaluable)
Francesco Rizzo da Santacroce and workshop, Virgin and Child with Saint John the Baptist, second quarter of the 16th century

ljenima u ovom članku, možemo zaključiti da je u izvedbi te slike skromnije kvalitete majstorov udio vrlo malen. Na slici se ponavlja motiv sličan onomu na zagrebačkoj slici te identičan prizoru iz Brescie, ali bez dodatnih svetačkih figura s lijeve i desne strane. Manji se pomaci prepoznaju u nespretnoj izvedbi Ivana Krstitelja s antropomorfnim janjetom u donjem desnom kutu i pastirskim štapom s rotulusom na kojemu je slikar pokušao napisati »Ecce Agnus Dei«. Brojne slike gotovo identične šibenskoj nalaze se u privatnom vlasništvu, a za njihovo postojanje uglavnom saznajemo tek kada isplivaju na tržištu umjetnina. Riječ je o slikama s istovjetnim kompozicijskim rješenjem Bogorodice s Djetetom koja se ponegdje javlja uz dodatak svetaca s lijeve i desne strane. Neka djela iz te velike skupine povezana su s krugom Francesca Rizza ili optimistično pripisana samom slikaru, no slike koje donosimo u ovom radu većinom dolaze s općenitim atributivnim i vremenskim određenjima venecijanskoj ili talijanskoj slikarskoj školi 16. stoljeća (sl. 10–13).⁵² Ovom prilikom valja ih pridružiti opusu radionice Francesca Rizza da Santacrocea.

U vrijeme kada su u Veneciji već široko usvojene inovacije koje u slikarstvo unose Giorgione (Castelfranco, 1477. – Venecija, 1510.) i Tiziano Veccelio (Pieve di Cadore, između 1488. i 1490. – Venecija, 1576.), Rizzova produkcija postaje u sve većoj mjeri repetitivna i autarkična. U njegovim kasnijim radovima, uglavnom neprestanim varijacijama na



12. Francesco Rizzo da Santacroce i radionica, *Bogorodica s Djetetom i svetim Ivanom Krstiteljem*, 2. četvrtina 16. stoljeća (izvor: Bertolami Fine Art)

Francesco Rizzo da Santacroce and workshop, Virgin and Child with Saint John the Baptist, second quarter of the 16th century



13. Francesco Rizzo da Santacroce i radionica, *Bogorodica s Djetetom i svetim Ivanom Krstiteljem*, 2. četvrtina 16. stoljeća (izvor: Cambi Casa d' Aste)

Francesco Rizzo da Santacroce and workshop, Virgin and Child with Saint John the Baptist, second quarter of the 16th century

temu *sacra conversazione*, gotovo je nemoguće razlučiti što je prototip, a što reprodukcija. Malo je vjerojatno da je majstor, koji je cijelu svoju karijeru proveo u Veneciji, svjesno zadržavao arhaične stilske značajke kako bi svoja djela učinio privlačnima provincijskim naručiteljima iz okolice Bergama. Vjerojatnije je da je, prateći učiteljevu praksu, u skladu sa svojim umjetničkim dometima i zavičajnom povezanošću s prostorom Val Brembane, odgovarao potražnji klijentele kojoj je takva vrsta slikarstva bila bliska i prihvatljiva. Dok

zagrebačka slika svojom ikonografskom specifičnošću i razmjernom kvalitetom odudara od uobičajenih ostvarenja njegove kasne produkcije, glavnina ostalih djela predstavljenih u ovom radu pripada serijskoj radioničkoj proizvodnji, a ne individualno naručenim umjetninama. Upravo ta činjenica mogla bi objasniti njihovu brojnost i na današnjem tržištu umjetnina, stoga je vjerojatno da ćemo u budućnosti otkriti još čitav niz djela koja valja pripisati Francescu Rizzu da Santacroceu i njegovoj radionici.

Bilješke

* Ovaj rad nastao je u sklopu znanstvenoistraživačkog projekta Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu *Između srednje Europe i Mediterana – umjetnička baština kontinentalne Hrvatske u srednjem i ranom novom vijeku* (ISEM, 2023. – 2027.) koji financira Europska unija – NextGenerationEU.

