

*Sveto
i profano*

slikarstvo
talijanskog
baroka u
Hrvatskoj

2 Galerija Klovićevi dvori
16. travnja – 2. kolovoza 2015.

Sveto i profano

slikarstvo talijanskog baroka u Hrvatskoj

Impresum izložbe

Produkcija izložbe
Galerija Klovićevi dvori

Suorganizator izložbe
Hrvatski restauratorski zavod

Autor izložbe
Radoslav Tomić

Stručna suradnica
Višnja Bralić

Kustosica izložbe
Danijela Marković

Postav izložbe
Radoslav Tomić
Danijela Marković

Vizualni identitet
Igor Kuduz — D72

Tehnička realizacija
Dragutin Matas
Davor Markotić
Tomislav Antolić
Damir Babić
Vinko Soldan
Tomo Šetek

Edukativni programi
Liljana Velkovski
Monika Meglić

Marketing
Antonio Picukarić

Odnosi s javnošću
Gordana Bralić

Transport izložbe
Galerija Klovićevi dvori

Osiguranje izložbe
Croatia osiguranje d.d

Galerija Klovićevi dvori srdačno zahvaljuje svima koji su velikodušnom posudbom dragocjenih umjetničkih djela omogućili ostvarivanje ove izložbe

Benediktinski samostan i crkva sv. Nikole, Trogir
Biskupsko sjemenište, Dubrovnik
Crkva sv. Duha, Split
Crkva sv. Eustahija, Dobrota
Crkva sv. Marije, Kotor
Crkva sv. Servula, Buje
Crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije, Veli Lošinj
Dubrovačka biskupija
Dubrovački muzeji – Kulturno-povijesni muzej (Knežev dvor)
Dubrovački muzeji – Pomorski muzej
Društvo prijatelja dubrovačke starine, Dubrovnik
Franjevački samostan sv. Frane, Šibenik
Franjevački samostan sv. Lovre, Šibenik
Franjevački samostan Presvetog Trojstva, Petričevac, Banja Luka
Galerija umjetnina, Split
Grad Vodnjan
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Kabinet grafike
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Strossmayerova galerija starih majstora
Jasna Lasić, Dubrovnik
Josip Učević, Dubrovnik
Katedrala Gospe Velike, Dubrovnik
Katedrala sv. Gaudencija, Osor
Katedrala sv. Kvirina, Krk
Katedrala sv. Lovre, Trogir
Katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije, Split
Kotorska biskupija
Krčka biskupija
Lukša Cicarelli, Split

Maroje Bijelić, Dubrovnik
Mateo Prnić, Potomje na Pelješcu
Muzej grada Splita, Split
Muzej Mimara, Zagreb
Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb
Narodni muzej Zadar, Galerija umjetnina, Zadar
Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja, Rijeka
Radovan Slade-Šilović, Trogir
Samostan sv. Dominika, Dubrovnik
Stalna izložba crkvene umjetnosti, Zadar
Splitsko-makarska nadbiskupija
Rezidencija Družbe Isusove, isusovački samostan sv. Ignacija, Dubrovnik
Vladimir Marković, Zagreb
Zadarska nadbiskupija
Zavičajni muzej grada Rovinja, Rovinj
Župna crkva, Prčanj
Župna crkva Gospe od Blagovijesti, Milna, o. Brač
Župna crkva sv. Jurja i Eufemije, Rovinj
Župna crkva sv. Katarine Aleksandrijske, Novalja, o. Pag
Župna crkva sv. Kuzme i Damjana, Lastovo
Župna crkva sv. Mihovila Arkandela, Omiš
Župna crkva Rođenja Blažene Djevice Marije, Silba
Župna crkva Rođenja Blažene Djevice Marije, Završje
Župna crkva sv. Roka, Jesenice
Župna crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije, Splitska, o. Brač

*Iskrenu zahvalu na pomoći
pri realizaciji izložbe osobiti
zaslužuju*

Rita Antišin
Žana Baća
Nelka Bakliža
Jadranka Baković
mons. Marin Barišić
Veljko Bartul
don Tomislav Bašić
vlč. Željko Batinić
mons. Anton Belan
Maroje Bijelić
Marina Boico
Dijana Bolanča
Kristina Bonjeković
fra Ivan Bradarić
Višnja Bralić
Angela Bujas
Radoslav Bužančić
Lukša Cicarelli
Margita Cvjetinović Starac
don Ivo Čorić
don Tomislav Čubelić
don Ljubo Bodrožić
Ljerka Dulibić
Biserka Dumbović-Bilušić
Borna Eder
prior Matijas Farkaš
Branko Franceschi
Drago Furdi
Ljubo Gamulin
Nensi Giachin Marsetič
Hrvoje Giaconi
Vedrana Gjukić-Bender
Bojan Goja
Ilija Janjić
vlč. Antun Jukopila
Marija Kalmeta
Miroslav Katić
don Pavao Kero
don Elvis Knežević
Mara Kolić Pustić
vlč. Josip Kosić
Stjepan Krasić
don Tonči Kusanović
Jasna Lasić
don Stanko Lasić

don Josip Lenkić
Pavao Lerotić
Lorella Limoncin-Toth
don Marin Lučić
Tugomir Lukšić
Irena Markolini
Slavica Marković
Vladimir Marković
vlč. Vjekoslav Martinčić
don Pavao Medač
Nena Meter
don Mirko Mihalj
Igor Miletić
don Mladen Juvenal Milohanić
superior Petar Nikolić
fra Ivo Orlovac
vlč. Luka Paljević
Branko Pavazza
Mileva Pejaković Vujošević
Tea Perinčić
Renata Peroš
Slaven Perović
don Ivica Pervan
fra Ivica Petanjek
Ana Petković Basletić
Snježana Pintarić
don Marko Plančić
Božena Popić Kurtela
Jasna Popović
Borivoj Popovčak
Vjeran Potočić
Mateo Prnić
mons. Želimir Puljić
Slobodan Radić
don Vinko Sanader
Ivana Sjekavica
Iris Slade
Radovan Slade-Šilović
Marija Smolica
Gordana Sobota Matejčić
Dario Sošić
Ljubica Srhoj Čerina
Živana Stošić
Ivana Svedružić Šeparović
Elvira Šarić Kostić
časna majka Ivana Šeravić
Irena Šimić
fra Mate Topić

Josip Ucović
mons. Mate Uzinić
Nediljko Vanča
Pavica Vilać
Klaudio Vitasović
vlč. Milan Zgrablić
Nela Žižić

Organizatori zahvaljuju
na suradnji i susretljivosti
Upravi za zaštitu kulturne
baštine Ministarstva kulture
– Konzervatorskim odjelima
u Dubrovniku, Gospiću,
Puli, Rijeci, Splitu, Šibeniku,
Trogiru i Zadru, Hrvatskom
restauratorskom zavodu –
odjelima u Dubrovniku, Splitu,
Zadru i Zagrebu.

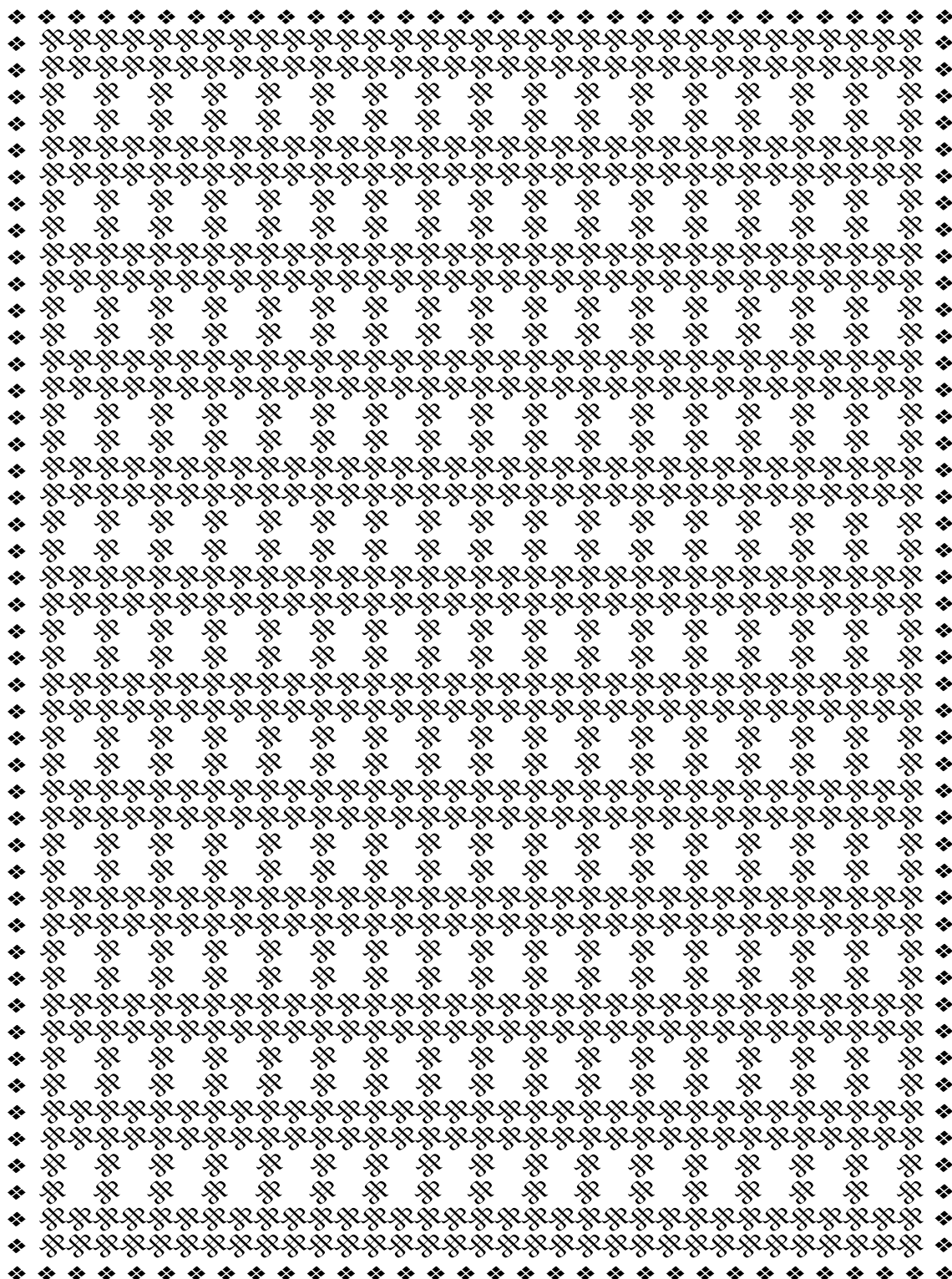
Izložba je ostvarena
zahvaljujući novčanim
potporama Ministarstva
kulture Republike Hrvatske i
Gradskog ureda za obrazovanje,
kulturu i šport Grada Zagreba,
kao i sredstvima Galerije
Klovićevi dvori i sponzora.

3

*Sveto i
profano*

*slikarstvo
talijanskog
baroka u
Hrvatskoj*

*Impresum
izložbe*



*Sveto
i profano*
slikarstvo
Italijanskog
baroka u
Hrvatskoj

5

Galerija
Klovičevi
dvori

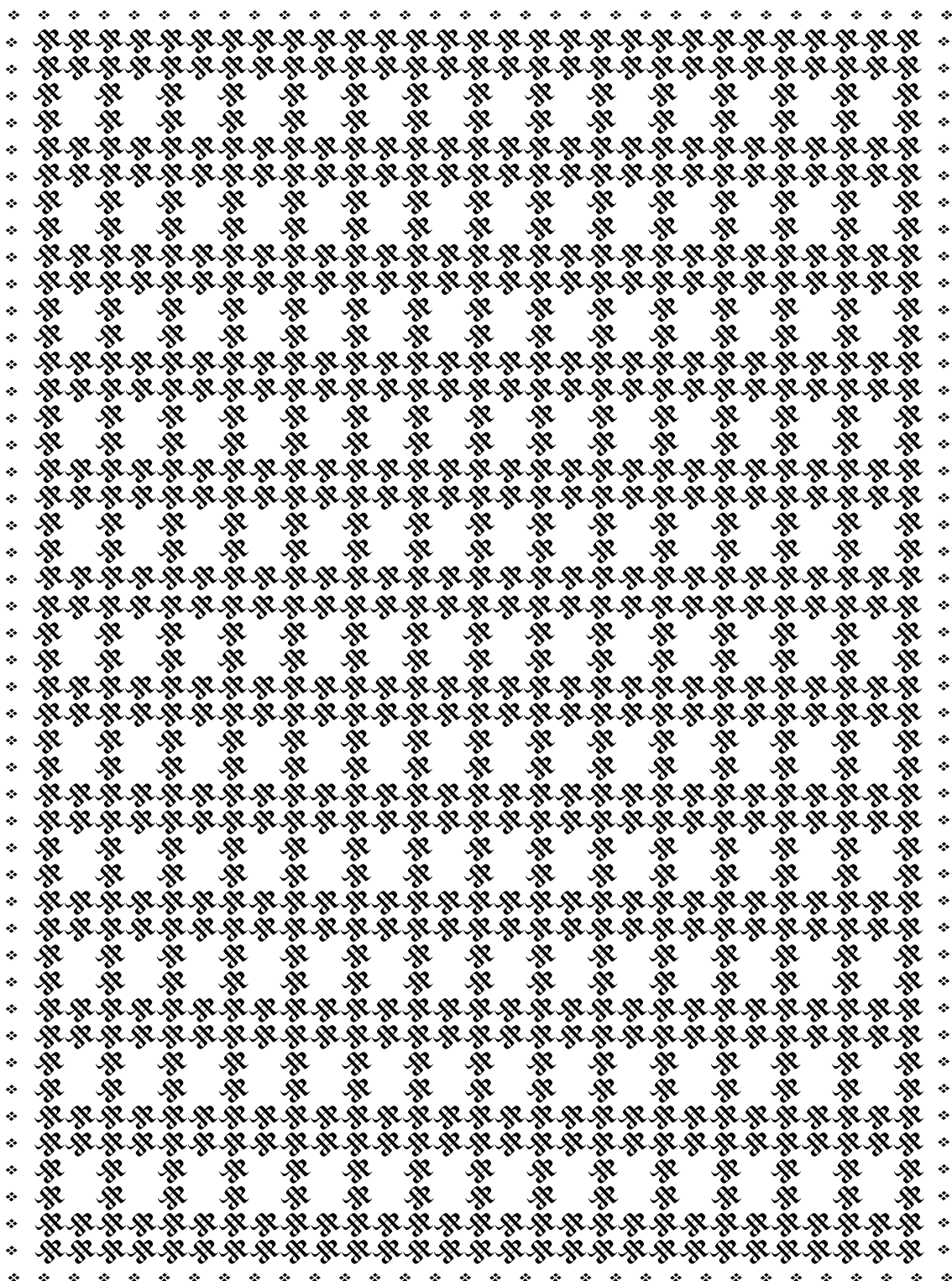
Jezuitski trg 4
Zagreb

16. 04. 2015. —
02. 08. 2015.

galerija klovičevi dvori



HRVATSKI
RESTAURATORSKI
ZAVOD



9

RADOSLAV TOMIĆ

Predgovor

11

RADOSLAV TOMIĆ

Slikarstvo talijanskih majstora

17. i 18. stoljeća u Hrvatskoj

39

VIŠNJA BRALIĆ

Venecija i slikarstvo baroknih stoljeća

u sjevernojadranskoj Hrvatskoj

61

MARIO ALBERTO PAVONE

Tragovima napuljskog slikarstva u Hrvatskoj

(XVI. – XVIII. st.)

