



Gerolamo Marchesi da Cotignola, Sveta Obitelj s papom Klementom VIII. i Sv. Katarinom, zbirka Pozzi, Novara
Gerolamo Marchesi da Cotignola, Holy Family with pope Clement VIII. and St. Catharine, Pozzi collection, Novara

Grgo Gamulin

Redovni profesor Filozofskog fakulteta
Sveučilišta u Zagrebu, u mirovini

Izvorni znanstveni rad
predan 7. 2. 1991.

Novi prijedlozi za slikarstvo kasne renesanse i baroka

Sažetak

U tekstu su predloženi ili utvrđeni autori nekih dosad malo poznatih slika, najčešće na temelju usporedbe s poznatijim djelima iz talijanskih crkava i zbirki. Slike su atribuirane autorima u rasponu od XVI. do kraja XVIII. stoljeća, a nalaze se u domaćim i stranim zbirkama. Tondo s temom Zaruka Sv. Katarine (u privatnom vlasništvu u Novari) djelo je Gerolama Marchesija; za Oplakivanje iz privatnog vlasništva u Ženevi predložena je atribucija Lorenzu Garbieriju, a italokretscom slikaru Micheleu Damaskinosu pripisane su tri slike: Navještenje iz Muzeja pravoslavne opštine u Dubrovniku, Navještenje u Metropolitanskoj zbirci u Zagrebu te Uzašašće sa Sv. Petrom i Pavlom iz franjevačke crkve u Orebiću. Slika Caritas romana što je bila izložena u Narodnoj galeriji u Ljubljani, pripisuje se emilijanskom slikaru Carlu Bononiju; Sv. Cecilija (u privatnom vlasništvu u Splitu) Francescu Albaniju, dok je Smrt Sv. Josipa (u župnoj crkvi u Senju) djelo firentinskog slikara XVII. stoljeća Filipa Tarchianija.

Večera u Emausu (privatno vlasništvo, Švicarska) atribuirana je Giuseppeu Nogariju, a Isus i Samaritanka na zdenicu iz Narodnog muzeja u Beogradu njegovoj radionici. Abrahama i tri anđela (u privatnom vlasništvu u Mlinima) autor pripisuje Giovanniju Andrei Coppoli, slikaru iz Puglie; deset venecijanskih veduta iz Graza Giovanniju Richteru, a za Konjanike pred tvrđavom u dominikanskom samostanu u Dubrovniku predlaže Francesca Montija. Zavodenje (privatno vlasništvo, Graz) rad je Sebastijana Riccija, Pastoralni prizor uz potok (u zbirci Pozzi u Novari) atribuirao se Francescu Zuccarelliju, Peračice na potoku (u privatnom vlasništvu u Malom Lošinju) Giuseppeu Zaisu, Josip tumači snove iz Zavoda za zaštitu spomenika kulture u Dubrovniku Michelangelu Morlaiteru, dok se za Sv. Anu s malom Marijom (u Galeriji stranih umjetnika u Novom Sadu) predlaže Domenico Zorzi, a za Bogorodicu s Djetetom, Sv. Nikolom ambrozijskim i Sv. Antonom Padovanskim (u župnoj crkvi u Budvi) Agostino Ugolini.



Gerolamo Marchesi da Cotignola, Sveta Obitelj s papom Klementom VIII. i sv. Katarinom, detalj s Bogorodičinom glavom
Gerolamo Marchesi da Cotignola, Holy Family with pope Clement VIII. and St. Catherine, detail with the head of the Virgin

Nepoznati tondo Gerolama Marchesija

Riječ je o velikom tondu na drvu (Ø 152 cm) u vlasništvu obitelji Pozzi u Novari. Prikazuje u klasičnoj kompoziciji *Svetu Obitelj s papom Klementom VIII. i Sv. Katarinom* (zapravo je to prizor *Zaruka Sv. Katarine*). Tondo nosi apokrifnu oznaku *Sebastiano del Piombo*, ali pripada, po svemu sudeći, Gerolamu Marchesiju da Cotignola (oko 1471 – oko 1540) i predstavlja lijep doprinos tom zanimljivom kasnorenesansnom slikaru iz Romanje.

Polazi on od Zaganellija i Francie, a imao je kasnije dodira i s rafaelizmom, odnosno s njegovim utjecajem u Bologni pošto je u taj grad stigla *Sv. Cecilija* (u trećem desetljeću, dok slika *Predaju Pravila bernardincima*, 1526), ali nesumnjivo je da je njegov rafaelizam ipak posve »iz druge ruke«, a čini se poglavito preko Genge. Riječ je dakle o relativno ortodoksnom manirizmu rimske provenijencije. I sam Vasari hvalio je uglavnom njegove portrete.¹

Moderna je kritika tu i tamo znala s priznanjem zapaziti njegove vrijednosti, pa čak i boju, unatoč tvrdom crtežu. Naš tondo ne očituje neku osobitu kromatiku, naprotiv, ali je zato impostacija zaista »velebna«, s čistom modelacijom Bogorodičine glave i s plemenitim profilom Sv. Katarine. Pridodamo li tome još grimase na licima pape i Sv. Josipa, postaje jasno da je tu više prisutan Genga negoli Rafael ili Del Piombo.

Tako je i na *Bogorodici s djetetom i svecima* u Pinacoteci u Bologni, gdje nalazimo isti »drapeggiamento«, pa i Bogorodičino



Gerolamo Marchesi da Cotignola, Sveta Obitelj s papom Klementom VIII. i sv. Katarinom, detalj s glavom sv. Josipa
Gerolamo Marchesi da Cotignola, Holy Family with pope Clement VIII. and St. Catherine, detail with the head of St. Joseph



Gerolamo Marchesi da Cotignola, Bogorodica s Djetetom i svecima, Bologna, Pinacoteca Nazionale
Gerolamo Marchesi da Cotignola, Virgin with Child and Saints, Bologna, Pinacoteca Nazionale

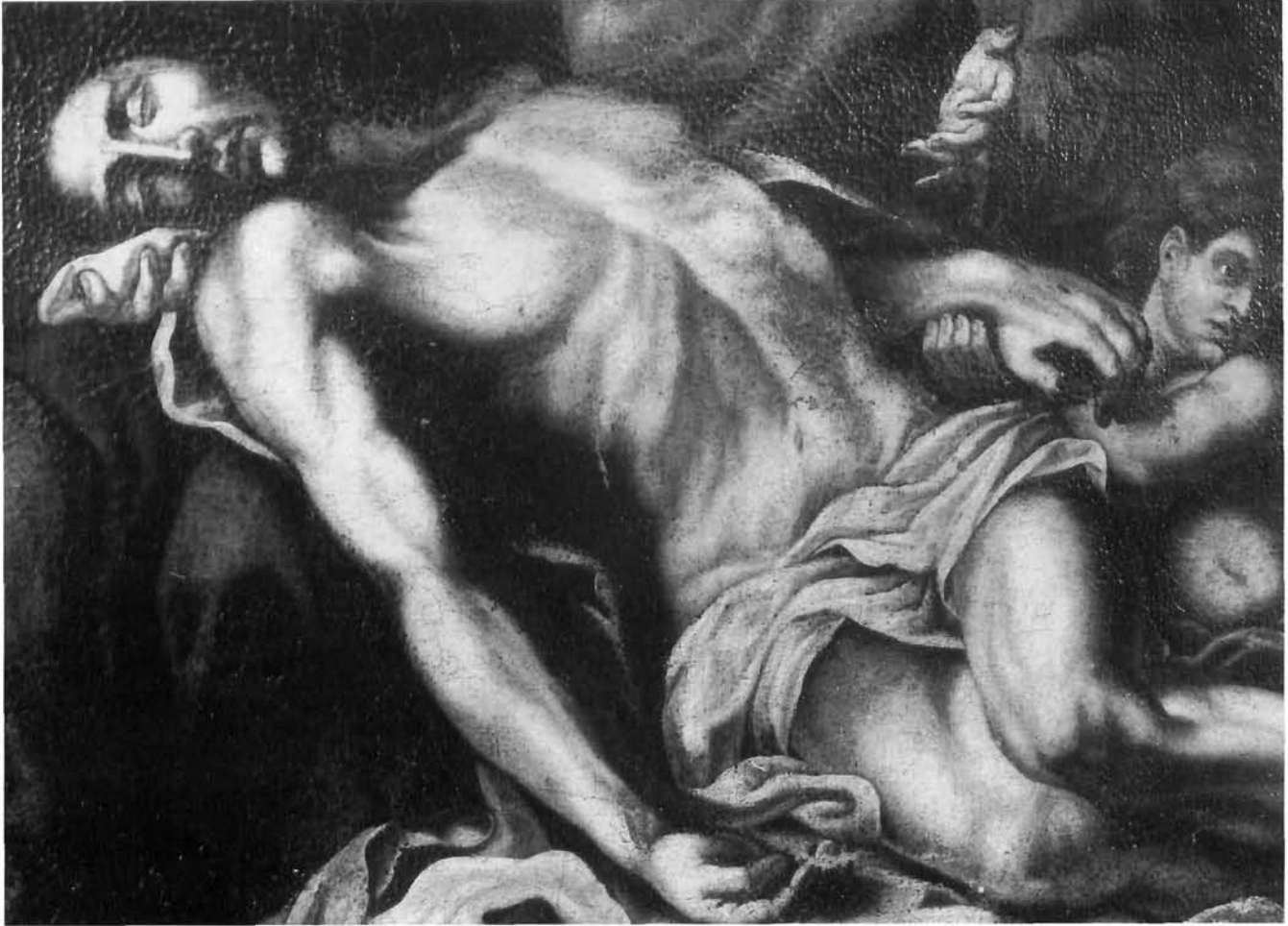
lice. Takve se sukladnosti mogu naći i na slikama u Breri.² Riječ je, očito, o ranom manirizmu epigonskog značaja, koji još nije uspio da u nekom složenijem, možda toskanskom ili emilijanskom, sinkretizmu formira stil bizarne manirističke poetike.

Ali baš kao takav, kao lijep primjer tog ortodoksnog emilijanskog manirizma, ovaj lijepi tondo zaslužuje punu pažnju znanstvene kritike.

Bilješke

1
R. Buscardi, *La pittura romagnola del '400*, Faenza, 1931; **U. Galetti** i **E. Camesasca**, *Enciclopedia della pittura italiana*, II, 1951, str. 1555.