¹ LJERKA DULIBIĆ – IVA PASINI TRŽEC, *Strossmayerova zbirka starih majstora*, Zagreb, 2018., 9–10.

² O Nikoli Voršaku vidi: JOSIP BURIĆ, *Kanonici hrvatskog Kaptola sv. Jeronima u Rimu, Radovi Hrvatskog povijesnog instituta u Rimu*, III–IV (1971.), 91–158, 146.

³ Francesco Rizzo da Santacroce, *Bogorodica s Djetetom i svetima Dominikom i Katarinom Sijenskom*, između 1530. i 1545., ulje na dasci, 51,7 × 65,6 cm, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, inv. br. SG-248.

- 4
LJERKA DULIBIĆ – IVA PASINI TRŽEC (bilj. 1), 220–221. Dodatno o Voršakovoju aktivnosti nabavljanja slika starih majstora za Strossmayera u Rimu: LJERKA DULIBIĆ – IVA PASINI TRŽEC, Slike starih majstora u Strossmayerovoj zbirci nabavljene posredstvom kanonika Nikole Voršaka u razdoblju od 1869. do 1880., *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 35 (2011.), 207–220.
- 5
LJERKA DULIBIĆ – IVA PASINI TRŽEC (bilj. 1), 222.
- 6
LJERKA DULIBIĆ – IVA PASINI TRŽEC (bilj. 1), 306.
- 7
Slika se navodi bez atribucije u katalogu: ĆIRO TRUHELKA – IZIDOR KRŠNJAVI, *Sbirka slika Strossmayerove galerije Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb, 1885., 64. Slika je pripisana Vincenzu Cateni u katalogu: FRANJO RAČKI, *Akademijaska galerija Strossmayerova*, Zagreb, 1891., 105; MILIVOJ ŠREPEL – NIKOLA MAŠIĆ, *Akademijaska galerija Strossmayerova*, Zagreb, 1895., 111; JOSIP BRUNŠMID, *Akademijaska galerija Strossmayerova*, Zagreb, 1911, 63; JOSIP BRUNŠMID, *Akademijaska galerija Strossmayerova*, Zagreb, 1917., 63; PETAR KNOLL, *Akademijaska galerija Strossmayerova*, Zagreb, 1922., 128.
- 8
GAVRO MANOJLOVIĆ, Restauracija Strossmayerove galerije slika II., u: *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti za godinu 1925./26. i 1926./27.* [Ljetopis JAZU, sv. 40], Zagreb, 1927., 176–186.
- 9
ARTUR SCHNEIDER, *Katalog Strossmayerove galerije. I. Talijanske slikarske škole*, Zagreb, 1939., 3–4; IVANA GRŽINA, Anagažman minhenske tvrtke Franz Hanfstaengl u Strossmayerovoj galeriji 1920-ih godina, *Život umjetnosti*, 109 (2021.), 52–65, 60. Kako navodi Ivana Gržina, fotografije o kojima je riječ izrađene su u sklopu kampanje fotografiranja slika u Galeriji minhenske tvrtke Franz Hanfstaengl. Njihove poledine ispisane su rukopisnim bilješkama s atributivnim prijedlozima drugih povjesničara umjetnosti među kojima su bili Bernard Berenson, Giuseppe Fiocco, Carlo Gamba, Georg Gronau i Wilhelm Suida. Ovom se prilikom zahvaljujemo Ivani Gržini i Ivanu Ferenčaku na informacijama i ustupanju vrijednih materijala iz muzejske dokumentacije Strossmayerove galerije te Ivani Mance Cipek na pomoći s prijevodom Téreyevih bilješki s njemačkog jezika.
- 10
Na to da se Térey konzultirao s Berensonom upućuje njegov inicijal »(B)« uz bilješku o atribuciji Filippu da Veroni na poledini fotografije, koju Berenson kasnije objavljuje u svom katalogu slika venecijanske škole: BERNARD BERENSON, *Pitture Italiane del Rinascimento. Scuola Veneta*, Firenze, 1958., 78–79.
- 11
Muzejska dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, fascikl »531: ZAG 248 SG 248, Filippo da Verona, Bogorodica s djetetom, sveti Dominik i Katarina Sijenska«.
- 12
BEATRICE TANZI, *Filippo da Verona*, Persico Dosimo (Cremona), 2018., 17–23.
- 13