83

LJERKA DULIBIĆ

Kolekcioniranje slika talijanskih baroknih

majstora u kontinentalnoj Hrvatskoj

89

SANJA CVETNIĆ

Ikonografija i slikarske vrste (fr. genre)

95

MARGARITA ŠIMAT SVEŠTAROV

Mapiranje baroknog crteža u hrvatskim

muzejskim zbirkama

102

Katalog

343

Bibliografija

7

*Sveto i
profano*

*slikarstvo
talijanskog
baroka u
Hrvatskoj*

Sadržaj

*Sveto i
profano*

*slikarstvo
talijanskog
baroka u
Hrvatskoj*

Izložba “Slikarstvo talijanskog baroka u Hrvatskoj” zamišljena je 2009. godine s Vesnom Kusin, tadašnjom ravnateljicom Galerije Kloviovićevi dvori i Marinom Viculin neprežaljenom kustosicom, za vrijeme rada na projektu “Zagorori svetom Tripunu, blago Kotorske biskupije”. Ona se logično nastavlja na izložbu “Tizian, Tintoretto, Veronese, veliki majstori renesanse” koja je s uspjehom priređena od 22. studenog 2011. do 22. siječnja 2012. godine, a predstavila je djela iz Hrvatske kojiima su autori ugledni renesansni slikari iz različitih talijanskih umjetničkih središta od Venecije, preko Bologne do Firenze.

Isti ideali, da na jednom mjestu izložimo umjetnički najvrijednije slike najznačajnijih talijanskih majstora 17. i 18. stoljeća, vodili su nas i na projektu “Slikarstvo talijanskog baroka u Hrvatskoj.” Kao što je dobro poznato, barokno je slikarstvo u samim temeljima modernog senzibiliteta i suvremenih umjetničkih previranja. Upravo su talijanski majstori bili putokaz svim slikarskim školama tadašnjega kulturnog svijeta, od Seville i Pariza, do Flandrije i Srednje Europe. Ti su veliki umjetnici istovremeno slikali djela za katoličku crkvu te za sve brojnije svjetovne naručitelje i kolekcionare, od vladarskih dinastija i kneževa, obrazovanih esteta i intelektualaca do plemića, bogatih građana, trgovaca i pomoraca. Taj je široki krug ljubitelja umjetnosti tražio ne samo oltarne pale i slike sakralne tematike za crkve i samostane nego i djela svjetovnih, profanih tema s predlošcima iz grčke i rimske mitologije, klasične i suvremene književnosti i povijesnih zbivanja staroga i novoga doba. Uz to, mnogi od njih tražili su i slike s prikazima svakodnevice (*genre* teme), mrtve prirode, bitke, vedute gradova, krajolike, marine i portrete.

Stoga je velik izaziv bio utvrditi što je od toga dragocjenoga likovnog svijeta sačuvano u Hrvatskoj. Naš je zadatak bio izabrati najbolja djela te ih predstaviti u stilskim i tematski zaokruženim cjelinama koje na primjeren način predstavljaju našu likovnu baštinu čiji su majstori predstavnici mletačke, bolonjske, rimske i napuljske slikarske škole *seicenta* i *settecenta*. U najvećem broju njihova se djela čuvaju na hrvatskoj obali, od Istre preko Zadra do Dubrovnika te u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu. Njima je pridodano nekoliko slika iz Boke kotorske (Crna Gora) i Bosne, dok je u izvornoj koncepciji izložbu trebala dopuniti i oltarna pala “Sveti Andrija i sveci” iz Francuske (Senonches), remek djelo Federika Benkovića, mletačkoga slikara hrvatskoga podrijetla, a sve u nakani da se oda zahvalnost ne samo umjetnicima nego i našim naručiteljima koji su živjeli i u onim zemljama koje danas nisu u sastavu hrvatske države. U najboljim trenucima svoje isprekidane karijere Benković je bio istinski protagonist na složenoj venecijanskoj likovnoj pozornici ranog *settecenta* što potvrđuje i monumentalna slika “Abraham žrtvuje Izaka” iz Strossmayerove galerije starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

Treba reći da u toj velikoj skupini slikara nema najvećih imena, poput Caravaggia ili G. B. Tiepola, ali će svaki posjetitelj, podjednako obrazovani znalac i istinski ljubitelj umjetnosti, moći vidjeti rafinirana djela majstora poput Jacopa Palme Mlađega, Giovannija Lanfranca, Andrea Vaccara, Sebastijana Riccija i Francesca Fontebassa, i prepoznati vještinu brojnih slikara-specijalista koji su znali prikazati krajolike i vedute, predmete iz svakodnevice ili fiksirati tjelesna svojstva i duševne osobine na portretima naših predaka koji su iz priobalnih sredina odlazili u radionice talijanskih portretista u nakani da trajno sačuvaju uspomenu na svoj lik. Slikama su pridodani i crteži brojnih talijanskih majstora koje gledamo kao samostalna umjetnička djela ali nam istovremeno mogu pomoći da prepoznamo metode rada i stvaralački, kretativni postupak brojnih slikara baroknoga vremena.

Prvi put objedinjene na jednom mjestu slike talijanskih baroknih majstora u Hrvatskoj ostavit će neosporan trag u svim budućim analizama i raspravama o tom važnom ulomku naše i europske likovne umjetnosti i kulturne povijesti u cjelini.

*Sveto i
profano*

*slikarstvo
talijanskog
baroka u
Hrvatskoj*

Katalog

Iako je već tijekom 19. stoljeća barokno slikarstvo postalo predmet istraživanja u djelima Ivana Kukuljevića Sakcinskog (1816.–1889.), Mijata Sabljara (1790.–1865.), Donata Fabijanića (1808.–1890.) i Carla Federica Bianchija (1809.–1891.), prve monografije s fotografijama slika popraćene opisima i analizama, pojavile su se u Zadru početkom 20. stoljeća. U tom je gradu Giuseppe Sabalich (1856.–1928.) publicirao dva reprezentativna albuma posvećena isključivo slikarstvu u Zadru u rasponu od romanike do 19. stoljeća. Prvi album *I dipinti delle chiese di Zara* tiskan 1906. godine u devet cjelina predstavlja slikarska djela iz zadarskih crkava i popraćen je ne samo opširnim tekstovima, nego i kvalitetnim crno-bijelim fotografijama koje su i danas vrijedne i aktualne tim više što su neke umjetnine u međuvremenu nestale, propale ili su zagubljene, dok su druge promijenile smještaj. Stoga je njegov inventarski posao dragocjeno svjedočanstvo koje može pomoći preciznijem utvrđivanju stvarnog stanja u Zadru, tadašnjem glavnom gradu austrijske pokrajine Dalmacije što se protezala od Raba do Bara.

Sabalich se upuštao ne samo u opise nego i u vrijednosne procjene i atribucije, donoseći vlastite prijedloge ili prenoseći mišljenja drugih osoba, slikara ili autoriteta na koje se poziva. Među publiciranim slikama su i oltarne pale Jacopa Palme Mlađega iz katedrale i crkve sv. Frane, ali i druge dragocene umjetnine koje su stajale ili još uvijek stoje izložene na oltarima i na zidovima crkvenih interijera. Njegove su prosudbe veoma često načelne, a atributivni prijedlozi bez uporišta u onovremenoj literaturi koja mu je mogla koristiti za jasnije i ispravnije vrednovanje i datiranje umjetnina. Još je zanimljivija njegova knjiga *Pitture antiche di Zara* tiskana 1912. godine, a posvećena je slikama što su se tada nalazile u privatnim zbirkama uglednih građanskih i plemićkih obitelji. Takav popis jedinstven je u cijeloj Dalmaciji i Hrvatskoj u cjelini. Ne možemo niti pretpostaviti što bismo dobili da su se slične publikacije tiskale za druge, umjetninama bogate, sredine poput Dubrovnika, Lošinja, Boke kotorske ili Rijeke, koje su upravo tijekom 20. stoljeća gotovo u potpunosti izgubile ili rasprodale dragocjenosti, a bile su u posjedu onih pojedinaca i obitelji koje su nekada u tim gradovima i krajevima činili okosnicu kulturnoga života, davali im legitimitet i dostojanstvo kakvo se očekivalo na povijesnom mediteranskom prostoru. I onda kada se prouči Sabalicheva “zadarska slikarska topografija” može se bez sustezanja konstatirati da ona u tom gradu danas zapravo više ne postoji, jer su Prvi i Drugi svjetski rat s posljedicama koje će se zauvijek osjećati, izbrisali sve ono što je taj amater-istraživač prikupio i zabiježio.

Navedimo nekoliko amblematskih primjera.

Obitelji Felicinović naslijedila je nešto od umjetnina što ih je prikupio poznati odvjetnik, pisac i diplomat Lovro Fondra (Šibenik, 1644.–1709.) među kojima je bio i njegov portret s crnom perikom.¹ Taj je zaslužni pisac prve monografije o relikvijama sv. Šimuna u Zadru² inače bio uključen u svijet likovnih umjetnosti. U šibenskoj crkvi sv. Lovre, gdje se i pokopao dao je podići mramorni oltar na kojemu je do požara 1965. bila pala *Mučenje sv. Lovre* mletačkoga slikara Antonija Belluccija (1654.–1726.), za koju se, prema sačuvanoj fotografiji može reći da pripada među najvrjednije narudžbe toga

¹ Sabalich, 1912., 10. Na portretu je stajao natpis: *Lorenzo Fondra nato l'anno 1644.*

² Fondra, 1855. Fondrin rukoips objavio je Giuseppe Ferrari-Cuppili.



vremena u Hrvatskoj, jer je magistralno ostvarena dubina prostora s likovima koji se prirodno kreću na širokoj pozornici iz koje izranja i konjanik kao sudionik svečeva martirija na lomači. Fondra je posjedovao još jednu Belluccijevu sliku Bogorodice koju je oporučno ostavio nećaku Antonu Calcini bilježeći u testamentu, očigledno kao upućeni znalac u umjetnost svoga doba, i ime slikara (*L'Imagine della Beata Vergine dipinta dal pittor Beluzi*).³

Portrete predaka čuvala je i obitelj Crnica, i to Vuka i Marka Crnice koji su se istaknuli u ratovima protiv Turaka.⁴ U tu se skupinu vojnika, vojskovođa, pukovnika, vitezova sv. Marka, *collonella* i drugih časnika uključuje i portret Franje Begne naslikan 1711. rukom venecijanskoga majstora koji je na uvjerljiv način predočio njegovo voštano lice, gustu periku i skupocjenu odjeću s hermelinom. Da je riječ o vojniku i vojničkoj ikonografiji na nedvosmislen način svjedoči ukrasni pozlaćeni okvir s rezbarenim amblemima i trofejima ratničkoga podrijetla (šljem, oklop, štit, zastave, bubnjevi, trube), jedinstven primjer u korpusu portreta na cijeloj jadranskoj obali.⁵

Najvrjednije su u tom gradu bile zbirke obitelji Lantana, Begna, Borelli i Damjanić (Damiani), tim više što

su prikupljene umjetnine u njihovu posjedu samom tematikom bile moderne i u skladu s umjetničkim previranjima što su pretpostavljala nove žanrove, u prvom redu mrtve prirode, pejzaže i *genre* scene s prikazima tema iz svakodnevnoga života, ali onda i slike povijesne, alegorijske i mitološke tematike. Takva žanrovska raznovrsnost nije invencija barokne umjetnosti 17. stoljeća, jer su navedene teme prisutne i u slikarstvu *cinquecenta*, ali je upravo barok tako specijalističkim žanrovima otvorio širom vrata učinivši ih popularnima i traženima ne samo od strane povlaštenih društvenih slojeva nego i kod sve brojnijega građanstva koje je tražilo takve "niže likovne vrste" svjetovne tematike za svoje domove opremljene s nakanom da pokažu moć, društveni status i starinu vlasnika.

³ R. Tomić, 2005.a, 174-176. Za oporuku usp. Čoralić, 1992., 237-241. U oporuci je zapisano: *Al signor Antonio Calcina mio Carissimo nipote Lascio per puro Segnio d'amore L'immagine della Beata Vergine dipinta dal pittor Beluzi*. Fondra je posjedovao i druge dragocjenosti, a u Zadru se zauzeo oko uređenja svetišta i podizanja zvonika crkve sv. Šime. Već je franjevački povjesničar Ivan Stržemanac (1678.-1758.) naveo da je šibenska pala *djelo čuvenog slikara Beluccija*. Usp. Stržemanac, 1993., 373.