2
A. Emiliani, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna, 1968, str. 57.



Lorenzo Garbieri, Oplakivanje, detalj
Lorenzo Garbieri, Lamentation, detail

Prijedlog za Lorenza Garbierija

Komu drugom iz one nadobudne grupe *i giovani de 'Carracci* oko 1600. u Bologni može pripadati ovo veliko i lijepo *Oplakivanje* (vl. Žuži Jelinek, Ženeva) ako ne Lorenzu Garbieriju, koji se baš u to vrijeme orijentirao protiv rimske orijentacije Guida Renija, Domenichina i Albanija? – reći će Carlo Volpe 1959. Isti pisac govori upravo o tome putu na kojem *il Garbieri tocca taluni estremi di esasperata crudezza cui una immaginazione torva e malinconica lo induzono naturalmente*.¹

Upravo tu egzasperiranu ekspresivnost s jakim sjenama i otvorenom kromatikom nalazimo na ovom *Oplakivanju*, radenom prema Annibalovu poznatom *Oplakivanju* u Napulju, kao što je i svoj *Pokop Krista* u crkvi S. Antonio Abate u Milanu izradio prema istoimenoj slici Lodovica Carraccija u Schleisheimu.²

U našoj replici Garbieri je još slobodniji u variranju glasovite Annibalove invencije, osobito u kromatici: Bogorodičina tunika intenzivno je crvena, kao što je i plašt svijetloplave boje. Koloristički registar bit će poslije čišćenja, zacijelo, još intenzivniji, ali će se ublažiti stanovite tvrdoće, prouzrokovane tamnim sjenama. U tom se slučaju podudarnost s dvjema slikama iz S. Antonija Abbate u Milanu neće umanjiti, kao ni s ostalim djelima koje Carlo Volpe navodi u spomenutom osvrtu, a koje

su, nažalost, teško dostupne za naše usporedno proučavanje. Vjerojatno i naše *Oplakivanje* pripada tom ranom razdoblju u koje Carlo Volpe, prije i poslije slikarove suradnje s Pomaranciom u Loretu (1606–1610), navodi cio niz radova iz 1614. u S. Maria dei Mendicanti (*Storie di Giobbe*) i u S. Paolo Maggiore: tri slike *Fatto di San Carlo Borromeo (il più segnalato paradigma della propria eccentrica inclinazione sentimentale)*, zatim u S. Felicità u Mantovi pa u S. Bartolomeo u Modeni.

Tu se, čini se, nekako i »zaustavlja« današnje poznavanje evolucije i djelovanja Lorenza Garbierija, slikara mračne elucubracije (*delle occure elucubrazioni*, kako reče Carlo Volpe).

U svakom slučaju riječ je o zanimljivom slikaru, o kojem je još Malvasia napisao veoma karakteristična i zanimljiva zapažanja.³ Ta je zapažanja 1911. iznio Hermann Voss u poznatom priopćenju o slikama u muzeju vojvode u Braunschweigu.⁴ Poslije Arcangelijeva oglada iz 1958. i Volpeova osvrtu u katalogu bolonske izložbe iz 1959. nije, koliko mi je poznato, bilo temeljitijih istraživanja djela ovog slikara, koji to, nedvojbeno, i te kako zaslužuje upravo zbog svoga, za Bolognu, neobičnog caravaggizma. Carlo Volpe, doduše, u spomenutoj »schedi« za izložbu iz 1959. napominje se Garbieri poslije slika u Santa Maria dei Mendicanti (1614) više nije znatnije mijenjao, i piše: *Più oltre la carenza di date certe, e di opere non*



Lorenzo Garbieri, Oplakivanje, zbirka Žuži Jelinek, Ženeva
Lorenzo Garbieri, *Lamentation*, Žuži Jelinek collection, Geneva



Lorenzo Garbieri, Pokop Krista, crkva S. Antonio Abate, Milano
Lorenzo Garbieri, *Burial of Christ*, church of St. Antonio Abate, Milano

*consentono di seguire il percorso del Garbieri, presumibilmente immobile, ed anzi involuto nelle oscure elucubrazioni negli ingegni trompe – l'oeil e nelle tante macabre invenzioni per le quali andò famoso nelle cronache della pittura bolognese di quella prima metà del secolo.*⁵

Kako kromatika našeg *Oplakivanja* jako odudara, kao i mnoge pojedinosti, od kromatike Annibalova originala, nije moguće pretpostavljati da je nastalo neposredno pred originalom samim (koji je raden za kardinala Odoarda Farnesea i nalazio se u Rimu u palači te obitelji još 1653) – a neko putovanje našeg slikara u Rim nije nam poznato. Ova lijepa slika nastala je, zacijelo, pred nekom od mnogobrojnih kopija, što nam i objašnjava veliku slobodu varijacije u boji i u oblikovanju.⁶

Bilješke

1

C. Volpe u katalogu *Mostra della pittura del Seicento emiliano*, Bologna, 1959, str. 102, sl. 43, 44.

2

Isto, str. 44 i 23. – Za vrijeme nastanka Annibalova famoznog *Oplakivanja* kritika se poslije Wittkoverove studije o pripremnom crtežu složila da je riječ o samom kraju stoljeća, 1599–1600 godine. (Vidi katalog izložbe »Nell'età di Correggio e dei Carracci«, Bologna, 1986, str. 295; R. Wittkower, *The Drawing of the Carracci*, in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, London, 1958, str. 357.)

3

Felsina pittrice, izd. 1841, II. sv., str. 211 i sljedeće.

4

H. Voss, *Spätitalienische Bilder in der Gemäldesammlung des Herzoglichen Museum zu Braunschweig*, Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, II, 1911, str. 225 i sl.

5

C. Volpe, 1959, str. 103.

6

Vidi za kopije D. Posner, *Annibale Carracci*, London, 1971.



Mihajlo (Michele) Damaskinos, Navještenje, Muzej pravoslavne opštine, Dubrovnik
 Mihajlo (Michele) Damaskinos, *Annunciation*, Museum of the Orthodox District

Hipoteze za Mihajla (Michelea) Damaskinosa

Posve nam je jasno da za slikara koji još nema svoje monografije, kao i za cijeli niz bitnih djela iz razdoblja koje nam je najbolje pristupačno, a koje je obilježeno krizom stila (što nas ovdje prije svega zanima), nije uputno istupiti s prijedlozima bez upitnika. Ali nema mnogo (poznatih) kretskih slikara koji su bili sposobni provesti takvu asimilaciju talijanske renesanse i izvesti tu hibridnu transformaciju, koja ostaje eklektična, bez mogućnosti i namjere da dosegne stupanj stvarnog sinkretizma, to jest stvarno spajanje stilova u novu vrhunsku vrijednost.

Mihajlo Damaskinos jedan je od njih. On je, za razliku od nekih drugih, poznat i dokumentiran svojim radom u Veneciji (u crkvi i u zbirci San Giorgio dei Greci). Mali pomaci svojstveni Italokrećanima sile nas, razumljivo, na opreznost, te i ove moje prijedloge treba uglavnom shvatiti kao hipotetične. Dodajem im zato obvezne upitnike. Vrijedi to prije svega za ovo lijepo i, rekli bismo, klasično *Navještenje* iz Muzeja pravoslavne opštine u Dubrovniku. Može li se ono povezati s Damaskinosom? Cijeli niz »skrivenih« indicija ukazuje na tu mogućnost.

Ne mislim na rezove nabora i strukturu krila te na arhitekturu – svi ti elementi prenosili su se unutar radionica i unutar pojedinih generacijskih linija. Ima, međutim, nešto u »osjećanju« lika i u »kriptoznakovima« što ukazuje na podudarnosti koje se teško mogu razumjeti izvan jedne određene individualnosti: sam ritam arhitektonskih elemenata (prozori, balkon), oblik jastuka i postamenta – a pomišljam pritom na *Navještenje* pripisano Damaskinosu u zbirci S. Giorgio dei Greci u Veneciji, gdje nas osobito zapanjuje oblik arkandelo i male, gotovo zakrčljale Bogorodičine ruke. Zašto bi neki sljedbenik preuzimao takve pojedinosti, uz to s tako »izričitim« perspektivnim greškama, i još k tome u XVII. stoljeću? Ako je pak riječ o XVI. stoljeću, zašto bi neki slikar, suvremenik, očito velike vještine i discipline, tako slijepo preuzimao oznake nekog već poznatog umjetnika?

Možemo se, nažalost, pritom pozvati samo na veoma mali dio umjetnikovih djela koja su nam dostupna. Zato i ostavljamo ovo *Navještenje* pod znakom pitanja. Znamo kako su bili uski dodiri između radionica i unutar jedne razvojne linije. Ono što nas prije svega navodi na misao o Damaskinosu jesu kvaliteta i



Mihajlo (Michele) Damaskinos, Navještenje, Metropolitanska zbirka, Zagreb
 Mihajlo (Michele) Damaskinos, *Annunciation*, Metropolitan collection, Zagreb

likovna disciplina kojom je ova dubrovačka ikona slikana: kompozicija je logičnija i koherentnija od one mletačke, arhitektura na desnoj strani nije posve potisnuta u stranu kao kulisna, a vaza s cvijećem mnogo bolje ispunja prazninu negoli one dvije niše na *Navještenju* u S. Giorgio dei Greci. A i fizionomije se veoma usko vežu s licima anđela na potpisanoj *Hodighitriji* u istoj zbirci.¹

Ali pravi razlog ovog osvrta jedno je drugo *Navještenje* koje se pojavilo oko 1982. u Zagrebu (podrijetlom iz Italije), a sada (posuđeno) u Metropolitanskoj zbirci. Očito je eklektičkog karaktera, ali s punim oslonom na zapadnu renesansnu ikonografiju, premda s nedovoljno asimiliranim stilom. Proizvoljna struktura nabora na prvi mah odaje proizvoljnu dekorativnu igru i nedvojben bizantski supstrat. Veza s anđelima u koru crkve S. Giorgio dei Greci (čini se između 1579. i 1582) javlja se baš u vezi s arkandelskim likom, i to su možda (uz palu u Conversanu u Apuliji) meni zasad poznati najizrazitiji primjerci Damaskinosovih talijanskih oslonja, zapravo njegove »druge manire«. Uostalom, pošto je na spomenutoj *Madonni del Rosario* oko 1572/74. izradio u Conversanu gotovo potpuno renesansnu oltarnu sliku (piše Michele d'Elia: s oslonom na tizianovska i lotteskna iskustva i na Girolama da Santacroce), sve je u njegovu slikarstvu moguće.² On je očito tipičan eklektik s dva slikarska načina, za razliku od El Greca, koji je u tom trenutku već u punom usponu prema svom jedinstvenom sinkretizmu. Prije nego bude monografski obrađen njegov opus, teško je objasniti kako je on, prije duljeg boravka u Mlecima (1574–1582), mogao izraditi tako »talijansku« oltarnu sliku. Gdje je on sve dotad bio? Koje je mogućnosti imao na Kreti?