GABRIEL VON TÉREY, *Dodatak VI. izdanju kataloga Strossmayerove galerije slika*, Zagreb, 1926., 15. U Téreyevu katalogu za sliku je postavljena odrednica »gornjotalijanska škola, XVI. vijek«. ARTUR SCHNEIDER, *Dodatak VI. izdanju kataloga Strossmayerove galerije*, Zagreb, 1932., 17. Slika je ovdje pripisana Filippu da Veroni. ARTUR SCHNEIDER (bilj. 9), 25. Uz atribuciju Filippu da Veroni, ispod je dodano »Druge atribucije. Francesco Rizzo; Francesco da Santacroce mladi.« Isti je podatak ponovljen u: LJUBO BABIĆ – ZDENKO ŠENOA, *Katalog galerije slika Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb, 1947., 40; LJUBO BABIĆ – ZDENKO ŠENOA, *Katalog galerije slika Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti: umjetnost do XIX. stoljeća*, Zagreb, 1950., 39. VINKO ZLAMALIK, *Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb, 1967., 128; VINKO ZLAMALIK, *Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb, 1982., 164. Zlamalik prvi piše katalošku jedinicu za sliku, u kojoj donosi i njezinu atributivnu povijest. Pritom spominje Tereyevu i Gamulinovu atribuciju slike Francescu Rizzu da Santacroceu, ali se ipak priklanja Berensonu koji ju pripisuje Filippu da Veroni. ĐURO VANĐURA, *Strossmayerova donacija*, Zagreb, 2006., 78.
- 14
LJERKA DULIBIĆ – IVA PASINI TRŽEC (bilj. 2), 371.
- 15
GRGO GAMULIN, Strossmayerova galerija i njeni katalogi, *Čovjek i prostor*, 29–30 (1955.), 4–5. Gamulin u svom tekstu spominje da se atribuciji Rizzu priklanja i talijanski povjesničar umjetnosti Carlo Ludovico Ragghianti, ali nije nam poznat izvor te informacije.
- 16
GUSTAV LUDWIG, Archivalische Beiträge zur Geschichte der Venezianischen Malerei. Die Bergamasken in Venedig, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 24 (1903.), Beiheft, 1–109, 5. Ludwig u tekst uključuje i obiteljsko stablo članova obitelji de Vecchi ili de Galizzi.
- 17
ROBERT ECHOLS, Giovanni Galizzi and the Problem of the Young Tintoretto, *Artibus et Historiae*, 16 (1995.), 69–110, 86.
- 18
GIUSEPPE FIOCCO, I pittori da Santacroce, *L'arte. Rivista di storia dell'arte medioevale e moderna e d'arte decorativa*, XIX (1916.), 179–206, 179.
- 19
FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare* (prir. Giustiniano Martinioni), In *Venetia*, 1663., 234; MARCO BOSCHINI, *Le ricche miniere della pittura veneziana*, In *Venezia*, 1674., 18. U crkvi I Gesuati nalazila se Rizzova slika iz 1513. godine, *Ukazanje uskršlog Krista Bogorodici*. U crkvi San Cristoforo della Pace u kapeli obitelji Morosini nalazila se Rizzova slika s prikazom svetog Nikole Tolentinskog sa svetim Antunom i Katarinom, koja je danas izgubljena. U vezi izgubljene Rizzove slike vidi: PAOLA BENUSSI – PETER HUMFREY, The Altarpieces by Giovanni Bellini and Alvise Vivarini from San Cristoforo della Pace and their Patrons, *Artibus et Historiae*, 80 (2019.), 57–72, 60.
- 20
ANTONIO MARIA ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de veneziani maestri libri V, I.*, In *Venezia*, 1771., 45, 67.
- 21
FRANCESCO MARIA TASSI, *Vite de' pittori scultori e architetti bergamaschi*, Bergamo, 1793., 56–57: »Siccome egli poi era solito di porre il suo nome in diversi modi sotto le pitture, ora cioè

Francesco Rizzo da Santa Croce, ora solamente Francesco da Santa Croce, così il virtuoso signor Antonio Zanetto autore del libro della Pittura Veneziana ha creduto, che sieno due diversi artefici, ed ha separatamente lasciata di loro memoria, come di due veneti professori.»