⁴ Na portretu Vuka Crnice je natpis: *MDCLIII G. VUCHO Cernizza Epiroticae Tribunus Aetatis Suae / An: LVI*. Nešto poslije, 1656. naslikan je portret Marka Crnice označen natpisnom legendom: *MDCLVI Marcus Cernizza / In Veneto Italicae Status Militiae/ Collonello / Aetatis Suae Anno / XXXVIII*

Sabalich, 1897., 378-379; Sabalich, 1912., 2. Vuko Crnica dao je 1666. godine podići ljetnikovac u Preku na otoku Ugljanu koji je kasnije prešao u vlasništvo slikara Francesca Salgghettija Driolija. Njegov potomak čuva navedeni portret Vuka Crnice u Padovi.

⁵ Na portretu je natpis: *Franciscus Comes Possidariae – Tribunus Districtis Terrae firmæ Jadrensis. A. 1710. G.* Sabalich, 1912., 6; Rakucar-Petricioli-Švelec-Peričić, 1987., 558 i pripadajuća fotografija.

Obitelj Begna posjedovala je šest slika mitološkoga sadržaja: *Parisov sud*, *Aleksandar i Roksana*, *Tarkvinije i Lukrecija*, *Koriolan opsjeda Rim*, *Dijana i Akteon*, *Adonis*; jednom riječju upravo takve slike koje su danas posve rijetke u hrvatskoj slikarskoj baštini.

Nisu samo Begne i Lantane posjedovali cikluse slika s prizorima oblikovanim prema literarnim izvorima jer je obitelj Ferrari i njezini nasljednici, obitelj de Ponte, posjedovala sliku *Angelika i Medoro* prema 19. pjevanju Ariostova *Bijesnog Orlanda*, koja je prema Sabalichevu pisanju imala signaturu *An. Carracci* što ga je upućivalo na Antonija ili Annibalea Carraccija. U istoj je kući bio prikaz sv. Petra s jasnom signaturom Carla Lotha.⁶

Posebno treba žaliti za gubitkom slika Alessandra Longhija (1733.–1813.). Dvije, u posjedu Venceslava de Draganica-Vrančića, podrijetlom iz zbirke Šimuna Katića, prikazivale su *Slikarstvo* (potpis: *Alexander Longhi / pinxit ann. 1780.*), i *Starost* (potpis: *Alexander Longhi / pinxit ann. 1785.*), dok su kod obitelji Katić dvije potpisane Longhijeve slike predstavljale *Arhitekturu* (?) i *Vjernost*.⁷ Jedan portret što ga je 1781. godine naslikao Alessandro Longhi odavno je nestao, a prikazivao je Antuna Budinića, lošinjskog kapetana koji je 1784. i 1788. godine iz Venecije plovio do Jamajke i na povratku umro nasred Atlantika. Longhi je, prema sačuvanoj fotografiji, predočio gotovo cijelu figuru odjevenu u svečanu kapetansku odjeću s perikom na glavi, zemljovidom i kompasom u rukama te jedrenjakom u pozadini. Svojevrsno reduciranje, svođenje na bitno s naglašenim realističkim tonom, Longhi kao metodu portretiranja koristi upravo u posljednja dva desetljeća 18. stoljeća kada ne slika isključivo pripadnike povlaštenih slojeva i učene članove društva, već i ljude svakodnevice. Iako Budinić još nosi periku, koja je u prvom redu modna konvencija određene društvene skupine, on nije nadut i razmetljiv lik koji traži egzaltiranu potvrdu vlastita statusa i uspjeha, već kapetan krepka i koštunjava lica, suzdržana, skromna držanja, nedvojbeno svjestan krhkosti pogibeljnoga života koji je kao kapetan iskusio na moru što ga je na koncu i progutalo.⁸ Takvim je portretima obilovala i Boka. Tamošnji su pomorci tijekom kasnoga 17. i u 18. stoljeću, kao po nekoj ustaljenoj praksi, nastojali ovjekovječiti svoj lik, najčešće birajući majstore skromnih vještina i oblikovnih sposobosti, pa se u toj galeriji često krećemo među jednostavnim ostvarenjima koji u sebi osim rutine ne pokazuju složenije likovne poruke. Ipak postojale su po dvoranama i zaboravljenim zakutcima tih prostranih palača i iznimke koje su, kao i u slučaju Budinića potvrđivale da su ti odvažni poslovni ljudi imali, u najsretnijim trenucima, razvijenu estetsku dimenziju koja je pobijedila голу želju za dokumentarnom potvrdom fizičkoga izgleda. Među preostalim primjercima najvrjednija su dva portreta dr. Antuna Lukovića (kat. 68) kojega je kao novigradskoga biskupa prikazao Bernardino Castelli (1750.–1810.), dosljedni i vjerni nastavljatelj venecijanske likovne tradicije, u prvom redu nastavljatelj onih rješenja kako ih je na svom putu prema klasicizmu definirao Alessandro Longhi. Kao priznatoga slikara Castellija su posjećivali pripadnici dalmatinske i istarske elite, koji su u njegovu jednostavnom i realističnom načinu prikazivanja, posve lišenog ceremonijalnih formi i patetičnih gesti, pronašli idealnoga majstora koji vjerno prikazuje svoje modele. Među njima je bio i biskup Ivan Dominik Stratik (kat. 68) i plemić Vicko Drago, koji je eruditskim znanjima pisao *Povijest stare Grčke*.⁹ Kulturu portretiranja posvjedočili su na izravan način, već u prvoj polovici 17. stoljeća, silbljanski kapetani čija se poprsja, oporih i energičnih lica nalaze na oltarnim palama Carla Ridolfija i drugih mletačkih majstora koji su prema njihovim narudžbama radili djela za tamošnje crkve.¹⁰ Upravo je na Silbi sačuvana najveća galerija portreta domaćih naručitelja iz toga vremena. Vjerojatno je u maloj sredini prvi primjer

⁶ Sabalich, 1912., 11. Slika *Angelika i Medoro* reproducirana je u kataloški analizirana na str. 19–20. Dimenzije slike su 88 x 138 cm.

⁷ Sabalich, 1912., katalog, str. 5, 42, 43 i 47 s fotografijama.

⁸ R. Tomić, 1999.a, 107–110.

⁹ *Memorie*, 1810., 25–26; Tomić, 1992.b, 217–218; Tomić, u: Hilje-Tomić, *Slikarstvo*, 2006., kat. 108, str. 259–260.

¹⁰ Starešina, 1971.

- 14 prouzrokovao lančanu reakciju i drugih kapetana koji su, slijedeći “prauzor”, pri narudžbi oltarnih pala tražili od slikara da pri dnu umetne, kao trajno svjedočanstvo, i njihov lik. Slična je “kultura portreta” postojala i u Omišu. U tamošnjim su crkvama sačuvane tri reprezentative pale ranoga seicenta s portretima naručitelja: slika *Bogorodice od Presvetoga Ružarija* Mattea Ingolija prikazuje članove istoimene bratovište s portretima gaštalda u prvom planu, slika *Kamenovanje sv. Stjepana* s portretom naoružana donatora te konačno *Bogorodica sa sv. Jurjem i sv. Jelenom* Mattea Ponzonija na kojoj je portret donatora Jurja Dražojevića Jelića.¹¹
- Sveto i profano*
- slikarstvo talijanskog baroka u Hrvatskoj*
- Vrijednih je djela bilo i u šibenskim plemićkim kućama. Tako je i tamošnja obitelj Fenzi posjedovala četiri slike krajolika i jednu s prikazom *Dvanest sati u danu*.¹²

Upravo zbog golemih gubitaka umjetnina u privatnim zbirkama naše je područje istraživanja gotovo isključivo svedeno na slike u crkvama i samostanima te na nekoliko povijesnih zbirki koje su pod posebnim okolnostima dospjele u Hrvatsku. U prvom redu riječ je o zbirci kanonika Bernarda Đurđevića (Giorgi, Đorđić) bez čije bi oporuke iz 1687. godine zbirka slika dubrovačke katedrale i Dubrovnika u cjelini bila neizmjereno siromašnija i posve drugačija. Ista se primjedba može reći i za ostavštinu slikara Gaetana Grezlera koji je početkom 19. stoljeća svoju zbirku ostavio Vodnjanu i time u istarsku sredinu donio skupinu slika prvorazrednoga značenja i vrijednosti te za zbirku slika baruna Georga von Hütterotta danas u Zavičajnom muzeju grada Rovinja. Sve one uključuju ne samo slike uglednih majstora, nego i žanrovske novotarije koje na drugim mjestima u Hrvatskoj nisu sačuvane u tom broju i ljepoti, a predstavljaju, osim djela sakralne tematike, mrtve prirode, krajolike, cvijeće, bitke, alegorije i portrete.¹³

Pokušamo li na likovnom planu usporediti ili povezati Istru i Dalmaciju onda se treba prisjetiti da je dio Istre danas u sastavu Slovenije, i da se ispravne prosudbe mogu donijeti tek kad se poluotok sagleda u cjelini, jer su navrijednije slike sačuvane upravo u Kopru, kao glavnom gradu poluotoka, a lijepih slika posjeduju i crkve u Piranu i Izoli. U tako definiranoj prostornoj i povijesnoj cjelini može se utvrditi profil likovnih narudžbi i njihova unutarnja povezanost, ikonografski programi koju su bili poticani, željeni i koji su proizašli iz povijesnih okolnosti lokalne zajednice i crkve. Isto tako moguće je utvrditi likovni identitet istarske sredine i značenja talijanskoga, konkretno mletačkoga slikarstva u prifiliranju tog identiteta. Treba uzeti u obzir da je dio Istre bio pod vlašću Habsburgovaca i da su u tom dijelu slike u manjem broju rad srednjoeuropskih majstora. Granica nije bila samo politička nego je u pravilu definirala polja razgraničenja različite umjetničke prakse, jedne koja izrasta iz mediteranske, mletačke te druge, srednjoeuropske tradicije. U unutrašnjem dijelu poluotoka u opremi crkvenih interijera češći su drveni, rezbareni oltari dopunjeni kipovima nego li u priobalju što govori o likovnoj kulturi koja pripada širem kontinentalnom kontekstu.

S druge strane, na krajnjem jugu, područje Boke kotorske čije je katoličko stanovništvo povijesno povezano s Dalmacijom, oduvijek je prisutno u hrvatskim povijesnim znanostima, pa se u svakom razmatranje o umjetnosti 17. i 18. stoljeću logično uklapa, jer pripada istim socijalnim, kulturološkim i vjerskim okvirima. Utjecaj susjednih zemalja i narodâ iz zaleđa na likovnu baštinu “baroknih epoha” Dalmacije i Boke, u prvom redu u segmentu slikarstva i skulpture, nije vidljiv dok ga u kontinentalnom dijelu Istre, pa i na sjevernojadranskim otocima prepoznamo. Može se doduše reći

¹¹ Prijatelj, 1984., 99-123; Tomić, 2006.b, 248-252.

¹² Sabalich, 1912., 2.

¹³ Bralić-Kudiš, *Slikarska baština Istre*, 2006; Tomić, 2014.a, 270-317.

da veći broj ikona govori upravo suprotno, ali i one su se najčešće kupovale u Veneciji, a tek onda u Grčkoj ili balkanskoj unutrašnjosti. Ipak, u cjelini, nakon Tridentskoga sabora, u stoljećima naglašene katoličke obnove, uska dalmatinska granica prema unutrašnjosti, bila je istovremeno politička, kulturološka i vjerska, te je i u tom kontekstu katoličanstvo bilo pupčano vezano uz moderna stilska previranjima koji su u pravilu stizali iz Venecije, Rima i Napulja, i u kojima su se suvremenim likovnim izrazom predstavljale vjerske istine i učenja. U isto vrijeme, iako pod turskom vlašću redovnici u Bosni, preko dalmatinskih gradova, kontaktiraju s umjetnicima na Apeninskom poluotoku, najčešće s Venecijom, pa je skupina zanimljivih slika iz 17. i 18. stoljeća sačuvana u tamošnjim samostanima (kat. 30).

Što se hrvatskih kontinentalnih prostora tiče, u opremi tamošnjih crkava sve od Zagreba do Osijeka i u cijeloj Lici, nisu prepoznata djela talijanskih majstora, ili su takve slike posve sporadične i bez zamjetnije likovne vrijednosti. Takvo stanje nije u Sloveniji, Češkoj, Slovačkoj i Mađarskoj, zemljama koje su također bile pod vlašću Habsburgovaca, jer su slike talijanskih, najčešće mletačkih majstora zastupljene u tamošnjim sakralnim i svjetovnim prostorima. Zanimljivo je navesti da su u zagrebačkoj katedrali mramorne oltare i skulpturu izrađivali brojni, ugledni oltaristi i kipari, poput Francesca Robbe i Paola Callala ili radionica Alvisea Tagliapietre dok ni jedna slika u njezinoj unutrašnjosti ne ukazuje na talijansko podrijetlo. Očigledno je proces "romanizacije" u tim krajevima tekao drugačije a bio je uvjetovan nizom povijesnih okolnosti u kojima se formirala specifična likovna kultura kod tamošnje svećeničke i feudalne elite.