Očito, kad je slikao u Veneciji nama poznate slike u S. Giorgio dei Greci, on je već posjedovao »obje manire«. Nije mu dakle bilo teško u Veneciji naslikati *Polaganje u grob* u svetištu cr-



Mihajlo (Michele) Damaskinos, Bogorodica svetog Ružarija, S. Benedetto, Conversano
 Mihajlo (Michele) Damaskinos, *Virgin of the Holy Rosary*, S. Benedetto, Conversano

kve, koje je klasičan primjer eklekticitizma. I baš s arkandelima iznad te kompozicije treba usporediti našega Gabriela. Treba, naravno, pogledati i Bogorodičino lice te uzeti u obzir da je riječ o maloj slici za razliku od monumentalne. Ako je prva grupa Dodékaortona, kako piše Hatzidakis, nastala u prvom dijelu mletačkog boravka, a monumentalna Prothesis i druga grupa Dodékaortona od 1579. do 1582, to bi pretpostavljalo »pravolinijsku« evoluciju ovog slikara baš u tom mletačkom razdoblju.³ U tom slučaju ostaje nejasno kako je mogao baš na početku sedamdesetih godina naslikati palu u Conversanu? Svakako, glavice anđela s našeg *Navještenja* u Zagrebu nalazimo i u Conversanu.

Očito, mnogo je toga još nejasno u vezi s evolucijom ovog najglasovitijega kretskeg slikara koji se 1582. vratio na Kretu. Što je, zapravo, bilo s njegovim daljnjim radom, ima li još »hibridnih« radova, nema li možda njegovih slika i u ambijentu »madonerskog«, pučkog slikarstva?

Baš u tom smislu pokušat ću ovdje s jednim zaista smionim prijedlogom. Predlažem naime specijalističkoj kritici na izučavanje *Uzašašće sa Sv. Petrom i Pavlom* iz franjevačke crkve u Orebiću. Kompozicija je zapravo lijepa invencija u dva plana s krajolikom primorskoga grada u dubini. Krist je tizianovskog tipa, anđeli veoma »maniristički«, no namaz boja mnogo je pretrpio tijekom stoljeća. Ipak nas to djelo, možda ipak Damaskinosovo, očarava izvornošću zamisli, eklektičnom sinte-



Mihajlo (Michele) Damaskinos, Uzašašće sa sv. Petrom i Pavlom, franjevačka crkva, Orebić
Mihajlo (Michele) Damaskinos, Ascension with St. Peter and Paul, Franciscan church, Orebić



Mihajlo (Michele) Damaskinos, Uzašašće sa sv. Petrom i Pavlom, detalj Krista s anđelom
Mihajlo (Michele) Damaskinos, Ascension with St. Peter and Paul, detail Christ with angel



Mihajlo (Michele) Damaskinos, Uzašašće sa sv. Petrom i Pavlom, detalj sa sv. Petrom
Mihajlo (Michele) Damaskinos, Ascension with St. Peter and Paul, detail with St. Peter



Mihajlo (Michele) Damaskinos, Uzašašće sa sv. Petrom i Pavlom, detalj sa sv. Pavlom
Mihajlo (Michele) Damaskinos, Ascension with St. Peter and Paul, detail with St. Paul

zom zaista raznorodnih stilova. Nije teško pretpostaviti da je slikar koji je mogao naslikati na pali u Coversanu onoga manirističkog anđela u lijevome gornjem kutu (kvrčave kose i široko zavrtlanih haljina), pa i onog na desnoj strani, mogao izraditi i ove također manirističke i pomalo »pučke« andeoske likove u Orebiću. Usporedimo zatim desnog anđela u Orebiću s arkandelom na zagrebačkom *Navještenju* (u strukturi nabora, u obliku krila, u kvrčama, pa i u fizionomiji samoj).

Ako ova slika ne pripada, možda, nekom vjernom Damaskinosovu pratiocu i ako je zaista majstorova, označila bi zanimljiv trenutak njegove eklektičke simbioze s veoma pučkom (»naivnom«) kompozicijom dvaju apostola u prednjem planu (ali i s njihovim nezgrapnim likovima) i visokog nebosklona s Uzašašćem (s precizno »maniristički« zamišljenim anđelima) i brdovitog krajolika u dubini. Sve je to složeno »madonerski« naivno i, zacijelo, ne na razini prava simbioze dvaju povijesnih izraza, pa ipak sa žicom imaginativne slobode koja – ma tko bio njen autor! – odaje istinskog stvaraoca.

Bilješke

- 1
M. Hatzidakis, *Icônes ... Venezia*, 1962, br. 27, tb. 18, 19.
- 2
M. d'Elia, *Mostra dell'arte in Puglia*, Bari, 1964.
- 3
M. Hatzidakis, 1962., br. 43, tb. 33–35. – Vidi i **S. Bettini**, *Il pittore Michele Damasceno*, Atti del Reale Istituto veneto, 1934/35, II, Venezia.



Carlo Bononi, Caritas romana, Narodna galerija, Ljubljana
Carlo Bononi, Caritas Romana, National Gallery, Ljubljana

»Caritas romana« u Ljubljani

Ovu jednostavnu »prostornost«, bez nekih ukrasa ili »sadržaja«, a zapravo i bez boje – nije bilo teško »izvući« iz Venecije i prebaciti negdje na jug, najvjerojatnije u Emiliju.

Dovoljno je bilo prelistati malo emilijansko slikarstvo seicenta da se zaustavimo na čistim »kulisama« Carla Bononia, slikara koji je svoje kompozicije »slagao« u prostorima relativno čistim i složenim od nekoliko jednostavnih arhitektonskih elemenata. Tako na *Ekstazi Sv. Paterniana* u Fanu ili na *Poklonstvu pastira* u zbirci H. Vossa u Münchenu; ili je sam krajolik posve čist kao u Ferrari, u Pinakoteci, ili u Galeriji u Modeni.¹ Naša *Caritas romana*, nekad na izložbi u Narodnoj galeriji u Ljubljani, ističe se posebno baš tom čistoćom kulise, a i nelijepa lica podudaraju se s onima na spomenutoj *Ekstazi Sv. Paterniana*. No takvo žensko lice naći ćemo i inače na slikama Carla Bononia, na *Čudu Madone od Carmena* u Pinakoteci u Bologni, naprimjer.²

Roberto Longhi pisao je nadahnutim riječima o tom slikaru prijelaznog tipa (1569–1632) i zaključio svoje razmatranje u »Officini Ferrarese«, dok je u već navedenom katalogu Andrea Emiliani skicirao prvi sintetički profil toga vrijednog slikara, što su prihvatili i neposredni nastavljači, kao Giuseppe Raimondi: *Il Bononi discendeva dal Bastarolo: che vuol dire il rimando estremo giù giù dal Dosso, attraverso Girolamo da Carpi...* – dakle, to je upravo ovaj put prema realizmu. Emiliani spominje *panneggiare ampio ad un tempo e ritroso accom-*

pagnato dalla pannelata fluente e larga; fisionomia di intatta, semplice umanità... – a to je upravo sve tako temeljito izraženo baš na ljubljanskoj slici.

I bio je Bononi, logično i u Rimu, a odjek caravaggizma očit je na *Storijama Sv. Paterniana*, te Emilianijev ogled upravo pretpostavlja, osobito u vezi s dekoracijom velikog svetišta S. Maria in Vado (oko 1620), međututjecaje s velikim Tiarianijem tog trenutka, pa i Guercina, koji ga, čini se, sjeća na njegov prvotni kavalerski svijet rodne Ferrare.³

To se, zacijelo ne vidi na našoj *Caritas romana*. Ona je, zapravo, klasičan primjer toga jednostavnog realizma što ga je upravo Bononi tako energično afirmirao u bogatoj i raznolikoj panorami Bologne s početka novog stoljeća.

Bilješke

1
Katalog *Maestri della Pittura del Seicento emiliano*, Bologna, 1959, sl. 131 – 133, 137, 135, 136.

2
Isto sl. 136.

3
Nav. dj., str. 249 – 254. – Nije isključeno da Bononiju pripada i *Caritas romana* u Pinakoteci u Rovigu, i to ne samo zbog istog motiva (Katalog, 1985, sl. 269).



Francesco Albani, Sv. Cecilija, zbirka J. Jeličić, Split
Francesco Albani, St. Cecilia, J. Jeličić collection, Split



Francesco Albani, Bogorodica sa sv. Katarinom Aleksandrijskom i sv. Marijom Magdalenom, Pinacoteca, Bologna
Francesco Albani, Virgin with St. Catherine of Alexandria and St. Mary Magdalene, Pinacoteca, Bologna

Nepoznato djelo Francesca Albanija

Opus ovog slikara relativno je slabo proučen (najiscrpnija je rasprava A. Boschetta iz 1948), tako da je teško s apsolutnom sigurnošću reći nije li riječ i u ovom slučaju o djelu radionice, za koju znamo da je u kasnijem razdoblju bila velika i veoma zaposlena. Doduše, mnoge oznake, osobito tipološke, vežu našu *Sv. Ceciliju* (Zbirka J. Jeličić, Split) upravo s prvim bolonjskim razdobljem; mislim prije svega na omanju palu *Bogorodica sa Sv. Katarinom Aleksandrijskom i Sv. Marijom Magdalenom* u Pinakoteci u Bologni (1599). Fizionomijska je podudarnost nesumnjiva, ali treba ipak voditi računa o tom odviše jednostavnom klasicizmu koji se u Albanijevu opusu provlači kroz sva razdoblja. A zatim i širina nabora plašta, za razliku od onih na spomenutoj slici, kao da ukazuje na kasnije doba. Kao što znamo, Albani se u Bolognu vratio 1617, a na njegovu kapitalnom djelu, oltarnoj pali *Navještenje* u San Bartolomeu (iz 1633), nalazimo, uz fizionomijsku podudarnost, i kerubine s jednako shematski slikanim krilima.¹ Treba dakle vrijeme nastanka naše *Sv. Cecilije* pomaknuti u doba procvata radionice, kad su takve slike bile stalna preokupacija njegova velikog »pogona«. Tu tipologiju nalazimo zaista u najširem vre-

menском rasponu od prvih radova u Bologni pa do radova u Bassano di Sutri (*La toaletta di Venere*).²

Klasicizam još uvijek carraccijevske »opservacije«, ali na mnogo nižoj razini. Ipak, u opusu Francesca Albanija, kojega je Boschetto rasvijetlio s mnogo pozitivnije strane nego što su dosad radili najznačajniji povjesničari umjetnosti (od A. Venturija dalje), upravo su idilični prizori u romantičnim pejzažima, nešto što zaista zaslužuje posebnu pažnju.