22

LUIGI ANTONIO LANZI, *Storia pittorica della Italia. La scuola veneziana*, III., Bassano, 1809., 41–42.

23

GIOVANNI MAIRONI DA PONTE, *Dizionario odeporico o sia storico-politico naturale della provincia bergamasca*, I, Bergamo 1819, 143; 159–60; PASINO LOCATELLI, *Illustri bergamaschi. Studi critico-biografici*, I, Bergamo, 1867, 350–361; JOSEPH ARCHER CROWE – GIOVANNI BATTISTA CAVALCASSELE, *A history of painting in North Italy*, II, London, 1871., 538–543; JOSEPH ARCHER CROWE – GIOVANNI BATTISTA CAVALCASSELE, *A history of painting in North Italy* (prir. T. Borenius), London, 1912., III, 439.

Pogreške oko identiteta Francesca di Simonea i Francesca Rizza dodatno razjašnjava ILARIA SERATI, *Il contributo di Giacomo Carrara (1714-1796) alla letteratura artistica attraverso l'epistolario*, doktorski rad, Facoltà di Lettere e filosofia, Sapienza Università di Roma, 2021., 42–46.

24

GUSTAV LUDWIG (bilj. 16), 3. »Item lego Francesco Ritio filio ser Bernardi qm. Joannis de Vechis de Sancta Cruce, penelos, lapides super quibus teruntur colores, designia, et omnia alia instrumenta artis picture ut habeat causam perseverandi in arte predicta et etiam ut oret deum pro anima mea...«

25

SIMONE FACCHINETTI, Ritorno ai Santacroce, u: *I Santacroce. Una famiglia di pittori del Rinascimento a Venezia*, Milano, 2017., 12–27, 15.

26

ELIOT W. ROWLANDS, Raffazzonando con qualche gusto e con buona pratica. Le opere tarde di Francesco Rizzo da Santacroce, *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 23 (1999.), 13–29, 13. Zadnji poznati podatak o Rizzovoj kopiji prema učiteljevu *Navještenju* jest da se pojavila na aukciji Williama Randolpha Hearsta 1941. godine.

27

GUSTAV LUDWIG (bilj. 16), 3.

28

GIOVANNI C. F. VILLA, I Santacroce, un secolo di pennelli per Venezia, u: *I Santacroce. Una famiglia di pittori del Rinascimento a Venezia*, Milano, 2017., 65–82, 73.

29

GIOVANNI C. F. VILLA (bilj. 28), 70–71.

30

GIOVANNI C. F. VILLA (bilj. 28), 77.

31

ANCHISE TEMPESTINI, Un dipinto di Francesco Rizzo da Santacroce a Borgo Valsugana, *Studi Trentini di Scienze Storiche*, LXXX (2001.), 43–50, 44; SIMONE FACCHINETTI (bilj. 25), 17.

32

GUSTAV LUDWIG (bilj. 16), 5.

33

Usp. PETER HUMFREY, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven – London, 1993., 154.

34

ELENA FAVARO, *L'arte dei pittori a Venezia e i suoi statuti*, Firenze, 1975., 139.

35

GUSTAV LUDWIG (bilj. 16), 7.

36

GIUSEPPE FIOCCO (bilj. 18), 186: »Concludendo si dovrà convenire che il Rizzo, pur nel campo delle falsificazioni, non fu che un mediocre, facilmente discernibile a chi abbia una qualche consuetudine con le sue goffaggini. L'eco di un'arte abbastanza povera già in chi gliel'aveva tramandata divenne in lui assolutamente miserabile.«

37

FRITZ HEINEMANN, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, Venezia, 1962., 153–159.