Dalmacija je prostor dugog trajanja, duge memorije, a njezino društvo relativno zatvoreno, okrenuto prošlosti i u tom smislu "konzervativno". Naputak Tridentskoga sabora o obnavljanju kultova svetaca, naročito lokalnih svetaca, dalmatinska je crkvena zajednica i cijelo društvo prihvatilo kao neposredan poticaj ne samo za osnaživanje vjere nego istovremeno i za izgradnju komunalnoga, regionalnog i narodnosnog identiteta zajednice. Kada se, čak i letimično, pogleda u prošlost biskupskih crkava i važnijih svetišta od Kvarnera do Boke, lako će se zapaziti da su tijekom 17. i 18. stoljeća središnje "intervencije", podjednako liturgijske, prostorne i umjetničke, bile vezane upravo uz obnovu i ponovno oživljavanje kulta svetaca, u prvom redu kulta lokalnih svetaca i komunalnih zaštitnika koji su se u ranijim razdobljima nametnuli svojim uzornim životom, a tek onda, i u manjoj mjeri univerzalnim katoličkim svecima. Tome treba priključiti i one crkvene zajednice koje su tijekom 17. i kroz 18. stoljeće pribavile nove relikvije svetaca, najčešće u Rimu i prenijele ih u svoje svete prostore, podižući im oltare, a ponekad i kapele.¹⁴ U Zadru je to u prvom redu bio sv. Šime, ali su novu glorifikaciju doživjeli i drugi gradski zaštitnici kojima su se podizali mramorni oltari, naručivali kipovi i slike. Ipak, relikvije sv. Šime imaju središnje mjesto u baroknoj obnovi kulta svetacâ, u vrijeme kada se pokušava ponovno oblikovati urbani identitet grada koji se poljuljao za vrijeme stoljetnoga turskog opsjeđanja grada i njegove okolice. Ako ostavimo po strani da su svečeve relikvije 1620. godine prenesene u crkvu sv. Stjepana, koja je nakon toga promijenila titular te da su sredinom stoljeća napokon izložene na reprezentativnom oltaru koji će poslužiti kao model brojnim žrtvenicima u dalmatinskim crkvama na kojima se izlažu moći svetaca, treba ovom prigodom dodati da su na bočnim zidovima i na svodu svetišta bile postavljene tri monumentalne slike s tematikom vezanom uz svečev kult, dvije su prikazivale *Čudo kraljice Elizabete Anžuvinke*, dok je na stropu bilo platno *Sv. Šime u slavi*. Naručio ih je nadbiskup Vicko Zmajević, a tvorile su narativnu cjelinu koja je vjernicima, hodočasnicima i političkim elitama u Zadru, koje su crkvu sv. Šime koristile kao pro-

¹⁴ Primjeri su Makarska, Pag, Blato na Korčuli, Hvar (katedrala) itd.

Ljudevita Anžuvina i njegovu suprugu Elizabetu.¹⁵

stor političke prezentacije i službenih ceremonija, pokazivala inserte iz povijesti svečeva kulta, dok je neposredno uz oltar, u Zadar doseljeni slikar Giovanni Battista Augusti Pitteri, izradio dva djela s prizorima iz života sv. Šime. Time je sakralni prostor postao pozornica ispunjena i simboličkim i stvarnim sadržajem te dopunjen velikim slikama dekorativnoga karaktera i skromnih likovnih dometa koje imaju ilustrativan, zapravo propagandni zadatak da prenesu određene poruke iz svečeva života i konkretne povijesne zbilje oko njegovih zemnih ostataka u zadarskom političkom kovitlacu 14. stoljeća vezanom uz dinastiju hrvatsko-ugarskoga kralja

Prvi narativno zaokružen, planiran i ikonografski cjelovit ciklus koji tumači život i djelo lokalnoga sveca i zaštitnika bio je predviđen u Splitu, u katedrali sv. Dujma. Tamošnji je nadbiskup Sforza Ponzzone (nadbiskup od 1616. do 1640.) pozvao brata, slikara Matea da velikim platnima ukrasi novo svetište što ga je dao podići njegov prethodnik, "heretični" nadbiskup Markantun de Dominis, upravo s motivima iz života sv. Dujma. Radi toga je slikar i došao iz Venecije u Split gdje je, u vlastitoj radionici, slikao niz godina, ne samo za katedralu, nego i za druge naručitelje u gradu i u različitim dalmatinskim sredinama. No, slike s prizorima iz Dujmova života nije nikada naslikao, smatralo se radi rane bratove smrti nakon čega je izgubio potporu i narudžbu, iako se treba podsjetiti da je godinama boravio u gradu i intenzivno slikao, pa se možda može pomišljati i na neke druge, doduše nejasne, razloge zašto se ta ideja nije ostvarila. Hipotetski gledajući da se takvo što dogodilo i da je Ponzzone, talentiran i suptilan slikar upućen u likovna zbivanja, izradio taj monumentalni ciklus, svetište splitske katedrale bila bi najljepša i najranija galerija ranobaroknoga slikarstva na hrvatskoj obali koja je mogla ostaviti dalekosežne posljedice na difuziju suvremene umjetnosti u dalmatinskoj sredini, jer je katedrala sv. Dujma svojom "svetom" prošlošću kod svih "Dalmatinaca", zauzimala posebno mjesto, s obzirom na starinu i ugled što ga je stekla, kao nasljednica salonitanske crkve koju je upravo sv. Dujam organizirao i tako postavio temelje splitskoj metropolitanskoj crkvi. Takav ciklus koji ilustrira i veliča lokalnu tradiciju, svetu prošlost vlastite zajednice i crkve, što se preporučivalo i u odlukama Tridentskoga sabora, mogao je možda potaknuti i druge biskupije ili župe, da u svojim crkvama predstave blaženike i svece lokalnoga podrijetla ili zaštitnike kojima se štovanje udomaćilo te poprimilo komunalni, državni i zavičajni karakter i značaj, poput sv. Tripuna u Kotoru, sv. Vlaha u Dubrovniku ili bl. Ivana Trogirskoga u Trogiru. Tome treba pridodati da je barok pokazao iznimnu sklonost da prikazuje svece mučenike što je bio izravan odgovor na protestantsko otklanjanje takve ikonografije, dok je u pograničnim prostorima kao što je hrvatski jug, uvijek bila riječ o svjedocima vjere u islamskom okruženju Turskoga Carstva. U tom smislu ilustrativan je primjer oltarna slika *Kamenovanje sv. Stjepana* na glavnom oltaru župne crkve u Opuzenu na kojoj je Filippo Naldi sredinom 18. stoljeća (1752.) prikazao svečeve mučitelje u orijentalnoj odjeći s turbanima na glavi.¹⁶ Ikonografski cjelovito zamišljeno opremanje svetišta, kao u zadarskoj crkvi sv. Šime,

¹⁵ Fondra, 1855., 97-98, 348; Bianchi, 1877., 341; Sabalich, 1897., 347-348.

¹⁶ Tomić, 2006.b, 163-183.

ostvareno je i u župnoj crkvi sv. Servula u Bujama, gdje je kombinacijom mramornoga svečeva kipa Giovannija Marchiorija iz 1737. godine i slikâ Giuseppea Camerate (Venecija, 1676.–1762.) s prizorima mučeništva, predstavljen taj svetac koji je prema legendi ubijen u Trstu. Kada se pogledaju Camerate slike intenzivna kolorita, mekih oblika i skicoznih poteza, mogu se uočiti isti ikonografski obrasci u prikazivanju posve različitih svetih mučenika. I sveti je Servul doveden pred rimskoga namjesnika u Trstu, kao što je sv. Dujam doveden pred namjesnika Maurilija u Saloni, ili sv. Tripun pred prefekta Akvilina u Niceji, i upravo su te događaje prikazali Francesco Cabianca koji je u Moćniku kotorske katedrale početkom 18. stoljeća u reljefima oblikovao Tripunov svetački život, i Giovanni Maria Morlaiter na antependiju oltara sv. Dujma u Splitu, pa se možemo pitati nije li možda postojao “grafički predložak”, svojevrsni model što su ga umjetnici mogli poznavati i koristiti kao izvor za oblikovanje kompozicija za svetačke ličnosti koje su se slavile na relativno malom prostoru i gdje su hagiografski izvori i ilustrirani priručnici bili rijetki i teško dostupni. Na Camerateinoj slici, kao i na Cabiankinu i Morlaiterovu reljefu, namjesnik je postavljen visoko na prijestolju, dok nagnuta tijela, odozgo promatra, prosuđuje i odlučuje o sudbini mladoga svjedoka kršćanske vjere, u scenografiji koja je istovremeno ceremonijalna, pompozna i patetična te predviđena da se uklopi u vjerski ritual kao smjerokaz i potvda svrhovitosti mučeništva i žrtve. Time se pred promatrača postavljaju “žive slike” koje sjedinjuju sveto i realno, povezujući povijesne i svetačke likove u agoniji sukoba te promatrače iz svakodnevice smještene u prirodni ambijent, upravo u onom ključu kakav se predviđao pravilima katoličkoga nauka. Uređenje svetišta crkve sv. Servula provedeno oko 1737. godine povezuje se s novigradskim biskupom Gaspareom Negrijem,¹⁷ gotovo u isto vrijeme kada je Vicko Zmajević, zadarski nadbiskup domaćega roda, naručio tri slike za svetište crkve sv. Šime. Put prema izvorima (*ad fontes*) prema moćima svetaca i mučenika, relikvijama koje nisu mrtve, već ishodište pobožnosti iz kojih izrasta vjera i sam život, ostvaren je i u drugim crkvama. Amblematski su Moćnici katadralâ u Dubrovniku i u Kotoru, u kojima su se po istom ključu, ali drugim likovnim vrstama izložili i postavili na žrtvenik, moći svetaca za koje su u minulim epohama izrađeni dragocjeni relikvijari u plemenitim materijalima i u različitim radionicama tako da se stvorila cjelina, realni *teatrum sacrum* koji bogatstvom poruka izravno i snažno komunicira s promatračem. Dubrovački moćnik povezao je skulpturu, štuko dekoraciju, slike i relikvije, a kotorski je baratao u prvom redu mramornim kipovima i reljefima Francesca Cabianke koji je oko oltara sa svečevim relikvijama rasporedio niše za moći svetaca koje su prikupljane stoljećima. Dubrovački katedralni moćnik, najsvetiji prostor grada i Republike, oslikao je domaći sin, slikar Petar Matei (oko 1670.–1726.), koji je slijedio zadanu ikonografiju i oponašao stil talijanskih slikara na relaciji Venecija-Rim-Napulj. Što se tiče koncepcije Moćnika vrijedi upozoriti da je u vrijeme radova na njemu dubrovački biskup bio Andrea Roberti iz Salerna (1708.–1713.), iz neposredne okolice Napulja pa mu je pred očima mogla biti glasovita kapela sv. Gennara u katedrali, ili još i više moćnik u svetištu crkve Gesù Nuovo. Samo je naizgled paradoksalno da trijumf katoličkoga nauka počiva na moćima svetaca, na relikvijama svjedokâ i mučenikâ, na vjeri koja upravo žrtvu postavlja u središte; no Moćnik nije nikakvo groblje nego prostor gdje vjera oživljuje i daje primjer generacijama koje slijede Kristov nauk i njegovu žrtvu koju je iz ljubavi prema čovjeku podnio na križu, što su oponašali svi oni sveci čiji su zemni ostaci izloženi na oltarima i u relikvijarima.¹⁸

¹⁷ Bralić, u: Bralić-Kudiš, *Slikarska baština Istre*, 2006., 119–123.

¹⁸ Povratak svecima i relikvijama važna je stavka Tridentskoga sabora i odnosa Katoličke Crkve prema protestantskim prebjecima. Usp.

Tridentski sabor-povijest, odluke i njihova primjena. O zazivanju, čašćenju i relikvijama svetaca, i o svetim slikama. (...) *sve one koji tvrde da se relikvijama svetaca ne duguje ni čašćenje ni čast; da vjernici beskorisno*

časte te relikvije ili druge svete spomen-predmete te da uzalud pohađaju mjesta posvećena njihovu spomenu, kako bi zadobili njihovu pomoć; sve te valja osuditi, kako ih je Crkva jednoč osudila i kako ih i sada osuđuje. S. Cvetnić, 2007.b, 45.



Svi slikari, osim Matea Ponzonija, koji su u Dalmaciju stigli na poziv ili u pratnji nadbiskupâ Zadra, Splita i Dubrovnika bili su anonimni majstori nepoznate biografije. Takav je bio Pietro Ferarri koji je 1683.–1685. slikao u splitskoj katedrali i nepoznati majstor što ga je angažirao nadbiskup Zmajević u crkvi sv. Šime u Zadru te Pelegrino Brocardo kojega je u 16. stoljeću u Dubrovnik doveo nadbiskup Lodovico Beccadelli, pa se s punim pravom treba zapitati u kojim su ih okolnostima upoznali i zašto su se ti učenici prelati oslonili na skromno obrazovane slikare povjeravajući im izradu tako prestižnih poslova u važnim crkvama gdje se stvarala slika crkve i društva i gdje se ogledala pozicija i kulturni horizont svjetovnih i vjerskih elita. Umjesto *narativa* u katedrali sv. Dujma, Ponzone je ostavio skupinu portreta s prikazima svetaca, dvojice papa (Paola V. i Urbana VIII.) te prvoga mletačkog patrijarha Lorenza Giustinijanija, pa se može reći da je i taj izbor neosporno imao i političku konotaciju, jer je mogao svjedočiti o