Bilješke

1

Katalog *Maestri della Pittura del Seicento in Emilia*, Bologna, 1959, str. 30, 31.

2

A. Boschetto, *Per la conoscenza di Francesco Albani*, Proporzioni, II, 1948.



Filippo Tarchiani, Smrt sv. Josipa, Senj, župna crkva
Filippo Tarchiani, Death of St. Joseph, Senj, parish church

Neočekivani Filippo Tarchiani u Senju

Već desetljećima bila mi je poznata u župnoj crkvi u Senju oltarna pala sa *Smrću Sv. Josipa*. Bila je, doduše, u lošem stanju, ali me je zbunjivala jer je posve odudarala od svega što nam je bilo poznato u mletačkom seicentu, a osobito čista, timbrična boja Kristova plašta dubokih nabora, a upadljivo crvene boje. Upravo ta čista boja i stanoviti naturalizam doveli su nas do firentinske škole prve polovice XVII. stoljeća, i upravo do Filippa Tarchianija. Razumljivo je da nam to nije bilo moguće prije velike izložbe firentinskog seicenta iz 1986/87.¹ Čisto crvenilo plašta i lice Sv. Josipa, premda mrtvo, ukazuju na neka djela koja su nam postala pristupačna upravo na toj



Filippo Tarchiani, Smrt sv. Josipa, detalj
Filippo Tarchiani, Death of St. Joseph, detail



Filippo Tarchiani, Večera u Emausu, Los Angeles, County Museum
Filippo Tarchiani, Supper in Emaus, Los Angeles, County Museum

velikoj izložbi, a pogotovo su nam postali očigledni i znakoviti njegovi »panneggi ampi e angolosi« (C. Pizzorusso).² Premda je lice sveca na *Martiriju Sv. Bartula* u istoimenoj crkvi u Paduleu lice živog mučenika, podudarnosti se ne mogu zanijekati. Tražimo li, osim stilskih, još neka tipološka uporišta, ona su bila očita baš na djelima izloženim na spomenutoj izložbi. Tako je Krist na *Večeri u Emausu*, onoj iz Los Angelesa, ipak onaj s naše slike, samo gledan »de face«, s karakterističnim zračanjem oko glave. Jednako je tako senjska Bogorodica podudarna s onom na *Oplakivanju* u Pistoji.³

Treba, osim toga, zapaziti karakter ruku, pa ključne kosti, teškim plaštem uokvireno Bogorodičino lice, duge padajuće nabore što se uporno ponavljaju. Filippo Tarchiani primio je te caravageskne utjecaje u Rimu, i oni su se, kao drugi sloj, nadozvali na lokalnu tradiciju, poglavito onu Jacopa da Empolija. – Kako je ova pala firentinskog slikara stigla do Hrvatskog primorja, dakle do istočne obale Kvarnera, nije lako objasniti.

Bilješke

1 Katalog izložbe *Il Seicento fiorentino (Pittura)*, Firenze, 1986/87.

2 Na ist, mj., sl. 1.52.

3 Nav. dj., br. 1.51 i 1.50. – Neće biti naodmet spomenuti i crtež jednog anđelčića na Studiju za soffitto u drugom svesku kataloga *Disegno, Incisioni, Scultura, Arti minori*, 2. 111.



Giuseppe Nogari, Večera u Emausu, Švicarska, privatno vlasništvo Giuseppe Nogari, *Supper in Emaus, Switzerland, private property*

Konačno još jedna kompozicija G. Nogarija

Govorim »konačno« jer ih nema mnogo u djelu ovog slikara poznatog po polufigurama, glavama, ali i izvrsnim realističkim portretima.¹

Upravo kao realist, ponešto odviše »trijeznog« kolorita, ali djelatan u prvoj polovici tako »svijetlog« i koloristički raspjevanog stoljeća, Giuseppe Nogari zaista je veoma prepoznatljiv u gotovo realnom žanr-prizoru iz *Novog zavjeta*. Riječ je o *Večeri u Emausu* (priv. vlasništvo u Švicarskoj). Njeno se značenje unutar Nogarijeva djela i sastoji u tome što predstavlja (usred mnoštva slikarovih pojedinačnih likova i portreta) još jedan složen prizor nesumnjiva značenja. U Nogarijevu opusu nema mnogo takvih kompozicija, a baš s jednom oltarnom slikom ona i pokazuje najviše dodira: s *Predajom ključeva* u Bassanu (S. Pietro).²

Zanemarimo li trenutačno mnoge njegove »figure dell' invenzione e dal vero« u Milanu (Ambrosiana), Rovigu, Padovi, u Bergamu itd., upravo na ovoj pali u Bassanu nalazimo tolike podudarnosti koje, čini mi se, opravdavaju ovu atribuciju, a

više od fizionomija (mislim prije svega na lice Sv. Petra) to je način modeliranja: velike površine teških draperija izmjenjuju se s također teškim i grubo strukturiranim naborima. Čini se da je upravo jedna tipična i opća oznaka Nogarijeva načina još zapravo seicenteskna. Takav »drapeggiamento« nalazimo i na ostalim Nogarijevim slikama: u *Muci Sv. Kristofora* u S. Agostinu u Veneciji ili na slici *Josip tumači snove* u Torinu.

Bitne »sladunjave« i pomalo vulgarne Nogarijeve oznake vide se, doduše, na oltarnoj slici u Bassanu, ali mnogo manje na našem *Emausu*, koji izgleda zaista kao neka žanr-slika iz života. U tome i jest njen važan doprinos opusu Giuseppea Nogarija. A treba još upozoriti na karakteristično zračenje aureole oko Kristove glave.

Sigurno je da bi neki potpuniji pregled Nogarijeva opusa pružio i čvršća uporišta za naš prijedlog. Tako i *Škrtac* iz Pinakoteke u Dresdenu podsjeća na lice poslužitelja u gornjem desnom uglu naše slike – takvih bi se podudarnosti, zacijelo, još moglo naći pregledavajući velik broj Nogarijevih likova razasutih po galerijama.



Giuseppe Nogari, Predaja ključeva, Bassano, katedrala S. Pietro
Giuseppe Nogari, Delivery of keys, Bassano, cathedral of S. Pietro



Giuseppe Nogari, Škrtac, Dresden, Pinakoteka
Giuseppe Nogari, Miser, Dresden, Picture Gallery

Bilješke

1

»Pitore di storia religiose e profana, al'intonazione languida e quasi laziosa, fu soprattutto famoso como ritrattista e ottene molto successo pra i suoi contemporanei, specialmente all' estero, per le sue caratteristiche mezze figure d'invenzione e dal vero...«
(C. Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, 1957, str. 170).

2

Na *ist. mj.*, sl. 235.



Giuseppe Nogari, *Isus i Samarijanka na zdencu*, Beograd, Narodni Muzej
Giuseppe Nogari, Jesus and a Samaritan woman at a well, Belgrade, National Museum

Za Giuseppea Nogarija

Kao žanr-scena izgleda ovaj biblijski prizor s *Isusom i Samarijankom na zdencu* (Narodni muzej, Beograd, 96 x 73 cm). Nije to, naravno, neko značajno djelo; osobito je prostorni odnos pogrešno postavljen: likovi koje dijeli kruna zdenca ne mogu biti međusobno tako bliski. Tu je i »zacrtna« Isusova desna ruka. Ali ako treba i ovu sliku nekome približiti, to je, čini se, Giuseppe Nogari. Ne treba pomišljati na majstora samog, nego možda na njegovu radionicu. Ipak, nalazimo i na ovoj slici onaj sladunjavi veo što zastire (l'intonazione languida e leziosa) njegove religiozne i profane slike, koji je nama jedva podnošljiv, ali na kojem je nekada počivala njegova popularnost.¹ Kao podršku našem prijedlogu mogu navesti stilske i fizionomijske podudarnosti s oltarnom slikom iz Katedrale u Bassanu: *Predaja ključeva*.

Bilješke

- 1 C. Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, 1957, str. 170, sl. 235.



Giovanni Andrea Coppola, Abraham i tri anđela, Mlini (kod Dubrovnika), privatno vlasništvo Giovanni Andrea Coppola, *Abraham and three angels, Mlini (near Dubrovnik), private property*

Prijedlog za G.A. Coppolu

Ovaj mi se prijedlog čini toliko uvjerljiv, da bi ga, zapravo, trebalo jednostavno nazvati doprinosom, kad bi moje poznavanje slikarstva Puglie bilo temeljitije. Ali ono počiva na veoma oskudnom materijalu, i to uglavnom bez autopsije. Mogu dakle zaključivati jedino na temelju nekoliko objavljenih reprodukcija.