38

BRUNO DELLA CHIESA, I pittori da Santa Croce: Francesco di Simone e Francesco Rizzo di Bernardo, u: *I pittori Bergamaschi. Il Cinquecento I*, Bergamo, 1975., 489–495, 490, o vrijednosti produkcije umjetnika iz Santa Crocea u kontekstu venecijanskog slikarstva *Cinquecenta* zaključuje:

»Il fenomeno dei Santacroce va visto in un contesto artigianale più che artistico, e può offrire utili indicazioni su certi aspetti della vita e della civiltà veneziane del Cinquecento. Come tanti bergamaschi, anzi valligiani, giunti a Venezia in miseria, in cerca di fortuna e di lavoro, i Santacroce hanno una loro posizione storica non valutabile sul metro della grandezza artistica bensì sulla riconosciuta abilità di inserirsi nell'ambiente lagunare e di trovare quel tipo di attività che, unendo l'utile al dilettevole, li mettesse nelle condizioni di operare proficuamente.

La grande fama della pittura veneziana – e il desiderio diffuso anche nel territorio del dogato – di venire in possesso di opere d'arte, offrono loro la possibilità di un lavoro artigianale a lunga scadenza. L'attenzione della critica, oggi, è dunque rivolta non tanto a identificare le singole personalità di questi artisti, quanto a prendere atto della loro attività che si svolgeva con compiti e risultati artigianali, così come poteva aversi in una fornace di ceramisti.

Giudicare i Santacroce sulla base di un concetto estetico, significa uscire dal valore storico e sociale della loro attività, per entrare in una valutazione che loro non compete.«

39

IVANA ČAPETA RAKIĆ, *Djela radionice Santa Croce na istočnoj obali Jadrana*, doktorski rad, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2011., 94–96.

40

GRGO GAMULIN, Preliminarni izvještaj o istraživačkim radovima Seminara za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu u Boki Kotorskoj 1958. i 1959., *Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti*, 2 (1960.), 11–15, 14.

41

IVANA ČAPETA RAKIĆ (bilj. 39), 94–95, potkrjepljuje atribuciju splitske slike Rizzu usporedbom sa slikom *Bogorodica s Djetetom sa svetima Josipom i Šimunom* u Museo d'Arte della Città u Ravenni (sl. 7). Sliku je Francesco Rizzo pripisao Giuseppe Fiocco 1916. godine. GIUSEPPE FIOCCO (bilj. 18), 199.

42

SIMONE FACCHINETTI (bilj. 25), 13–27; GIOVANNI C. F. VILLA (bilj. 28), 66–82.

43

FRITZ HEINEMANN (bilj. 37), 153; FRANCESCO ROSSI, Francesco Rizzo da Santacroce: Biografia, u: *Pittura a Berga-*

mo dal Romanico al Neoclassicismo (ur. Mina Gregori), 1999., 237–238; ELIOT W. ROWLANDS (bilj. 26), 17–19; SIMONE FACCHINETTI (bilj. 25), 23–24.

44
ELIOT W. ROWLANDS (bilj. 26), 17–19.

45
Usp. BRUNO DELLA CHIESA (bilj. 38), 498–501.

46
LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien, III. Iconographie des saints*, I, Paris, 1958., 395.

47
LOUIS RÉAU (bilj. 46), 276.

48
SIMONE FACCHINETTI (bilj. 25), 24.

49
PIER VIRGILIO BEGNI REDONA, La Santa famiglia con S. Giovanni Battista fanciullo e S. Girolamo, u: *Nel lume del Rinascimento. Dipinti, sculture e oggetti della Diocesi di Brescia*, Brescia, 1997., 58.

50
Radionica Francesca Rizza da Santacrocea, *Bogorodica s Djetetom, svetim Josipom i neidentificiranim svecem*, ulje na dasci, 36,5 × 45,5 cm, privatno vlasništvo. Prodana putem aukcijske kuće Pandolfini, Firenca, 2024. <https://www.pandolfini.it/uk/auction-1324/venetian-school-16th-century-12024008534> (pristupljeno 29. 10. 2024.)

51
ANA ŠITINA, *Slikarstvo 16. i 17. stoljeća u Šibenskoj biskupiji*, doktorski rad, Sveučilište u Zadru, 2020., 130; 418–419.