vjernosti splitske nadbiskupske zajednice kako papi tako i mletačkoj vlasti, koje su bile stavljene na kušnju neobičnim ponašanjem i tragičnom sudbinom Ponzonijeva prethodnika na splitskom tronu, nadbiskupa Markantuna de Dominisa. Za vrijeme boravka u Splitu, Ponzone je primao narudžbe i za druge crkve u gradu, a tražili su ga i u široj okolici jer se njegove slike nalaze na Braču, Omišu, Korčuli, Hvaru, Trogiru i Šibeniku (kat. 6), dok dokumenti navode i narudžbe za otok Murter. Doduše nisu sve slike morale nastati u vrijeme njegova splitskoga boravka jer se Ponzonijeve veze s Dalmacijom spominju i prije i poslije toga "trenutka" u njegovoj dugotrajnoj karijeri. Usprkos ne-realiziranom osliku u svetištu katedrale, njegova su sačuvana djela u dalmatinskim crkvama, najcjelovitije svjedočanstvo ranobaroknoga slikarstva na cijeloj obali. Ako se uspoređi s neposrednim prethodnicima, od kojih je najrepresantativniji Jacopo Palma Mlađi, čija su djela rasuta na obali od Poreča do Hvara i Omiša (kat. 1), lako je uočiti da je Palma izrazitiji talent iako se ponavljao i gubio snagu, ali da je Ponzone neposredno nakon njegovih tradicionalno komponiranih slika, u Dalmaciju donio novosti što su u tom trenutku bile u optičaju ne samo u Veneciji, nego i u srednjoj Italiji. On je modernizirao svoj stil, dinamizirao je prostor slike, unio kretanje, a likove oslobodio težine i statične, nepokretne mase koja pritišće i Palmu Mlađega i druge slikare koji su bili Ponzonijevi suvremenici, poput beskrvnog Baldassarea D'Anne ili Carla Ridolfija što je na brojnim palama u Silbi, Braču i Korčuli ostao zarobljen u renesansnom konceptu simetričnih kompozicija s likovima koje nije objedinjava u jedinstvene cjeline povezane zajedničkim djelovanjem i emocionalnim vibracijama. U tom je smislu Ponzone zaista ključna ličnost četvrtoga desetljeća na obali, jer su njegove figure slikane mrljama, nemirnih fizionomija, "uplašena" pogleda, gipkih tijela i lomnih prstiju, živi likovi prirodnih kretnji, oslobođeni težine na dubokoj pozornici, ispred kobaltnoplavog neba. Upravo taj osjećaj za prostor, nedvosmisleno otvara put prema budućim iluzionističkim eksperimentima u mletačkom slikarstvu. Tako omekšana, otvorena forma oltarne slike došla je u našu sredinu izravno, na



licu mjesta, u atelieru kojega je mogao imati u Nadbiskupskoj palači, svakako u samom središtu grada koji se postupno i mučno oporavljao od epidemije kuge i turskih pristisaka u neposrednoj okolini.¹⁹ U to vrijeme ni u jednom drugom gradu nema slikara. U Dubrovniku će tek krajem stoljeća djelovati Petar Matei, a u Boki i u nekim dalmatinskim gradovima stvarat će Tripo Kokolja, dok će u Split doći, nije utvrđeno iz kojega dijela Italije, Pietro Ferarri da prema želji nadbiskupa Stjepana Cosmija između 1683. i 1685. izradi šest kompozicija iz života sv. Dujma, koristeći se, posredno, ali na doslovan i nesiguran način likovnom porukom Caravaggiova sljedbenika Claudea Vignona, bez mogućnosti da stvaralački interpretira revolucionarne izražajne postupke talijanskoga majstora. Njegova su velika platna u prvom redu obojane površine, dekorativni

19

Radoslav
Tomić

Pietro Ferarri,
Sv. Petar šalje
Dujma u Dalmaciju,
Split, katedrala
sv. Dujma

panoi, tamni plakati, *macchine inutili*,²⁰ koja na kompliciran način prenose istine iz svečeva mučeničkoga djelovanja u Saloni naglašavajući njegovo značenje za katoličku ideju o smislu mučeništva te istovremenu ulogu o utemeljenju splitske nadbiskupske crkve koja ima ishodište u Saloni.²¹

Ponzzoneov suvremenik Alessandro Varotari Padovanino (1588.–1668.) slikao je posve drugačije, neprestano oživljavajući Tizianovu senzualnu umjetnost, on je svoja djela znao zatrpati jedrim i skladno oblikovanim tijelima putenih lica, na rubu lagodne opuštenosti, neovisno prikazuje li teme alegorijskoga, literarnog, povijesnoga ili vjerskoga sadržaja, jer se uvijek susrećemo s istim tipološkim shemama. Prividno uravnotežene kompozicije s antikizirajućim stupovima, reprenzetativnim arhitektonskim okvirom i skladnim krajolikom, zapravo su pozornice na kojima međusobno isprepleteni likovi otkrivaju nov, suvremen duh venecijanske umjetnosti ranog *seicenta* u kojemu su tjelesnost i prikrivena erotska dimenzija postali važna dionica što je privlačila kolekcionare sve bogatijih prekoalpskih zemalja.

Njegovi su učenici bili Pietro della Vecchia i Pietro Liberi čija su djela prepoznata i u Hrvatskoj. Della Vecchia je već svojim suvremenicima bio neobičan, ekscentričan slikar, smion u simbiozi likovne kulture *cinquecenta* s grotesknim, karikaturalnim likovima, utvarama, na kompozicijama koje, kao da su namijenjene za kazališne pozornice. Kritika 17. stoljeća proširila je mišljenje da je P. della Vecchia falsifikator Giorgioneove umjetnosti, jer se na nekim djelima doista i predstavlja kao vjerni oponašatelj njegovih djela, ali takav se stav treba shvatiti u kontekstu onovremenoga povratka renesansi i antici općenito, pa ostaje neosporno da se i na njegovim neočinkvecentističkim slikama jasno prepoznaju osobine baroka, poput senzualnosti, možda pod utjecajem Bernarda Strozziya od kojega će preuzeti neka fizionomijska rješenja, ružičaste tonalitete i difuznu svjetlost. Njegove se bizarne, ekscentrične figure, izvrnutih očiju mogu usporediti i s ekspresivnim fiziono-

¹⁹ Tomić, 2013.a, 181–188.

²⁰ Longhi, 1985. (1946.), 35.

²¹ Prijatelj, 1969.b, 37–41.



Nicolas Régnier,
Sv. Ante Padovanski,
Zadar, crkva sv. Frane

mijama Monsù Bernarda (kat. 44) koje taj sjevernjak dose-
ljen u Italiju, prožima naturalizmom, dramatično osvjet-
ljuje i umeće u tamne, noćne ambijente, naglašavajući na
njihovim licima starost, patnju i stoičku pomirenost. Dug
groteski svojstven je ne samo za P. della Vecchiju, nego i za
Francesca Maffei, Giulija Carpionija (kat. 10) i Sebastiana
Mazzonija. S vremenom della Vecchijine boje postaju sve
oštrije, kriješteće i bez tonskih prijelaza, a likovi sve više
drveni, geometrijski, izobličeni, gotovo negromantski. Sve
su njegove slike u Hrvatskoj religiozne tematike (kat. 10), ali
čak i one pokazuju u nervoznim, zrnastim potezima kista,
avetinjskim pogledima i golim plohama svetačke odjeće,
rukopis slikara koji intrigira “spajajući nespojivo”, humani-
ziranu neorenesansnu kulturu i negromantsku, kazališnu
poetiku *seicenta* koja istražuje i propituje realnost i njezine
granice. Della Vecchia je bio obiteljski povezan s Nicolasom
Régnierom (oko 1588.–1667.),²² istinskim i značajnim sljed-
benikom Caravaggiove umjetnosti, koju je izravno upoznao
za vrijeme svog boravka u Rimu gdje je slikao prizore iz
svakodnevnoga, uličnoga života, kockare, ali i evanđeoske
i biblijske motive općenito oponašajući velikoga slikara.
Dovoljno je usporediti Régnierovu sliku *Sv. Matej i anđeo*
(John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota) s Ca-
ravaggiovom istoimenom slikom (nekada Kaiser Friedrich
Museum, Berlin) da se prepozna neskrivena ovisnost o tom
slikaru koji je u prvim desetljećima 17. stoljeća izazvao pr-
vu revoluciju među slikarima diljem Europe.²³ Odlaskom
iz Rima, preko Bologne, do Venecije gdje je formirao radi-
onicu i razgranao poslovanje, Régnier je znatno promijenio
rukopis, otklonivši se od početnih, naturalističkih impulsa

poprimajući sve više “akademski” ton na slikama porculanskoga sjaja s fizionomijama na rubu sen-
timentalnosti i pietističkoga karaktera, plativši danak bolonjskom slikarstvu, u prvom redu, slikar-
stvu Guida Renija.²⁴ Takva je monumentalna oltarna pala *Sv. Ante Padovanski* u ctkvi sv. Frane, koja
pripada najznačajnijim narudžbama sredinom 17. stoljeća u Hrvatskoj (foto), koja na žalost zbog
veličine (390 x 160 cm) nije mogla biti predstavljena na izložbi. Njezinu je ljepotu uočio i franjevac
Donat Fabijanić (Donato Fabianich) 1864. godine opisujući biranim riječima položaj likova, prirodno
držanje i poniznost kojim se svetac odnosi prema Božanskom Djetetu u naručju, navodeći da je riječ
o djelu Sebastiana Riccija.²⁵ Kasnije su Antonio Morassi i Carlo Ceccheli odbacili takvu atribuciju
pomišljajući na bolonjskoga majstora i suptilno upozorili na bliskost s nježnim Murillovim likovi-
ma, dok palu nije u katalog Régnierovih djela uvrstio 1974. godine Pier Luigi Fantelli.²⁶ Glacijalni ton
i porculanski sjaj pokazuje i navodni portret Cvijete Zuzorićeve, mitske figure hrvatske iluzijama

²² Della Vecchia je oženio Clorindu, i samu slikaricu, kćerku Nicolasa Régnierija. Njima treba priključiti i njegova polubrata Michele Desublea (Maubeuge, 1602 – Parma, 1676.) te Daniela van den Dycka koji je oženio Lukreciju, drugu kćerku N. Régnierija pa da se stekne uvid u značenje, utjecaj i moć koju su kao svojevrzni klan zauzimali u likovnom životu toga vremena, ne samo u Veneciji.

²³ Lemoine, 2007., 38-39, il. 5, kat. 15.

²⁴ Usp. Renijevu sliku *Sv. Sebastijan* (Madrid, Prado) s Régnierijevim “reakcijama” na istu temu (Norfolk, The Chrysler Museum of Art; Dresden, Gemäldegalerie). Lemoine, 2007., 86-87.

²⁵ Fabianich, 1864., 13.

²⁶ Tomić, u: Hilje-Tomić, 2006., 274-276. s pregledom ranije literature. Lemoine, 2007., 296., kat. 124.

ispunjene prošlosti, danas izložen u Kneževu dvoru, koji vjerojatno predstavlja *Alegoriju milosrđa* i mogao bi se, usprkos drastičnim i nepovratnim oštećenjima, priključiti Régnierijevu katalogu, uzimajući u obzir neposredne bliskosti s njegovim slikama na kojima je prikazivao upravo alegorije.²⁷ Ne smije se smetnuti s uma da je upravo Nicolas Régnier dovršio palu na glavnom oltaru u hvarskoj katedrali koju je započeo, i zbog smrti 1628. godine, ostavio nedovršenu Jacopo Palma Mlađi. Njegov je angažman na slici potvrđen dokumentima iz 1642. godine (što znači da je pala ostala u Palminoj radionici gdje ju je i preuzeo Régnier, jer se te godine isplaćuje i Palminim nasljednicima, te se tek nakon toga doprema na Hvar), i on se jasno prepoznaje upravo po svjetlucavom koloritu i porculanskom inkarnatu. Hvarska je pala jedinstvena jer su na njoj prisutna dvojica slikara različitih rukopisa i različite likovne kulture: Palma je izraziti nastavljatelj mletačkoga kasnorenesansnog slikarstva, a Régnier europski putnik i promicatelj Caravaggiove i Renijeve umjetnosti.²⁸

Drugačiji je put izabrao Pietro Liberi (Padova, 1614. – Venecija, 1687.) koji je svojim senzualnim, gigantizirajućim likovima i svijetlim koloritom veoma često predočavao teme svjetovnoga karaktera s prikriivenim erotskim podtekstom obraćajući se naručiteljima koji su htjeli upravo takva djela. U Hrvatskoj se s njim povezuju dvije oltarne pale s otoka Silbe (kat. 11) i Ugljana (s mogućim sudjelovanjem radionice i suradnika) te neodređena skupina slika alegorijskoga karaktera nastala pod njegovim utjecajem. U toj je skupini bio svojedobno i ciklus slika iz kuće Balović u Perastu koji, iako nerazriješena autorstva otkriva utjecaje Liberijeve umjetnosti, pokazujući kako su se u perifernoj, katoličkim duhom potpuno određenoj sredini kao što je bio barokni Perast, opremali interijeri slika koje pod okriljem simboličkih poruka predstavljaju obnažena tijela ženâ i muškaracâ. To otvara pitanje što je bilo izloženo po odajama dubrovačkih ljetnikovaca. Ako je suditi po rijetko sačuvanim zidnim oslicima u kojima prevladavaju svjetovne teme,²⁹ ljetnikovci su mogli biti “avangardni” prostori u kojima su se, uz moguće slike nabožnoga karaktera i portrete predaka, izlagala djela koja su u baroknoj epohi postala popularna, poput mrtvih priroda, krajolika, aktova i *genre* scena što su upravo u osvit novoga vijeka dobile legitimitet i izborile se za samostalnost. U takvom su ambijentu bile čuvane dvije slike starozavjetne tematike, *Abraham žrtvuje Izaka* i *Hagara s anđelom u pustinji*, na kojima dominira krajolik i arhitektonske ruševine, pripisane napuljskom slikaru *settecenta* Micheleu Paganiju (kat. 59 i 60), a u svojoj kući na Pilama čuvala ih je obitelj Haller Pugliesi Ohmučević, koja je između kuće na Pilama i ljetnikovca u Slanome posjedovala i druge vrijednosti među njima i sliku *Sv. Bartolomej* ili *Pastirski prizor* čiji stil također upućuju na napuljsko slikarstvo. Iz privatne, plemićke zbirke potječe i slika *Bat-Šeba* Antonija Zanchija (kat. 49). Ona zorno potvrđuje gdje se našlo dalmatinsko plemstvo krajem 17. stoljeća, nakon postupnog odlaska Turaka. Bilo je, naime u svojim najboljim trenucima, spremno prihvatiti nove slikarske žanrove u kojima su alegorije s likovima iz Staroga zavjeta imale važnu ulogu: iako je bila riječ o religioznim temama, ali bez svetačkih likova, takve su slike omogućavale da se aktovi i golotinja maskiraju i prikriju te prikažu u okviru službeno dopuštena svjetonazora. Potražnja za takvim slikama stizala je upravo od kolekcionara, plemića sa sjevera Europe i iz različitih talijanskih krajeva. Takvih je slika poznavala i hrvatska sredina što izvrsno potvrđuje ciklus nastao prema motivima iz Tassova *Olobođenog Jeruzalema* koji je ukrašavao ljetnikovac obitelji Lantana u Sutomiščici na otoku Ugljanu (kat. 48). Popis zadarskoga plemića Jerolima Soppea iz sredine 17. stoljeća pokazuje da je, uz ostale dragocjenosti, taj padovanski student imao i slike koje prikazuju *Slavu*, *Endimiona* i *Lukreciju*.³⁰

²⁷ Gjukić-Bender, 2004., 49-58; Pitanje suradnika i udjela radionice teško je utvrditi s obzirom na stanje slike. Na tabli koju djevojka drži u ruci djelomično je sačuvan natpis: REGNABIT/ DEUS IN/ MISERICORDIA/ RITRA....; Lemoine,

2007., 155-157. Slikar u Veneciji, u kasnim godinama radi brojne sibile, mitološke likove i alegorije koje su tipološki bliske dubrovačkoj slici. Usp. Lemoine, 2007., str. 309-309-313, kat. 148-156. U to kasno razdoblje trebalo bi uključiti i našu sliku.