Pa ipak imam dojam da nećemo pogriješiti ako sliku *Abraham i tri anđela*, koju sam imao priliku vidjeti ima tome valjda više od tri desetljeća u privatnom vlasništvu u Mlinima kraj Dubrovnika, pripišemo Giovanniju Andrei Coppoli. Tada sam snimio i ovu slabu fotografiju, koja je ostala gotovo zaboravljena u mojim fasciklima. Ali od posjeta velikoj izložbi »Mostra dell'Arte in Puglia« 1964. postoji u mom sjećanju dojam da je našu malu sliku naslikao ovaj bizarni slikar dugih i kao »manirističkih« likova, kojega sam zapazio na toj izložbi i kojega bih se često sjetio listajući katalog te izložbe što sam ga sačuvao.¹

Michele d'Elia, koji je sintetički obradio »schedu«, točno uočava za ovog učenika G.D. Catalana da je ipak riječ o neobičnom nastavku kasnomanirističkog »produžavanja« likova, bliskog načina firentinskog »Studiola«. Nesumnjiv je boravak G.A. Coppole u Firenzi, gdje je njegov rođak Giovanni Carlo Coppola bio »službeni« pjesnik na medicejskom dvoru 1635–1640. Uz to D'Elia spominje i utjecaje emilijanske, pokupljene, zacijelo, u Rimu. U svoju daleku domovinu Coppola je prenio širok repertoar slavničkih slikara bolonjske Accademije, što se vidi već na slikama sačuvanim u Uffizima – a na njih se i oslanja naš prijedlog. Riječ je o *Poklonstvu pastira* i *Uznesenju Bogorodice*. Već su tu očite tipološke sukladnosti, a osobito figuralne s posebno produljenim udovima, ali i tijelima.²

Naći ćemo na tim ranim slikama našeg slikara i veoma podudarne fizionomije, kao i na ostalim njegovim djelima – pa tako i na *Martiriju Sv. Agate* u Aleziu (u kući Coppola, oko 1651).³

Tu se već zapaža i slikarov oslon na Napuljce, sada već na napuljsku akademizirajuću struju od Pacecca do Vaccara, što se već dobro zapaža na posljednjim slikama katedrale u Gallipoliju. No, koliko možemo zapaziti iz oskudnog materijala koji nam je pristupačan, našu bi malu sliku trebalo kronološki »zamisлити« relativno rano, to jest oko 1640.

Nije nam lako nepobitno potvrditi pripadnost ove slike opusu nesumnjivo značajnoga prekomorskog slikara. Nisu nam posve sigurni ni datumi njegova rođenja i smrti (1597?–1659?), ali znamo da je ovaj slikar rođen u Gallipoliju i da je život proveo u svome užem zavičaju, održavajući, poslije povratka iz srednje Italije, dodir i sa slikarstvom Napulja. To se, unatoč njenu vjerojatno ranom nastanku, zapaža i na ovom *Abrahamu s tri anđela*, komu bi, nedvojbeno, trebalo posvetiti i stanovitu »restauratorsku« pažnju, ako se ovo malo ali dragocjeno djelo još nalazi na mjestu gdje sam ga prije toliko vremena vidio i kasnije, nažalost, zanemario, ako ne i zaboravio.

Bilješke

1

M. d'Elia, *Mostra dell'arte in Puglia*, Bari, 1964, str. 176–180.

2

Nav dj., sl. 174, 175.

3

Na ist. mj., sl. 177. – Vidi iz oskudne starije literature L. Collobi-Raghianti, *Bozzetti delle Gallerie di Firenze*, Catalogo, Firenze, 1952; M. Salmi, *Appunti per la Storia della Pittura in Puglia*, L'Arte, 1919, XXII, str. 149 i dalje.



Giovanni Richter, San Zaccaria u Veneciji, Graz, zbirka Schume
 Giovanni Richter, *S. Zaccaria in Venice, Graz, Schume collection*

Seriya mletačkih veduta Giovannija Richtera

Nemamo, u sada nama prisupačnoj literaturi, mnogo Richterovih slika za usporedbu. Pa ipak, i ove kojima raspolažemo u Pallucchinijevoj knjizi o settecentu, možda su dovoljne za prijedlog koji predlažemo.

Riječ je o seriji mletačkih krajolika koje sam prije nekoliko godina vidio kod Schumea, trgovca umjetnina u Grazu. Sudeći po oskudnome materijalu kojim raspolažemo, oni, zacijelo, pripadaju ovom švedskom slikaru iz Stockholma (1665–1745) koji je oko 1695. došao na lagune i ušao (*«certamente»* – piše Pallucchini) u radionicu Carlavarijsa. Pallucchini dodaje da je u trećem desetljeću prihvatio i utjecaje Canaletta, ali njegovu osrednjost ipak nije moguće opravdati *«naivnošću»*, ali *«passando tali elementi linguistici al vaglio di quella sua genuina ed arcaizzante timidezza»*.¹

I dodaje ovaj pisac: *«Quella del Richter fu una vena genuina ma artisticamente foco consistente.»*

I doista, tu naivnost pokazuju ove naše slike u crtežu i u boji: *Rialto* (56 x 72 cm), *Kanal Grande kod Rialta* (66 x 86 cm), *San*

Giorgio Maggiore (64 x 83 cm) s mnoštvom brodova u pozadini i na lijevoj strani. Mnogo je jednostavnija i »češća« veduta *Canal Grande* (54 x 71 cm), koja, vjerojatno, ima uglavnom ilustrativnu vrijednost. *Carinarnica* (54 x 73 cm) ne odlikuje se baš dobrim crtežem ni perspektivom. *San Giorgio dei Greci* (53 x 72 cm) veoma je čisto prikazana panorama, kao uostalom i *San Zaccaria* (54 x 72 cm). Ima neke kromatske vrijednosti i *Duždeva palača* (56 x 72), dok je *Veliki četvrtak* (49 x 70 cm) poznat motiv, kojega je crtao i Canaletto da bi ga za Brontolon 1760. »rezao« u bakar.

Nema tu velikih slikarskih vrijednosti, ali su one ipak ilustrativne i kulturno – historijske. U svakom slučaju ovaj ciklus od devet slika dobro kompletira opus ovog sjevernjačkog došljaka.

Bilješke

1

R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, I, str. 35, sl. 88, 89.



Giovanni Richter, San Giorgio dei Greci, Graz, zbirka Schume
Giovanni Richter, S. Giorgio dei Greci, Graz, Schume collection



Giovanni Richter, San Giorgio Maggiore, Graz, zbirka Schume
Giovanni Richter, S. Giorgio Maggiore, Graz, Schume collection



Giovanni Richter, S. Maria della Salute, Graz, zbirka Schume
Giovanni Richter, S. Maria della Salute, Graz, Schume collection



Giovanni Richter, Rialto I, Graz, zbirka Schume
Giovanni Richter, Rialto I, Graz, Schume collection



Giovanni Richter, Canale Grande, Graz, zbirka Schume
Giovanni Richter, Canale Grande, Graz, Schume collection



Giovanni Richter, Rialto II, Graz, zbirka Schume
Giovanni Richter, Rialto II, Graz, Schume collection



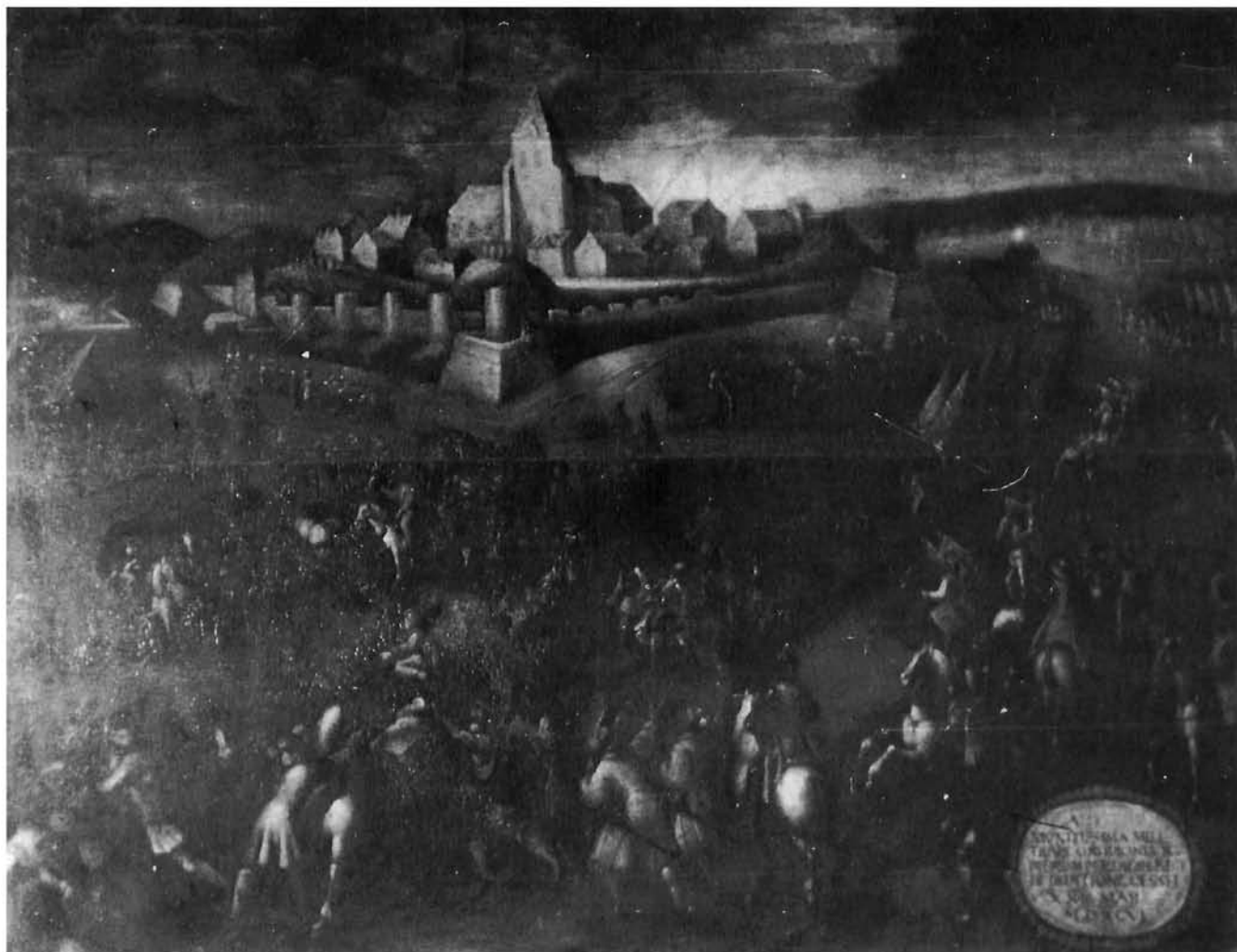
Giovanni Richter, Karneval u Veneciji, Graz, zbirka Schume
Giovanni Richter, Carneval in Venice, Graz, Schume collection