52
Dosad neatribuirana djela Rizzove radionice koja su se recentno pojavila na tržištu umjetnina:

Bogorodica s Djetetom, svetim Josipom i Ivanom Krstiteljem, ulje na dasci, 49 × 62,5 cm. Ponuđena na aukciji likovne umjetnosti aukcijske kuće Van Ham u Kölnu 2017. godine. Aukcijski katalog Van Ham *Alte Kunst* 17. 11. 2017., 6.

Bogorodica s Djetetom i Ivanom Krstiteljem, ulje na dasci, 38,50 × 48,00 cm, privatno vlasništvo. Aukcijska kuća Capitolum Art, Brescia, 2023.

<https://www.invaluable.com/auction-lot/artista-del-xvii-secolo-madonna-with-child-and-jo-58-c-d104a07b4a> (pristupljeno 29. 10. 2024.)

Bogorodica s Djetetom i Ivanom Krstiteljem, ulje na dasci, 48 × 36,5 cm, privatno vlasništvo. Aukcijska kuća Bertolami Fine Art, Rim, 2024.

<https://www.bertolamifineart.com/uk/auction-0314/artista-veneto-prima-meta-xvi-secolo-artista-veneto-prima-meta-xvi-sec-116515> (pristupljeno 29. 10. 2024.)

Bogorodica s Djetetom i Ivanom Krstiteljem, ulje na dasci, 46 × 37 cm. Ponuđena na aukciji 2023., aukcijska kuća Cambi. Slika je bila pripisana krugu Girolama Galizzija, ali Girolamo Galizzi ne postoji jer Girolamo da Santacroce ne dolazi iz obitelji Galizzi. <https://www.cambiaste.com/uk/auction-0912/galizzi-girolamo-1490-ca-santa-croce-1556-venezia-madonna-con-bambino--286223> (pristupljeno 29. 10. 2024.)

Summary

Lucija Burić, Ana Šitina Žepina

Proposals for Francesco Rizzo da Santacroce and His Workshop

The article focuses on the Venetian painter Francesco Rizzo da Santacroce (Santa Croce, 1480/1485 – Venice, after 1545) and his workshop, proposing several additions to his documented oeuvre. Archival evidence, first brought to light by Gustav Ludwig in 1903, situates Rizzo in Venice from the early 1500s and records his inheritance of Francesco di Simone's workshop in 1508. His early works remain close to Bellinian models, while his style after 1520 shows a shift under the influence of Palma il Vecchio. Later production, however, becomes increasingly repetitive, dominated by small-scale *sacre conversazioni* created from drawings and earlier compositional schemes, and largely executed by the master's workshop.

Particular attention is given to a group of paintings, some of which are here attributed for the first time to Rizzo or his workshop. The finest among them is the *Virgin and Child with Saint Dominic and Saint Catherine of Siena*, today in the Strossmayer Gallery of Old Masters of the Croatian

Academy of Sciences and Arts in Zagreb, previously attributed to Filippo da Verona by Bernard Berenson. Building on earlier overlooked suggestions by Gabriel Térey and Grgo Gamulin, the painting is here reassigned to Rizzo. Comparative stylistic analysis demonstrates strong affinities with Rizzo's documented works and indicates limited workshop participation, while the specifically Dominican iconography suggests a commission by patrons from the order.

Alongside the Zagreb panel, the article attributes to Rizzo and his workshop the *Holy Family with Saint John the Baptist and Saint Jerome* in the Episcopal Palace in Brescia, previously considered a work by Andrea Previtali. The *Virgin and Child with Saint John the Baptist* in the Monastery of Saint Francis in Šibenik is also associated for the first time with Francesco Rizzo and his workshop, although its modest quality suggests minimal intervention by the master himself. In addition, several panels in private collections

and on the European art market are identified as products of the painter's serial workshop practice. These works are analysed in relation to Rizzo's established oeuvre, revealing both a reliance on Bellinian prototypes and the persistence of formulaic compositions aimed at provincial patrons, characteristic of Rizzo's later career.

Keywords: Francesco Rizzo da Santacroce, Francesco di Simone da Santacroce, Venetian *Cinquecento* painting, painting for private devotion, workshop production, Gabriel (Gábor) Térey, Strossmayer Gallery of Old Masters of the Croatian Academy of Sciences and Arts, Monastery of Saint Francis in Šibenik, collection of the Episcopal Palace in Brescia