²⁸ Fisković, 1976., 60, 160-161, 164-167 (dokumenti 10, 11, 17, 35, 37, 40, 43). U Hrvatskoj se čuvaju i dvije (starije?) kopije prema Régnierovim slikama *Krštenje Krista* (Zadar, crkva sv. Mihovila) i *David i Golijat* (Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt). Usp. Tomić, u: Hilje-Tomić, 2006., 47-48; isti, Tomić, 2013.c, 146.

²⁹ Marković, 1985.

³⁰ Stagličić, 1992., 107-114.

22 Ali, i crkvene su se zajednice upuštale u kupnju pojedinačnih reprezentativnih djela koja su u novom likovnom ključu tumačila stare i nove teološke i vjerske istine. Neke od njih preuzete su iz Staroga i Novoga zavjeta, druge iz kršćanske predaje koja se tijekom stoljeća strukturno obogaćivala i aktualizirala, a velik je broj posvećen svecima, lokalnim, starim i novim mučenicima, utemeljiteljima redova, poniznim i skromnim svjedocima vjere, tako da se katolički panteon proširio do neslučenih razmjera. Oblikovale su se nove i proširile stare ikonografske sheme vezane u prvom redu uz Bogorodicu koja je tijekom sukoba s protestantima i Turcima zadobila središnje mjesto u likovnim fantazijama i prezentacijama. Ne smije se zaboraviti njezina povezanost s Mletačkom Republikom i njezinom državnom ikonografijom: dovoljno je podsjetiti na kult Gospe od Zdravlja (*Santa Maria della Salute*) ili na značenje koje se pridavalo Bogorodici od Presvetoga Ružarija u Lepantskoj bitci 1571. godine. Takav, novi odnos, nije ostao isključivo u teološkoj sferi, već se proširio i tražio da se u likovnim umjetnostima konkretizira i predoči na jednostavan i razumljiv način vjernicima kojima će složena učenja i rasprave umjetnici oblikovati jasno i razgovjetno, upravo onako, kako su naloge preporuke Tridentskoga sabora. U našim je prilikama posebno zanimljiv odnos prema starim Marijnim kultovima koji su tijekom 17. i 18. stoljeća dobili novo ruho. Za ostvarenje takvih ideja pretpostavljala se obnova starih svetišta, podizanje novih, u pravilu mramornih oltara, narudžbe oltarnih pala s prikazom Bogorodice u aktualnoj ikonografskoj shemi te postavljanje starih Bogorodičnih slika ili kipova u *palu portatile*, potom njezino oblaganje srebrnim ili pozlaćenim pokrovom i zavjetnim darovima. Bio je to složeni postupak koji se, vjerojatno iz Venecije proširio na cijeli jadranski prostor gdje se, usprkos brojnim inačicama, varirao ustaljeni prototip. U pravilu riječ je o starijoj, romaničkoj ili gotičkoj slici koja se umeće u oslikanu palu, u nekim slučajevima postavlja se drveni ili mramorni Gospin kip, dok je u zadarskoj crkvi sv. Frane umetnut srebrni reljef u sliku koju je sredinom 18. stoljeća izradio Giovanni Battista Augusti Pitteri. On će za obitelj Garagnin u trogirskoj katedrali izraditi *palu portante* za sliku *Bogorodica s Djetetom* Qurizia da Murana. U obližnjoj benediktinskoj crkvi sv. Petra naručile su učene sestre Marković, plemkinje iz Budve, za staru sliku *Gospe Petrove* oltarnu palu kod Antonija Molinarija (1655.–1704.) s likovima sv. Petra, sv. Ivana Krstitelja, sv. Franje Asiškoga, sv. Ante Padovanskoga, sv. Lovre i bl. Ivan Trogirskoga, zaštitnika biskupije i patrona grada, u sintezi koja je univerzalna i lokalna, stvarajući na taj način “svetu oltarnu cjelinu” koja na mramornom žrtveniku objedinjuje gotičku sliku (ikonu) možda dalmatinskoga majstora i palu avangardnoga mletačkog slikara kakav je, oko 1700., kada je slika naručena, bio Antonio Molinari.³¹ Trogirski je Molinarijeva slika ogledni primjer postupne likovne evolucije mletačkoga slikarstva koja ide od naturalizma prema visokom baroku i rokokou, od Ponzonija i Zanchija prema Piazzetti, Benkoviću i Ricciju. Molinari je aktivno, suptilnim i odnegovanim rukopisom, sudjelovao u preobrazbi *seicento tenebrizma* u *chiarizam settecenta*, u intenzivnoj korelaciji sa suvremenici na prijelazu stoljeća. U kratkotrajnoj karijeri gledao je istovremeno i u prošlost i u budućnost, ali ga takva pozicija nije učinila nesigurnim epigonom nego slikarom koji je prirodno, bez mahnitavanja, nervoze i bizarnosti slikao likove blagih kretnji i mekih obrisa ostvarenih prostudiranim crtežom i dobro raspoređenim sjenčanjima.

Najreprezentativnije Molinarijevo djelo u Hrvatskoj čuva se u staroj franjevačkoj crkvi u Makarskoj (kat. 19) što treba istaknuti jer je taj dio obale priznavao tursku vlast od kraja 15. stoljeća do 1684. godine pa je kupnja velikoga platna između 1678. i 1681. s prikazom *Posljednjega suda* potvrda da se i taj “turski” prostor nastojao domoći umjetničkih vrijednosti koje bi pred vjernike neposredno iznosile određena vjerska učenja. Upravo su se takve poruke mogle vidjeti na makarskom platnu. Simetrič-

³¹ Tomić, 1994.b, 123-126; Tomić, 1997., 76-78; Craievich, 2005., 153, kat. jed. 60, 217., f. 58.



no komponirana cjelina slijedila je određena ikonografska pravila o podjeli svetačkih likova, raja, čistilišta i pakla s figurama Krista i sv. Mihovila u središnjoj, dominantnoj osi slike. No, slika je, usprkos zadanoj “temi” i određenim kompozicijskim uvjetovanostima, svejedno prava demonstracija slikarskih vještina kojima je mladi umjetnik raspolagao. Prepoznaju se doduše utjecaji tamnoga slikarstva Antonija Zanchija kod kojega je učio, ali je napustio njegovu tipologiju slike pretrpane nemirnim likovima u vrtložnim kompozicijama naglašenoga kjaroskura. Molinari je na slici ostao na pola puta između plošno građene scene i perspektivnoga iluzioniziranja: bezdan pakla i provaliju čistilišta prikazao je u donjem dijelu, a gore u svijetlim, oker-žutim nebeskim prostorima, nanizani su sveci i svetece u dvije odvojene skupine. Je li takva simetrija i aditivno slaganje cjeline uvjetovano voljom naručitelja koji je želio da vjernici skromne likovne kulture i znanja, posve jasno i bez dodatnih tumačenja prepoznaju i cjelinu i pojedinačne likove? Posebno su zanimljivi od svjetla oblikovani likovi

anđela koji se spuštaju prema dušama u čistilištu, jer oni pokazuju Molinarijeve bravurozne sposobnosti da monokromnim svijetlim tonovima likove anđela u hodu, razluči i odvoji od pozadine iz koje izranjaju i u koju nestaju. Tim će putem eksperimentiranja svjetlom i bojom, krenuti potom brojni slikari 18. stoljeća, od Riccija do Tiepola, i brojni majstora što su radili u njihovoj sjeni.

Njegovi su suvremenici, uz tolike druge, bili Antonio Bellucci, Johann Carl Loth, Louis Dorigny i Gregorio Lazzarini, a nešto mlađi Antonio Balestra i Sebastiano Ricci. Već i tako suženi popis imena potvrđuje da je Venecija, kao neosporno središte slikarske umjetnosti, postala privlačna i za slikare koji su u nju dolazili ne samo iz bliže okolice, poput Riccija iz Belluna, nego i za strance, kao što je bavarski slikar Johann Carl Loth iz Münchena ili Louis Dorigny iz Pariza, čija se impresivna *Junona* čuva u Vodnjanu (kat. 46).³² Kada je oko 1655. godine stigao u Veneciju, vjerojatno preko Rima, Loth je radio mitološke i religiozne slike tamnih tonova i dubokih sjena oslanjajući se na Langettijev dramatični kjaroskuro i naglašeni tenebrozni karakter djela s likovima svetaca u scenama različitih iskušenja i mučenja, što se kao crkvena nit provuklo iz Riberine napuljske radionice. To oslanjanje na G. B. Langettija (1635.–1676.) pretpostavlja zapravo izravnu povezanost s Jacopom Tintoretom i njegovom umjetnošću na koju se taj đenovski slikar po dolasku u Veneciju i sam izravno ugledao. Postupno je i Loth promijenio rukopis, sjećajući se svojih rimskih susreta s Pietrom da Cortonom i Carlom Marattom, rasvijetlio je kolorit i odlučnije pokrenuo likove u prostoru. Takvu sintezu pokazuju i njegove slike u Hrvatskoj, u prvom redu pala *Bezgrešno začeće Blažene Djevice Marije* u crkvi Male braće u Dubrovniku naručena za istoimeni oltar u crkvi što ga je 1684. godine podigao

23

Radoslav
Tomić

Gregorio Lazzarini,
Presveto Trojstvo sa
sv. Ignacijem Loyolskim,
sv. Franjom Ksaverskim
i anđelima, Trogir, crkva
sv. Petra

³² Pavanello, u: Alisi, 1997.; Bralić, 2006.a, 597–600.



mletački arhitekt Giuseppe Sardi.³³ Bogorodičin monumentalni lik bujnog tijela doima se poput pokrenute i maestozne skulpture u herojskoj gesti, dok je inkarnat i lik Boga Oca posut tamnim sjenama, živo svjedočanstvo slikarove pozicije između Venecije i Rima, između akademizirajuće Marattine linije i gustoga tkiva u tradiciji naturalista, između tenebrozne tame i Cortonina dekorativnoga slikarstva. Cortonini sljedbenici Giovanni Colli (1636.–1691) i Filippo Gherardi (1643.–1704.) autori su slike *Žrtvovanje Poliksene* u Zadru, (foto) koja ponovno, doslovno u svim detaljima, pokazuje koliko je odlučujuća bila uloga Paola Veronesea u oblikovanju baroknoga slikarstva na cijelom talijanskom prostoru.³⁴

Takvu bogatu slikarsku pozornicu u Veneciji na prijelazu stoljeća najtemeljiti je u novom smjeru uputio Sebastiano Ricci (Belluno, 1659. – Venecija, 1734.). Ricci nije regionalni slikar nego predstavnik globalizirane mletačke umjetnosti 18. stoljeća koja oblikuje europski likovni prostor. Njegova je putanja od Venecije prema Parmi, Firenzi, Rimu, Engleskoj i Parizu bila posve prirodna pojava (mnogi su mletački slikari bili veliki putnici poput Bellucija npr.) ali je upravo

Ricci, reinterpetirajući dekorativno slikarstvo Paola Veronesea radikalno prosvijetlio kolorit i odbacio usitnjeni, lokalno intonirani ton svojih suvremenika, pokrenuo likove, naglasio retoričnost i emocionalnu dimenziju, smiono se igrajući velikim formama i tako otvorio put prema stilskom izrazu koji postaje sve mekši i otvoreniji, s likovima koji snažnom gestom vladaju oltarnim slikama i fresko ciklusima. Zadržavajuća je Riccijeva sposobnost manipuliranja svjetlom, sjajnim i toplim svjetlom kojega je preuzeo u prvom redu od Veronesea, ali je, otvorenih očiju gledao i proučavao tekovine drugih sredina, u prvom redu umjetnikâ koji su djelovali u Rimu. Teatralna gesta njegovih likova, odmjereni osjećaj za profinjenost držanja, odlika je mnogih slikara na prijelazu stoljeća, Belluccija, Dorignyja, Lazzarinija, Balestre od kojih se Ricci razlikuje jer je njihovu stiliziranu eleganciju i spokojnu uzvišenost svjetovnih i svetačkih likova pretvorio u živu, dinamičnu, gotovo fluidnu i vrtložnu, ali uvijek kontroliranu naraciju. Obilazeći renesansna i barokna središta oblikovao je višejezičnu i slojevitost monumetalnost u kojoj se mogu primjetiti odjeci venecijanske renesanse te dodiri s Pietrom da Cortonom, Giovanni Battistom Gaullijem-Baciccijem i Annibaleom Caraccijem. Na taj je način, uz njegovu pomoć mletačka umjetnost početkom stoljeća ponovno postala europski

³³ Velnić, 1985., 504-508; Kudiš-Tulić, 2010., 238-241; Rizzi, 2010., 560.

³⁴ Pedrocco, 2000, 68. Za zadarsku sliku, njezinu sudbinu i autora usp: Ton, 2011., 43-46; Tomić, 2013.e, 80-84.