Giovanni Richter, Duždeva palača, Graz, zbirka Schume
Giovanni Richter, Ducal Palace, Graz, Schume collection



Giovanni Richter, Otok »San Giorgio«, Stockholm, Nacionalni muzej
Giovanni Richter, Island of »San Giorgio«, Stockholm, National Museum



Francesco Monti, Konjanici pred tvrđavom, Dubrovnik dominikanska zbirka
 Francesco Monti, *Horsmen before the fortress, Dubrovnik, Dominican collection*

Jedan »battaglia« u dominikanaca u Dubrovniku

Objavljujem sliku Francesca Montia *Konjanici pred tvrđavom* prije restauracije i čak prije toliko potrebnog čišćenja. Umorni i zasićeni umjetnošću prolazili smo kraj nje toliko puta i ostavljali je »za kasnije«, dok nam se i ona nije nametnula prilikom sređivanja materijala za novu proširenu zbirku u prizemlju samostana. Njena osobitost, taman kolorit i veličanstvena utvrda u stražnjem planu, jasno su ukazivali na rješenje njena atributivnog problema. Upravo takve bitke zagasite kromatike slikao je Francesco Monti (1646–1712), tzv. »il Brescianino delle battaglie.« Radio je mnogo u Piacenzi za vojvodu Farne- sea, a prof. Pignati mu je već 1960. pripisao četiri *Bitke* u Mu- seo Correr, koje potječu iz palače Morosini, dakle iz ciklusa 48 takvih slika kojima je Francesco Morosini bio ukra- sio svoju palaču poslije pobjede nad Turcima 1668.¹

Nažalost, ne mogu konzultirati katalog izložbe »Il Brescianino delle battaglie« (R. Arisi) održane u Piacenzi 1975, gdje je bio sakupljen najobilniji materijal o ovom slikaru. Prof. Pallucchi- ni je u svojoj knjizi o mletačkom seicentu objavio dvije slike iz Muzeja Correr, na koje se naš prijedlog i oslanja, dakle na veoma oskudna uporišta. Utoliko naš prijedlog ostaje do dalj- njega hipotetičan.²

Sudeći po napisu, posve drukčijem od onih iz palača Morosini, slika je nastala poslije datuma označena u napisu. Kako i Pignati piše, a prof. Pallucchini ga navodi, *Bitke* u Muzeju Correr se ističu: *per una materia densa e fumigante; un disegni nervo- sissimo; un tipico colpeggiare nei lumi; l'uso delle lacche viva- cissime*³.

Upravo kao na našoj slici u »bijelijeh fratara«, koja je zasad ipak odviše »crna«, a da bi nam bila čitka i da bi nam mogla pokazati svoje stvarne kvalitete.

Bilješke

1

T. Pignati, *Il Museo Correr. Dipinti del XVII^e XVIII secolo*, Venezia, 1960.

2

R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, II, 1981, sl. 1087 i 1088.

3

R. Pallucchini, *nav. dj.*, I, str. 326.



Sebastiano Ricci, *Zavodjenje*, Graz, privatno vlasništvo
 Sebastiano Ricci, *Seduction*, Graz, private property

»Zavodjenje« Sebastiana Riccija

Nepoznato djelo Sebastiana Riccija *Zavodjenje* (privatno vlasništvo, Graz, 135 x 180 cm) pripada očito ranom razdoblju ovog slikara. Ono dakle još pripada baroknom slikarstvu seicenta, vremena kad ovaj osnivač rokoka (ili jedan od njih) još nije bio sakupio ni asimilirao mnoga iskustva koja i tvore njegovu dugu genezu i njegov profil: mnogo prije svog drugog povratka u Veneciju i zatim odlaska u Englesku.

Ne treba da nas pritom zavarava zapanjujuća podudarnost naše protagonistkinje sa ženskim likom na *Suzdržljivosti Scipiona* u Londonu iz vremena oko 1705. To Riccijevo djelo još nije izišlo iz težine seicenta.¹ Takav je lik Sebastiano Ricci elaborirao, čini se, veoma rano, zacijelo na temelju dobro znanih profila Veronesea i Tintoretta, a sudeći po slabim reprodukcijama, nije od tog lika daleko ni onaj na slici *Antioh i liječnici* oko 1680.² Time smo se, vjerojanto, već približili i datiranju nastanka ove nepoznate Riccijeve slike, premda se datacija oko 1680. čini odviše ranom, a i naša protagonistkinja nije mnogo bliska *Lukreciji* iz Nacionalne galerije u Parizu (prva grupa slika iz »Ospedale degli esposti«, oko 1695).³ Možda se zbog toga naša slika može datirati kasnije, bliže spomenutoj londonskoj *Scipionovoj suzdržljivosti*. Njena barokna težina, dramatično nebo s oblacima sličnim baš onima sa slika iz 80-ih i 90-ih godina:

mračna atmosfera pozadine, karakteristične rasvjete. Takve nisu samo slike iz nekadašnjeg »Ospedale degli esposti« u Parizu (I. serija) nego i još neki radovi toga ranog razdoblja.⁴

Na tim je slikama broj likova redovito ograničen, a ne samo način nego i dimenzije (*gotovo jednake*) ukazuju da je naša slika po svoj prilici pandan broju 6, tj. onoj s *Antiohom s liječnicima*: razlika u visini je pola centimetra, a u širini osam. Očito, mladi slikar tek je započeo prihvat iskustava koji će mu omogućiti virtuoznost i settecentesknu lakoću izraza. »*Il primo grande virtuoso del secolo*« – reći će za nj Rodolfo Pallucchini. Zaista, profani, dvorski slikar (»dvorski« čak i u sakralnoj tematici), koji je između Venecije, Bologne, Parme, Rima, Padove, Beča, Firenze, pa ponovno Venecije, ali sada s temeljitim priklonom Paolu Veroneseu i njegovoj »podnevnoj rasvjeti«, utemeljio (s Pellegrinijem) slikarstvo settecenta. U tim ranim počecima osjeća se još dramatično, ili melodramatično, podneblje tenebrosa, koje će upravo njegov polemički odnos u drugom i trećem desetljeću potisnuti. Rasvjetljenje slikarstva Piazzette i Benkovića, a možda i još nekih među najvećima, većim dijelom je rezultat tog njegova veronezijskog obrata.

Ali to su već poznate činjenice i evolucije, dobro znane kritici, koje izlaze iz konteksta ovoga malog priloga koji, vjerojatno, upravo za prvo formativno razdoblje ovog slikara ima svoje



Francesco Zuccarelli, Pastoralni prizor uz potok, Novara, zbirka Pozzi
 Francesco Zuccarelli, *Pastoral scene by the stream, Novara, Pozzi collection*

značenje. Jer ostaje ipak nejasno kako je tako rano naš slikar mogao samo u Bologni tako brzo elaborirati tip žene na temelju svoga venecijanskog naukovanja, te onog kod Dal Solea (premda ne treba zaboraviti ni Cignanija, npr. na *Nalasku Mojsijevu* u priv. zbirci, pogotovo što je A. Ghidilia Quintavalle fiksirala izradu radova u oratoriju, »Madonna del Serraglio« u Parmi između 1685. i 1687. *Tale primizia ci dimostra un Ricci esplicitamente »emiliano«, saturo de cultura ciganesca e perfino carracesca, ma nel colore (specialmente nella cupola con l'Assunta) più tosto ammiratore del Correggio* (R. Pallucchini).⁵

Ostaje dakle otvoren problem nije li naš slikar i ovo svoje djelo slikao ipak oko 1695. ili zaista nešto ranije.

Bilješke

1

J. Daniels, *Sebastiano Ricci*, 1976, br. 177, tb. XVI.

2

Nav. dj., br. 6. – R. Pallucchini u: *Le Pittura veneziana del Settecento* (1960) ipak samo pretpostavlja da je grupa od pet slika u Parmi nastala prije putovanja u Milano (*Può essere anteriore al viaggio in Lombardia...*). One su, piše prof. Pallucchini, *caratterizzate da un chiaroscuro brutale e da un naturalismo abbastanza rude, eco del gusto dei tenebrosi veneziani, da una certa tipologia alla Bellucci...* (str. 10).

3

J. Daniels, br. 7, tb. II.

4

Nav. dj., br. 1 – 16.

5

A. Gh. Quintavalle, *Premesse giovanili di Sebastiano Ricci*, Rivista dell'Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte, 1956/57; J. Daniels, nav. dj., br. 17–30; R. Pallucchini, nav. dj., str. 10; Katalog *Nell'età dal Correggio...*, 1987, sl. 138.



Giuseppe Zais, Peračice na potoku, Mali Lošinj, Gradski muzej (nekoć u zbirci Piperata) (foto: I. Nikolić)
Giuseppe Zais, Washerwomen at the stream, Mali Lošinj, Town Museum (formerly in the Piperata collection) (photo I. Nikolić)

»Arcades ambo«

Već je prof. Pallucchini naveo Giuseppea Delogua i njegovu latinsku izreku, a riječ je o Zuccarelliju i Zaisu. Na ovome mjestu također donosimo dva priloga za te »arkadijske« slika-re mletačkog settecenta, a čini se da ih nalazimo u dva vrlo lije-pa »izdanja«.

Pastoralni prizor uz potok (70 x 94 cm), iz zbirke Pozzi u No-vari, izvanredno je uravnotežena pastorala, s velikim stablom i grmovima u sredini koji razdvajaju zaselak s lijeve strane od dubokoga brdskog krajolika s desne, gdje su još neke pojedini-nosti prikaza. Krošnja stabla i grananje uz lijevi rub dobro su nam znani s drugih Zuccarellijevih slika (*Lov na bika* u mle-tačkoj Akademiji, *Krajolik* u zbirci Crespi u Milanu) – i goto-vo da nije nužno naznačavati ostala suglasja, posebno ona u ta-ko tipičnim likovima, k tome nedvojbenih vrijednosti.¹

Riječ je, dakako, o autorovu mletačkom razdoblju (on, znade-mo, stiže u Veneciju oko 1732, a u našem krajoliku boje su ja-sne, mletačke). Srodnosti sa slikama iz petoga i šestoga deset-ljeća, primjerice s *Bakanalom* iz zbirke Werner Predeal iz Milana, čini se da određuju i našu sliku kao pripadnu upravo tom razdoblju. Slikarova vještina sve je »laganija«: *Potez je si-gurniji; svježiji ton je mletački* (to kaže Arslan, a istu će ideju prihvatiti i Pallucchini). *Slikarski govor postaje cjelovitiji: uobi-čajeni likovi i uobičajene životinje postavljeni su s većom pri-rodnošću, opis mjesta je pažljiviji, nanos boje pokrenutiji i snažniji.*²

S obzirom na izbor prostora i njegovo komponiranje jamačno intimnije i jednostavnije, ove bih *Peračice na potoku* (78x63 cm) pripisao radije Giuseppeu Zaisu. Slika se nalazi u zbirci, nekoć Piperata, u Malom Lošinj.