Giovanni Colli i Filippo
Gherardi, *Žrtvovanje
Poliksene*, Zadar,
Galerija umjetnina

fenomen jer je upravo Ricci protagonist internacionalizirane figuralne kulture koja je s lakoćom objedinjavala crtež i boju, svjetlo i sjenčanje, akvarelnu prozirnost i tamne zakutke na rubovima gdje se umeću detalji i usputne scene, podjednako u zidnim oslicima, mitološkim pričama, biblijskim scenama, vjerskim slavljenjima i okrutnim mučenjima.

Riccijeva oltarna pala *Gospa od Karmela sa sv. Šimunom Stockom i sv. Terezom Avilskom* (kat. 31) u crkvi Karmen u Dubrovniku predstavlja umjetnika u naponu njegove rane zrelosti, na samom početku 18. stoljeća. Upravo je oprema crkve Gospe od Karmena paradigmatički primjer specifične likovne kulture koja se mogla pojaviti u Dubrovniku, gradu-državici otvorenoj prema različitim umjetničkim središtima Apeninskoga poluotoka.

Takvo objedinjavanje na jednom mjestu slika različitih slikarskih škola, Venecije, Rima i Napulja iznimno je u Hrvatskoj, a i u drugim europskim sredinama nije čest slučaj. Jer crkva Karmen nije velika, u njoj su samo tri oltara na kojima su slike Sebastiana Riccija iz Venecije, Giovannija Angela Caninija (1617.–1664.) iz Rima i Andrea Vaccara (1604.–1670.) iz Napulja, dok je u drvenu tavaniću umetnuta slika Bartolomea Litterinija još jednoga Venecijanca, a na zidove su postavljeni portreti četiriju evanđelista iz radionice kalabreškoga slikara Mattije Pretija (Taverna, 1613. – La Valetta, 1699.). Možda je takva raznolikost rezultat slučaja, jer su importirane slike u pravilu splet različitih

okolnosti i heterogenoga su podrijetla, ali se ipak može upitati nisu li drevni dubrovački naručitelji bili vođena idejom da se na jednom mjestu, u malenom, gotovo skučenom interijeru crkve, predstave slike cijnenjenih majstora iz najuglednijih škola s Apeninskoga poluotoka. Možda su htjeli formirati malu galeriju slika koja će, u provincijalnom ključu, objediniti različite rukopise u novu cjelinu. Kada su 1963. godine Francis Haskell i Dwight C. Miller upozorili na izuzetno kompleksnu galeriju slika u Palači Bonaccorsi u Mecerati (*Galeria Eneide*), u kojoj je početkom drugog desetljeća 18. stoljeća conte Raimondo objedinio, na jednom mjestu, seriju od deset slika koje prikazuju *Povijest Eneje*, što ih je naručio od umjetnika iz različitih talijanskih slikarskih škola toga vremena,³⁵ mogao je Haskell zabilježiti da upravo to *ikonografsko jedinstvo kombinirano s krajnje različitim stilskim varijantama, mnogo više nego vrijednost pojedinačnih slika, dekorativnu cjelinu čini tako iznimnom u Italiji toga vremena*.³⁶ To isto se može reći i za opremu dubrovačke crkve na Pustijerni. Riccijeva slika državna je narudžba dubrovačke vlasti jer je postavljena na oltarni retabl s grbom Republike. Ona nije samo najzrelije djelo u opremi tamošnje crkve nego najvrjednija pojedinačna narudžba među kupljenim slikama 17. i 18. stoljeća u Hrvatskoj. Način na koji je Ricci zavijorio plašt sv. Tereze Avilske, oblikovao njezino ekstazom obuzeto lice te prikazao svetičin susret s anđelom koji će je strijelom Kristove ljubavi dodirnuti, antologijski su primjeri barokne retorike i predočavanja svetačkih ekstatičnih stanja, što se proširilo cijelim katoličkim univerzumom. Ondulirana linija svetačkih likova, njihova izvijenja, u sebi pokrenuta tijela, opušteni Bogorodičin položaj na oblacima, visoko u vrhu pale, demonstriraju Riccijeve vještine koje se najbolje očituju u načinu kojim koristi svjetlo raspoređujući ga od tamnijih dijelova u dnu slike preko prosvjetljena krajolika u sredini koji ima ishodište u Tizianu, do žuto-okor tonova gornjega dijela što asocira na zlatnu pozadinu kao okvir za likove Bogorodice i Krista u njezinu naručju. *Felicità paolesca* koju je slijedio i na kojoj se stalno nadahnjivao jasno se prepoznaje i na Riccijevoj dubrovačkoj slici na kojoj je postignuta ravnoteža između cjeline i detalja, crteža i boje, u suglasju koje pokazuje da se Riccijeva umjetnost zaista temeljila na Veroneseovom vedrom koloritu i svjetlu koje je znao vješto prilagoditi potrebama svoga vremena, reinterpetirajući ga obogaćen iskustvima iz drugih talijanskih i europskih središta.

Iz Riccijeve će baštine izići trojica slikara, Gaspare Diziani, Jacopo Marieschi i Girolamo Brusaferrero koji će brojnim djelima proširiti riccijevsku umjetnost na hrvatskoj obali. Najtalentiraniji među njima Gaspare Diziani (1689.–1767.) dobio je narudžbe iz Završja u Istri te Kaštel Gomilice i Ogorja u Dalmaciji. Kada je Ricci jednom u venecijanski ambijent donio impulse iz svijeta, novosti su bile i stilske i tematske. Takvu snagu nisu imali navedeni sljedbenici. Oni su doduše vješto baratali prozračnom linijom, ritmom pokreta i bljeskovima svjetla koje se žari i stišava na inkarnatu, u krajolicima i na odjeći, ali su svečani karakter Riccijeve umjetnosti ublažili, postupno ga trivijalizirali i pretvorili u dekoraciju koja je u najboljim trenucima zadivljujuća, ali u prvom redu rutina i vještina naslijeđena u poticajnom mletačkom ambijentu te stimulirana brojnim narudžbama iz različitih dijelova Republike.³⁷ U tom je smislu posebno indikativan Girolamo Brusaferrero (1677.–1745.) koji je u slikama kombinirao način svoga učitelja Nicolò Bambinija (čija se reprezentativna pala čuva u župnoj crkvi u Barbanu u Istri, a dvije starije kopije (?) u dominikanskom samostanu u Bolu na Braču) s riccijevskim svježim poticajima što se raspoznaje i na ciklusu slika iz života sv. Josipa u Splitu (kat. 26), na kojima se široka, svijetla pozornica pretvorila u poligon za prikazivanje ne samo protagonista starozavjetne teme, nego i niza usputnih likova pa su te zanimljive slike postale svojevrsne repor-

³⁵ U Galeriji su slike mletačkih, bolonjskih, rimskih i napuljskih slikara. Usp. Haskell, 1980., 223–225.

³⁶ Haskell, 1980., 224. Usp. i Piergiudi, 2004., 129–168.

³⁷ Prijatelj, u: Horvat-Matejčić–Prijatelj, 1982; Bralić, u: Bralić–Kudiš Burić, *Slikarska baština Istre*, 2006.a, 617–558.



taže prepune detalja i sitničavih dopuna. Sladunjav ton dobila je pala *Sv. Ivan Evanđelist* iz crkve sv. Križa na Čiovu koja je dragocjena i samom činjenicom da ju je naručila ugledna trogirski obitelj Cipicco. Njegove slike u Dubrovniku podrijetlom iz zbirke Katić te iz Zagreba ukazuju kako su dekorativno zamišljena djela imala uspjeha i kod hrvatskih kolekcionara.³⁸ Najmanje je istražen opus Jacopa Marieschija (1711.–1745.) koji je dugo u svom stvaralaštvu zadržao riccijevski utjecaj u iskričavu i užarenu koloritu što se prepoznaje na oltarnim palama u Poreču, Novalji na otoku Pagu (kat. 34) te u Dobroti kraj Kotora gdje su majstorovi prototipovi korišteni i za pojedinačne likove i za kompozicijska rješenja.³⁹

Posebno mjesto u slikarstvu *settecenta* na našoj obali zauzimaju slikari Cristoforo Tasca (1667.–1737.) i Bartolomeo Litterini (Venecija, 1669.–1730.) koji količinom djela spadaju u skupinu najzastupljenijih mletačkih umjetnika na tom prostoru. Osvrnimo se, ovom prigodom na Litterinija.

Rođen u obitelji umjetnika, Litterini je u obiteljskoj radionici stekao prvu poduku i nastavio nauk kod Pietra della Vecchije. Kada je krajem 17. stoljeća započeo samostalnu djelatnost u nasljeđenoj i dobro uhodanoj radionici kod crkve S. Canziano postao je referentna točka mnogim naručiteljima slika religiozne tematike.⁴⁰ To što su naručitelji bili veoma često iz Dalmacije (u neznatnoj mjeri i iz Istre gdje su prepoznata djela njegove radionice) govori i o karakteru slikara i o karakteru naručitelja, jer Litterini svakako nije bio inovativan umjetnik. Njegove oltarne pale, portreti svetaca i alegorije (kat. 50) svjedoče o majstorstvu koje se obraća upravo nabožnom puku u onim sredinama gdje je potreba za takvim djelima bila izrazita. Brojne slike na cijeloj dalmatinskoj obali od Rijeke, otoka Ugljana i Trogira do Splita, Brača, Hvara i Dubrovačke Republike potvrđuju da se upravo njegov “stagnirajući komformizam” tražio podjednako i u gradskim, prigradskim i seoskim sredinama i da je blagost njegovih pobožnih i ljupkih lica bila svima razumljiva i bliska. Litterini je svoja djela lišio svake okrutnosti, oštine i napora kakva se mogla vidjeti na djelima slikara *tenebroso* usmjerenja što su mu neposredno prethodili. Tako mekane forme elegantnih i nježnih figura koje nečujno hodaju na pozornici pripada duhu vremena, kulturi rokokoa u nastojanju da se zaboravi na tjeskobu i patnju, jer njegove pale u prvom redu pokušavaju ponuditi utjehu. Umjetnikova je radionica bila specijalizirana za izradu slika devocionalnoga karaktera kakve su upravo u pograničnoj sredini bile tražene nakon što su se političke prilike pomicanjem turske granice dublje u unutrašnjost prema Bosni, promijenile i stabilizirale. Njegovi su, nešto stariji i mlađi suvremenici Giovanni Francesco Fedrigazzi i Giovanni Battista Augusti Pitteri koji su se iz Venecije i vjerojatno Furlanije doselili u Dalmaciju i Istru. Prvi se spominje u Poreču i u Trogiru između 1691. do 1614. gdje je slikao oltarne pale i druga djela nabožnoga sadržaja oponašajući kasnorenesansne kompozicijske i oblikovne

27

Radoslav
Tomić

Bartolomeo Litterini,
Sv. Josip, Split,
privatno vlasništvo

³⁸ Tomić, 2002.b, 142–150; Bralić, 2004., 136–139; Bralić, 2009., 103–120.

³⁹ Tomić, 1990.a, 281–292; Tomić, 2002.c., 134–140; Bralić-Kudiš, *Slikarska baština Istre*, 2006., 342–345.

⁴⁰ Tomić, 2004.b, 44–66.

kanone, ostavivši tragove svoga rada ne samo u gradovima i crkvama, nego i po selima i privatnim zbirkama.⁴¹ Prema dosadašnjim istraživanjima G. B. A. Pitteri doselio se u Zadar gdje se spominje u dokumentima od 1630. do 1759. godine. Iako je njegov rukopis stilski napredniji, podjednako je monoton i lišen istraživačkih postupaka, ali je usprkos tome zanimljiv jer koristi brojne, i ne posve jasne poticaje različitih mletačkih umjetnika da bi oblikovao pale s krupnim, bezličnim figurama.⁴² U taj se ambijet može smjestiti i Ivan Frano /Giovanni Francesco/ *conte* Soliman (1714.–1784.) koji se možda i rodio u Budvi, ali je živio i slikao u Veneciji, te mu se najveći broj, za sada poznatih djela nalazi u Dobroti i u Budvi. U toj je cjelini koja spaja riccijevske i tiepolovske poticaje najzanimljiviji svakako *Križni put* (*Via crucis*) na četrnaest postaja u crkvi sv. Stasija (Eustahija) u Dobroti jer se takav ciklus počeo intenzivno unositi u crkve od sredine 18. stoljeća.⁴³ U Veneciji je najraniji Križni put naslikao Giandomenico Tiepolo između 1747. i 1749. godine za Oratorij sv. Križa u crkvi San Paolo, a drugi jednako lijep, izradila su sedmorica venecijanskih slikara 1755. za crkvu Santa Maria del Giglio. Takva cjelina koja je potanko prepričavala Kristovu žrtvu na križu svakako je spadala u najsofisticiranije narativne invencije Katoličke Crkve pa je kupnja reprenzetativnih slika za novu župnu crkvu u Dobroti, tada glasovitom, pomorskom naselju u Boki, pokazatelj da su kapetanske obitelji i njihov učeni župnik i pisac Ivan Nenedić (Perast, 1709. – Dobrota, 1784.) koji je slikara isplatio 1778. godine, nastojali i u tom segmentu slijediti primjer Venecije kojoj su stoljećima iskazivali krajnju vjernost jer im je ona pružala garanciju gospodarskog napretka, stabilnost granica prema unutrašnjosti i zaštitu katoličke vjere. Upravo su pomorska naselja Boke, Velog i Malog Lošinja i Silbe tijekom 17. i 18. stoljeća poprimila urbani karakter pokazujući pritom potpunu ovisnost o metropoli na laguna-ma, koja se naravno najintenzivnije osjetila u opremanju crkvenih interijera oltarima, kipovima i slikama, gotovo u pravilu mletačkih majstora. Ne smije čuditi da je često riječ o djelima imitatora i eklektika, satelita i tzv. malih majstora (*petits-mâîtres*), ali mora nas i danas, zasićene likovnim porukama, fascinirati golemi trud, gotovo strast, toga obogaćena hrvatskoga svijeta, da pribavi likovno raznolika djela koja će im u maloj mjeri zamijeniti, sugerirati i nadoknaditi Veneciju kamo su odlazili svakodnevno radi razgranatih poslova. Inače je 18. stoljeće vrijeme najintenzivnije “venecijanizacije” crkvenih interijera na cijeloj obali koja je priznavala njezinu vlast, jednako u Zadru, kao glavnom gradu ili u nekim “novoosvojenim” gradovima poput Skradina ili Makarske.