Svakako da bi naglašenijim komponiranjem i Zais mogao biti doveden u vezu, čak sasvim približen Zuccarelliju. Piše Carlo

Donzelli: *Njegov slikarski jezik nastavlja se izravno na tradiciju Marca Riccija, pretrpjevši zatim utjecaj arkadijskoga Zuccarellijeva slikarstva, koje je toliko usvojio da može i danas višekratno biti zamjenjivan s toskanskim umjetnikom.*³

Isto bismo mogli kazati i o *Krajoliku s vodopadom* u Akademi-ji, ali upravo je morfologija krošnje i likova u našoj slici tipič-na za Zaisa. Naravno, njegov *Krajolik* u Museu Civico u Pado-vi ima u sredini patetično uzdignuto stablo, ali su prizori sa strana podjednako intimni kao i kod peračica kraj vode.⁴ *Zais se želi prilagoditi arkadijskoj narativnosti koju je doveo u modu Zuccarelli... Ima u njima neke nespretnosti koja umanjuje onu namještenost i neiskrenost što se zamjećivala u Zuccarellijevim krajolicima... Prihvaćajući tematsku i motivsku određenost, on je prikazuje s umekšanim koloritom osjetljivim za atmosferske učinke.*⁵

Bilješke

1

R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, 1960, str. 510 i 511 i dalje. *Katalog Dal Ricci al Tiepolo*, Venezia, 1969, str. 114.

2

Ibidem, str. 198, sl. 505. Vidi također C. Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, 1957, sl. 362, 363, 366.

3

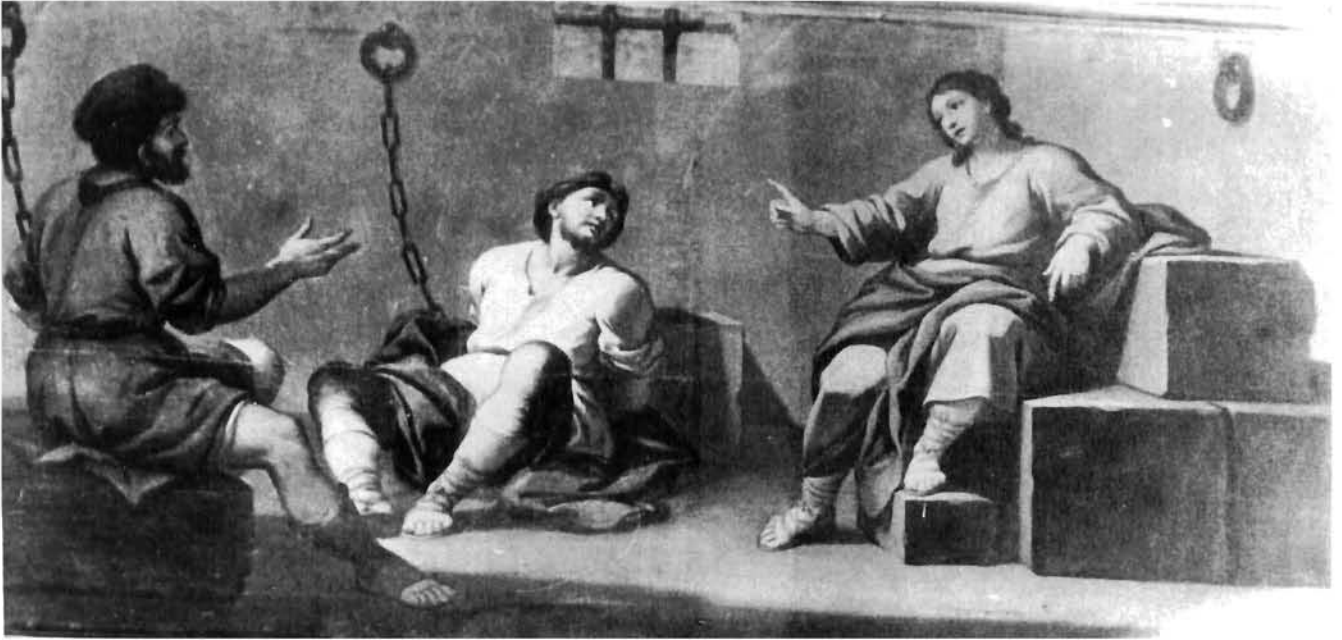
Ibidem, str. 255.

4

Ibidem, sl. 349 kao primjer suglasja i sl. 347 s peračicama. Isto tako R. Pallucchini, 1960, sl. 529, posebno grana na stablu, br. 530.

5

R. Pallucchini, 1960, str. 202.



Michelangelo Morlaiter, Josip tumači snove, Dubrovnik, Zavod za zaštitu spomenika kulture
 Michelangelo Morlaiter, *Joseph interprets dreams, Dubrovnik, Institute for protection of cultural monuments*

Michelangelo Morlaiter u Dubrovniku

Već nekoliko desetljeća po mojim se fasciklima povlači mala fotografija jedne velike slike (*Josip tumači snove*), koja se nalazi u uredu Zavoda za zaštitu spomenika kulture u Dubrovniku. Bilo je očito da pripada načinu Michelangela Morlaitera, mletačkog slikara kasnog settecenta. Sada mogu objaviti također samo njezinu lošu fotografiju.

Slikara stanovitoga prejednostavnog realizma (što je očito baš u freskama palače Grassi s početka sedmog desetljeća), koji je »ohlađen« s jednako tako jednostavnim neoklasicizmom, otprilike je tako ocijenio već Gian Antonio Moschini (1806): *Mosso dal proprio genio, e diretto quindi pel colorito dall' Amigoni, si diede alla pittura, nella quale freddo si è dimostrato.*¹

Kako je Morlaiter napustio slikarstvo, čini se, već oko 1780, za našu sliku u njegovu neveliku opusu ipak imamo nekoliko jasnih točaka za oslonac, a prije svega upravo na velikoj slici, koju je radio za Accademiju, a koja se još tamo nalazi: možemo je vidjeti u posljednjem hodniku galerije: *Umjetnosti odaju počast Veneciji* (poslije 1761).²

Na toj slici alegorijski lik slikarstva, u sredini, živo podsjeća na lik našeg Josipa, a i način hladnog ambijentiranja posve je podudaran. Očito, i naša slika odaje krizu mletačkog slikarstva u tome trenutku, zbog koje je i sam Morlaiter, zacijelo, i napustio slikarstvo. Odao se trgovini.

Bilješke

1

G. A. Moschini, *Letteratura veneziana*, 1806. – Vidi i R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, 1960, str. 232–234.

2

R. Pallucchini, II, nav. dj., sl. 613.



Domenico Zorzi, *Sv. Ana s malom Marijom*, Novi Sad, Galerija stranih umjetnika (foto: B. Balić)
Domenico Zorzi, St. Anne with little Mary, Novi Sad, Gallery of foreign artists (Photo B. Balić)



Domenico Zorzi, *Bogorodica s Djetetom, Sv. Anom i Sv. Josipom*, Vicenza, crkva S. Corona
Domenico Zorzi, Virgin with Child, St. Anne and St. Joseph, Vicenza, church of S. Corona

Za Domenica Zorzija

Vjerujem da je *Sv. Ana s malom Marijom* (u Galeriji stranih umjetnika, Novi Sad) djelo onog slabo poznatog i još slabije obradenog slikara **Domenica Zorzija**, koji je kao jedan od najboljih učenika G. Bettina Cignarolija mnogo radio između Verone, Venecije i Trenta. I rodio se u Veroni 1729, a umro je u Padovi 1792, te pripada settecentu. Nije to lako zaključiti po njegovim sačuvanim slikama, a pogotovo je neobično da se jedan učenik slatkog i blagog Cignarolija javlja s tako čvrstim i grubim formama. Treba to pripisati utjecaju Rotarija, čiji je on sljedbenik uostalom i bio.

I naša slika pokazuje izrazitu sklonost realizmu, osobito u liku Sv. Ane, a lik i lice male Marije nisu osobito idealni. Djelo, naravno, ipak odiše nekom jednostavnom veličinom i stilski je koherentno, kao što su koherentne i njegove oltarske slike: *Bogorodica s djetetom, Sv. Anom i Sv. Josipom* u crkvi S. Corona u Vicenzi. Upravo je na toj slici Sv. Ana veoma bliska našoj, kao što su posve slične i draperije s karakterističnim naborima. U crkvi Sv. Ane u Trentu situacija je također jednaka: opet je tu Sv. Ana veoma slična našoj, i upravo to upadljivo ponavljanje lika te stare žene utvrđuje nas u mišljenju da je i u našem slučaju riječ o ovom malom majstoru koji je kao pastora povijesti umjetnosti došao do naših dana.¹

Poslije Zandrea spominju ga samo guide. Od kompendija jedino Carlo Donzelli donosi o Domeniku Zorziju nekoliko redaka i jednu reprodukciju. Ovo dosad nepoznato djelo ni u kojem slučaju nije ispod razine radova koji su nam dosad bili

poznati. Ipak je teško sa sigurnošću pripisati našu sliku ovom majstoru. Toliko nam se čini očit njen zakašnjeli seicentizam. Nije li ipak potrebno zadržati neku rezervu, baš s obzirom na stanovite dodire s malo poznatim opusom Francesca Perezzeria (il Ferrarino)?²

Bilješke

1. W. Arslan, *Vicenza I, Chiesa*, str. 69, br. 370.
2. C. Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, str. 263, sl. 360, Firenze, 1957; D. Zanadreis, *Vite dei pittori... ecc.*, Verona, 1891; R. Pallucchini, *Pittura veneziana del Seicento*, 1981, sl. 1161.



Agostino Ugolini, Bogorodica s Djetetom, Sv. Nikolom i Sv. Antunom Padovanskim, Budva, župna crkva
 Agostino Ugolini, *Virgin with Child, St. Nicholas and St. Anthony of Padua, Budva, parish church*

Agostino Ugolini u Budvi

Slikaru tako slabo proučenom nije lako pripisati neko djelo, pogotovo ako ne raspolažemo s iole dovoljnim fotografskim ili reproduktivnim materijalom. Bio je to čest slučaj u susretu s manjim i malo poznatim slikarima Istre i Dalmacije, i uopće našeg primorja. Pa tako i u slučaju oltarne pale u župnoj crkvi u Budvi, koju znam već nekoliko desetljeća.

To je *Bogorodica s djetetom, Sv. Nikolom i Sv. Antunom Padovanskim*. Nije bilo teško po nekoliko znakova naslutiti njena autora, ali je još i danas teže sa sigurnošću to i dokazati. Ipak, vrijeme je to barem pokušati, makar i prema tako oskudnom komparativnom materijalu kojim raspolažemo.

Sudeći prema tim oznakama, ova budvanska slika pripada Agostinu Ugoliniju (1758–1824) iz Verone. Podudarnosti s ona tri djela koja je reproducirao već Carlo Donzelli¹ bile su veoma uvjerljive; ne toliko s *Depozicijom* u S. Geremia u Veneciji, premda i tu neka lica sjećaju na Sv. Antuna s naše slike, koliko s dvjema slikama u katedrali u Lendinari: na *Bogorodici sa svecima* zapažamo tipologiju Bogorodice i djeteta (karakteristični nimbusi, oblaci, ljiljani, knjiga itd.), a na *Sv. Augustinu i Benediktu sa sveticama* ne samo te iste podudarnosti nego i karakteristične biskupske štapove, kao i u Budvi. Što se, možda, još bolje vidi na modelettima tih slika što se nalaze u Pinakoteci u Rovigu.²

Ovaj veronski slikar, kojega spominju i cijene već Brandolese i Zanandreis, djelovao je poprilično dugo (oko 40 godina). Premda su mnoga njegova djela tijekom vremena propala – osobito prilikom bombardiranja u posljednjem velikom ratu – zacijelo zaslužuje posebno istraživanje. I slika u Budvi, očigledno, traži veću pažnju i temeljitu restauraciju. Ona ima svoje nesumnjive vrijednosti, koje će tek tada doći do izražaja.

Bilješke

1

C. Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, Firenze, 1957, sl. 332–334, str. 245.

2

Catalogo della Pinacoteca della Accademia dei Concordi (A. Romagnolo – G. L. Fantelli – M. Lucci), 1985, str. 103, sl. 211–223.

Summary

Grgo Gamulin

New Proposals for Late Renaissance and Baroque Painting

Gerolamo Marchesi's unknown tondo

The author is contributing the composition »Holy Family with pope Clement VIII and St. Catherine«, a wooden tondo owned by the Pozzi family from Novara. Gamulin ascribes this apparent example of orthodox Emilian mannerism to the late Renaissance painter from Romagna Gerolamo Marchesi da Cotignola, of whom the style of bizzarre manneristic poetics is characteristic. The author compares these characteristics with Marchesi's painting »Virgin with Child and Saints« in the Pinacoteca in Bologna.

Proposal for Lorenzo Garbieri

The author is stating and expounding the correspondences on bases of which he is ascribing the great »Lamentation« (property of Žuži Jelinek, Geneva) to a Bolognan painter L. Garbieri, specifically to his early period.

Hypotheses for Mihajlo Damaskinos

The author is attempting to connect hypothetically the painting »Annunciation« from the Museum of the Orthodox district in Dubrovnik with the Italian-Cretan painter Mihajlo Damaskinos. He drew this conclusion from the indications such as the rhythm of the architectural elements, or the astounding form of the Virgin's stunted hand and the archangel's hand, and explicit perspective errors which are identical to the ones in Damaskinos' »Annunciation« in S. Giorgio dei Greci collection in Venice. Another even more interesting »Annunciation« from the Metropolitan collection in Zagreb, eclectic in character with footing on the western Renaissance, is an example of the »other manner« of this eclectic with two painting styles, who even before his stay in Venice (1574–1582) made the entirely Renaissance altar painting »Madonna del Rosario«. Referring to the obscure further evolution of this major Cretan painter, Gamulin boldly proposes another attribution to the same painter: »Ascension with St. Peter and Paul« from the Franciscan church in Orebić. He believes that »this work, which is maybe after all by Damaskinos, fascinates by the authenticity of ideas, by eclectic synthesis of truly diverse styles«. This painting, if it really is the work of the great painter, would mark an interesting moment of his eclectic synthesis.

»Caritas romana« in Ljubljana

Prof. Gamulin ascribes the painting »Caritas romana« from the National gallery in Ljubljana to the Emilian painter of transitional type (1569–1632) Carlo Bononi. He confirms analogies with this painter by correspondences with the distinct cleanness of scenery and unpretty faces like the ones in Bononi's »Ecstasy of St. Paternian« in Fan. He believes the painting »Caritas romana« to be a classical example of simple realism, which was vigorously asserted by Bononi himself in the early 17th century in Bologna.

Francesco Albani's unknown work

The painting »St. Cecilia« from the J. Jeličić collection in Split shows many, especially typological characteristics which connect it with the first Bolognan period of Francesco Albani, whose

work has been relatively poorly studied. As a comparison the author points out the rather small palla »Virgin with St. Catherine of Alexandria and St. Mary Magdalene« in the Pinacoteca in Bologna, stressing that besides physiognomical correspondence, the simple classicism that is present in all the periods of Albani's opus should also be observed. He classifies the time in which »St. Cecilia« was made into the period in which Albani's workshop flourished, which is when it continually produced such paintings.

Unexpected Filippo Tarchiani in Senj

The author is trying to connect the earlier known altar palla »Death of St. Joseph« in the parish church in Senj, which by certain naturalism and colouristic cleanness markedly stands apart from the painting of the Venetian seicento, with Filippo Tarchiani, a representative of the Florentine school of the first half of the 17th C. Apparent correspondences are visible in the painting »Supper in Emaus« from Los Angeles.

Finally another composition by G. Nogari

The author is contributing the painting »Supper in Emaus« (private property, Switzerland), and ascribing it to Giuseppe Nogari, who is best known for individual figures. In his opus, this composition would therefore be an example of the type that is less represented. The composition shows correspondences with the »Delivery of keys« from the cathedral in Bassano. But while sentimentalism is felt in this painting, the »Supper in Emaus« seems like a genre-scene, and this presents its value in the framework of Nogari's opus.

For Giuseppe Nogari

The author attributes the painting »Jesus and a Samaritan woman at a well« from the National museum in Belgrade to Giuseppe Nogari's workshop. Characteristic sentimentalism is felt in the composition, which is, for instance, also present in Nogari's »Delivery of keys« from the cathedral in Bassano.

Proposal for G. A. Coppola

The author proposes that the painting »Abraham and three angels« in private property in Mlini near Dubrovnik, be attributed to the painter from Puglia Giovanni Andrea Coppola. This is referred to by the indicative elongation of figures which is remindful of mannerism, and similarity in physiognomies. On the bases of comparative material, the author dates the painting in Mlini to this painter's earlier period, around 1640.

Series of Venetian cityscapes by Giovanni Richter

The author ascribes the ten Venetian cityscapes in the Schume collection in Graz to the Swedish painter Giovanni Richter, who came to Venice in 1695 where he to some extent accepted Canaletto's manner. His naivete is also manifested in this series of paintings, which nevertheless have an illustrative and cultural-historical value.

A »battaglia« with the Dominicans in Dubrovnik

By its dark colouration and the arrangement of the horsemen, the painting »Horsemen before the fortress« in the Dominican monastery in Dubrovnik, indicates its author: this could be Francesco Monti, called Il Brescianino delle battaglie. The author feels that for a more reliable determination it would be necessary to clean the painting and compare it with a number of this painter's works.

»Seduction« by Sebastian Ricci

This so far unknown painting in private property in Graz is the work of S. Ricci, that is from his early period, when the features of the Rococo have not yet been developed. By comparing in detail the painting with some of Ricci's works that have been dated as early, the author concludes that it could have been painted in the late 17th century.

»Arcades ambo«

The painting »Pastoral scene by the stream« from the Pozzi collection in Novara belongs to the Venetian period of Fr. Zuccarelli (he arrived in Venice in 1732), and the author ascribes it to him on the bases of numerous correspondences with his determined works such as the »Bull hunt« in the Venetian Academy or the »Landscape« in the Crespi collection in Milano. He ascribes the »Washerwomen at the stream« from the former Piperata collection in Mali Lošinj to Giuseppe Zais, comparing them with his paintings »Landscape with a waterfall« in the Academy in Venice and »Landscape« in the Museo Civico in Padua.

Michelangelo Morlaiter in Dubrovnik

The author attributes the painting »Joseph interprets dreams« from the Institute for protection of cultural monuments in Dubrovnik to M. Morlaiter, a Venetian painter of the late settecento. Correspondences with our painting can be seen in Morlaiter's composition »The arts pay tribute to Venice« from the Academy in Venice; cold realism and classicism of the late 18th century, characteristic of this painter, are present in both of these works.

For Domenico Zorzi

On the bases of the often repeated figure of old woman (St. Anne) which is very similar to the figure in this painting and other characteristic details (drapery folds), the author ascribes the painting »St. Anne with little Mary« from the Gallery of foreign artists in Novi Sad to D. Zorzi, painter of the altar palla »Virgin with Child, St. Anne and Joseph« from the church of S. Corona in Vicenza, a native of Verona (1729–1792) and a pupil of G. Bettino Cignaroli.

Agostino Ugolini in Budva

The author supposes that the altar palla »Virgin with Child, St. Nicholas and St. Anthony of Padua« in the parish church in Budva is the work of Agostino Ugolini (1758–1824). Although this painter has not been sufficiently studied, so that the comparative material is missing, correspondences with the painting from Budva can be found especially in the paintings from the cathedral in Lendinara: »Virgin with saints« (clouds, lilies, book) and »St. Augustine and Benedict with women saints« (crossiers). These similarities are even more clear in the modellets of these paintings in the Pinacoteca in Rovigo.