Najljepše stranice ispisao je u našim crkvama tijekom prve polovice 18. stoljeća Nicola Grassi (1682.–1747.). I onda kada su njegova djela bila identificirana samo u Trogiru, u samostanu benediktinki i crkvi sv. Nikole, pomišljalo se, bez čvrsta uporišta, da je taj majstor svjetla i sjaja, krhkih figura, svjetlucavih inkarnata i šuštavih tkanina koje se lome u geometrijskim naborima, boravio u Dalmaciji. Tamošnjih je devet ovala s portretima svetaca zarana pobudilo pozornost istraživača pa je neke od njih 1944. godine, tada mladi Rodolfo Pallucchini, protumačio kao Grassijeva djela. Četiri od njih izvorno su bila postavljena u ovalne štuko okvire koje je 1740.–1742. godine izradio Giuseppe Monteventi što ilustrira trud lokalne, samostanske zajednice da modernizira srednjovjekovno-renesansni crkveni interijer u novom, “rokoko” ključu, objedinjujući slike, štuko dekoraciju i nove mramorne oltare s reprezentativnim palama.⁴⁴ Upravo su u Trogiru, tri ženska benediktinska samostana (sv. Nikola, sv. Petar, sv. Mihovil) najviše doprinijele širenju i prihvaćanju novih umjetničkih tendencija tijekom kasnoga 17. i u prvoj polovici 18. stoljeća kada su opremom crkvenih interijera unijele vrijedne slike, oltare, drvene rezbarene tavanice, štukature i kipove, oblikujući novi vizualni identitet

⁴¹ Bralić, 2006.c, 163-179; Tomić, 2013.b, 113-128.

⁴² Tomić, 2002.c; Goja, 2006., 121-130.

⁴³ Tomić, u: *Zagovori*, 2009., 275.

Župnik Ivan Nenadić prikazan je dopojasno na Četrnaestoj postaji.

⁴⁴ Tomić, 2014.b, 213-222.

vlastitih boravišta i cijeloga grada. Postupno su se Grassijeve slike prepoznale u katedrali u Krku (kat. 37) i Osoru (s antologijskim prikazom sv. Josipa u suvremenoj ikonografskoj shemi, (kat. 36), u franjevačkom samostanu na Hvaru i u Zavičajnom muzeju u Rovinju. Nije prigoda elaborirati značenje i odlike Grassijeve umjetnosti, ali treba barem naglasiti da je u radionci svoga učitelja Nicolò Cassane prepoznao značenje svjetla i boje te se upoznao i s drugim protagonistima rokoka u Veneciji, s prozračnim i laganim stilom Sebastiana Riccija, umekšanim načinom G. B. Pellegrinija, porculanski glatkim i patetičnim G.B. Pittonijem (čija se oltarna pala čuva u Bujama, kat. 38) što mu je, omogućilo da formira i vlastiti rukopis, ispunjen čistim, prozračnim bojama i iskričavim svjetlom.⁴⁵

Takav tip slikarstva koje sažima i reciklira različita iskustva u rokoko ključu vidi se i na oltarnoj pali Mattea Bortolonija (San Bellino/Rovigo, 1696. – Milano, 1750.) *Navještenje Blažene Djevice Marije sa sv. Antom Padovanskim i sv. Jerolimom* na otoku Silbi, gdje su svjetlosno-koloristički efekti dali osnovni ton svetom prizoru s izduženim likovima koji se vijugavo i gipko pokreću na dubokoj pozornici, ukazujući da je slikar takvu elastičnu liniju preuzeo od učitelja Antonija Balestre formirajući vlastiti, paralelni put vremenski i stilski blizak G.B. Pittoniju, G. B. Piazzetti i G.B. Tiepolu.⁴⁶ Vibrirajuće površine uznemirenih likova svijenih tijela ponekad izobličeni do karikaturalnih razmjera, izduženih i koštunjavih, na rubu anoreksičnosti, Bortoloni je prikazivao na brojnim fresko oslicima na sjeveru Italije (Veneto, Lombardija, Pijemont), ali se takav duh može osjetiti i na silbljanskoj pali, u prvom redu na liku sv. Jerolima.

Svojevrsni nastavak tenebroznoga slikarstva druge polovice 17. stoljeća predstavlja Giovanni Battista Piazzetta (1683.–1754.) koji je, čini se bio nedostupan našim naručiteljima⁴⁷, ali su njegovi učenici i sljedbenici brojnim djelima prenosili visoki standard mletačke umjetnosti naglašene dramatike, kjaroskura i stilizirano oblikovanih likova. Tu galeriju Piazzettine slikarske škole predstavljaju Giulia Lama oltarnom palom u Šibeniku (kat. 35), Giuseppe Angeli slikama u Zambratiji, Vižinadi, Vodnjanu (kat. 66) u Cresu i Zadru, Antonio Marinetti-Chioggiotto (1719.–1790.) s osam portreta svetaca za Trogir te palama za crkve u Zaglavu na Dugom Otoku i Velom Lošinju.⁴⁸

U drugoj polovici 18. stoljeća izdvaja se nekoliko slikara koji su obilježili prijelaz iz kasnoga baroka prema klasicizmu. To su u prvom redu Pietro Antonio Novelli, Fabio Canal, Francesco Maggiotto, Alvise Fabris, Costantino Cedini (kat. 41), Carlo Antonio Bevilacqua i Antonio Zucchi.⁴⁹

Usprkos njihovu značenju ni jedan nije ostavio tako dubok trag kao što je to pošlo za rukom Filippu Naldiju koji je desetljećima živio i slikao za naručitelje sa širokoga dalmatinskoga prostora, u prvom redu onoga prostora koji se oslobodio turske vlasti ili joj je bio u neposrednoj blizini. Njegovi su biografski podaci oskudni, ali znakoviti. Prema vlastitu iskazu podrijetlom je bio iz Firence u službi mletačke vojske i upravitelj luke u Opuzenu. Vjerojatno je baš u tom gradu, u kojemu je duže živio i slikao za Pelješac, Neretvu, otok Hvar, Makarsku i Primorje, Vrgorac, Imotski, okolicu Omiša, Poljica i Sinj. Njegov *Posljednji sud* u Katunima u zaleđu Omiša veoma je blizak istoimenoj slici Baldassarea D'Anne (oko 1572.–1646.) koju je početkom 17. stoljeća izradio za franjevačku crkvu u Kreševu

⁴⁵ Gagro, 1962., 101-103; Gamulin, 1977.a, 218-220; Tomić, 1992.a, 139-141.

⁴⁶ Lucchese, 2006.a, 189-192; Lucchese, 2011.a, 411-412, 415. O slikaru usp. Bortoloni Piazzetta Tiepolo *il 700 Veneto*, 2010. Izložba i katalog pružili su jasniji uvid u Bortolonijevu umjetnost i njegove relacije sa suvremneicima.

⁴⁷ Jedna se njegova mala slika *Raspeti Krist* čuva u župnoj crkvi u Prčnju, a pripadala je austrijskom pukovniku Emerlihu Buchwaldu koji je živio u tom mjestu. Usp. Luković, 1965.b, 61-62.

⁴⁸ Gamulin, 1972., 22-31; Prijatelj, u: Horvat-Matejčić-Prijatelj, 1982., 860-862; Sponza, 1994., 261-266; Bralić, 1997., 97-106; Tomić, u: Hilje-Tomić, 2006., 315-316.

⁴⁹ Fisković, 1972., 273-279; Demori Staničić, 1984., 157-166; Tomić, 1995.b, 32-36.; Demori Staničić, 1998., 333-341; Tomić, 1998.–2000., 159-166; Bralić, u Bralić-Kudiš Burić, 2006., 89, 241-244; R. Tomić, *Zagovori*, 2011., 222-223. Tomić, 2011., 222-223; Tomić, 2005.a, 176-186; Tomić, 2012.b, 299-302.

u Bosni.⁵⁰ Na obje slike zabilježeni su isti natpisi, u Kreševu na latinskom, a u Katunima na hrvatskom jeziku. U oblikovanju likova, u koloritu i u gradnji prostornih planova d'Anna izravno baštini mletačko slikarstvo kasnog 16. i ranog 17. stoljeća. Za razliku od njega, Naldi je predložak sveo na vlastitu mjeru. Grupirao je likove u izdvojene cjeline koje se plošno adiraju, a ne otvaraju u perspektivnim planovima i sukcesivnim narativnim nizovima. Može se reći da je Naldi koristio predložak (ili više njih) po kojemu je naslikao *Posljednji sud*. To upućuje da se i u drugim prigodama koristio istim pomagalicama. Osim toga, vjerojatno je izrađivao kartonske modele i kalupe koje je onda prenosio sa slike na sliku. Ponekad je to moglo biti doslovno, a drugi put s manjim ili većim izmjenama i varijacijama. No, takvi postupci u radu nisu bili posebnost isključivo skromnih majstora, koji bez tuđih, "izvanjskih" poticaja i predložaka nisu bili sposobni organizirati cjelinu slike, položaj likova, njihove suodnose i koloristička rješenja. Takva je praksa bila raširena i kod slikara 15. i 16. stoljeća u Veneciji, od velikog Giovannija Bellinija do eklektičnog umjetnika Girolama da Santa Crocea.⁵¹

Vlastiti put kupovanja i naručivanja umjetnina oblikovala je i vodila Dubrovačka Republika i u samom gradu i na području cijele države. Na oltarima tamošnjih crkava posve su rijetke slike mletačkih majstora 17. stoljeća. Naravno treba uzeti u obzir da je potres srušio katedralu, da je stara crkva sv. Vlaha izgorjela u požaru kao što je u požaru stradala i franjevačka crkva, ali u korpusu sačuvanih slika 17. stoljeća mletački su majstori mariginalizirani jer ni u jednoj gradskoj crkvi gotovo da nema reprezentativne pale koju je izradio ugledniji majstor iz toga grada. Jedina je iznimka oltarna pala *Bezgrešno začće Blažene Djevice Marije* u franjevačkoj crkvi, djelo Johanna Carla Lotha (1632.–1698.) slikara bavarskoga podrijetla, ali mletačke stilske formacije.⁵² U privatnim zbirkama našlo se doduše djela mletačkih slikara poput Antonija Zanchija (*Samson i Dalila*, nekada zbirka Flori, danas Knežev dvor),⁵³ Gregorija Lazzarinija (1655.–1730.), Girolama Brusaferra (1677.–1745.) i već spominjanog Bartolomea Litterinija.⁵⁴ S tim u vezi može se postaviti pitanje kako su nakon potresa bili opremljeni Knežev dvor i Vijećnica, jer je od izvorne opreme u Kneževu dvoru ostalo malo što dok je Vijećnica srušena, a inventar umjetnina u njoj nije rekonstruiran niti istražen. Posebno je poguban podatak da ne poznajemo umjetnine iz Dvora niti opis njegove unutrašnjosti koja je u prvom redu imala reprezentativnu, simboličku ulogu i u vlastitoj sredini i prema "vanjskome" svijetu. U biografiji Gregorija Lazzarinija navodi se podatak da je 1685. godine za Dubrovčane naslikao *Sofonizbu s drugim likovima te Slogu koju kite putti*. Prva je svojedobno bila u posjedu obitelji Giorgi (Đurđević-Mayneri) i danas je izložena u Kneževu dvoru, a druga nije identificirana, no ostaje pitanje nisu li možda obje izvorno tvorile dio umjetničke opreme Kneževa dvora. Ta se oprema nakon ukidanja Republike, tijekom 19. i 20. stoljeća velikim dijelom "pogubila", i nije isključeno da su vlasteoske obitelji dio inventara prenijele u svoje palače i ljetnikovce, jer je tematiku dviju Lazzarinijevih slika moguće povezati upravo uz one ideale koje je stara dubrovačka vlast ugradila u temelje svoje društvene i političke zbilje, s jedne strane naglašavajući slogu i zajedništvo, a s druge propagirajući odricanje, žrtvovanje pojedinačnih, privatnih želja za "uzvišene" državničke interese dubrovačkoga društva koje počiva upravo na toj slozi.⁵⁵

Na samom početku 18. stoljeća država će naručiti oltarnu palu kod Sebastiana Riccija, a onda će tijekom drugog i trećeg desetljeća relativno veću skupinu djela (oltarnih pala i drugih slika isključivo religiozne tematike) za grad i republiku od Stona i Brsečina do samoga Dubrovnika i Cavtata izraditi Bartolomeo Litterini. I nakon toga, nema u dubrovačkim sakralnim prostorima slika mletačkih rokoko i klasicističkih majstora. Dubrovčani su se u tim stoljećima obraćali slikarima iz Napulja,

⁵⁰ Cvetnić, 2007.a, 261-268.

⁵¹ Tomić, 2006.c, 163-183; Tomić, 2012.a, 217-224.

⁵² Rizzi, 2010., 560; Kudiš-Tulić, 2010., 238-241.

⁵³ Gamulin, 1978., 185-188; Gjučić-Bender, 1988., 64., kat. 38.

⁵⁴ Bralić, 2004., 134-145.

⁵⁵ Tomić, 1994.a, 249-268.

Maraka (*Marche*) i Rima, u prvom redu iz Napulja, glavnoga grada Napuljskoga kraljevstva pod španjolskim vladarima. Važne narudžbe i čvrste veze uspostavljene su na samom početku 17. stoljeća i trajale su do ranoga 19. stoljeća jer je i klasicistički slikar Carmelo Reggio došao u Dubrovnik sa Sicilije. Jednako je važno da su napuljski slikari u našoj sredini ostavili ne samo, relativno brojna, nego i umjetnički vrijedna djela. Naša početnička nesnalaženja oko njihovih autora posve su razumljiva jer je napuljsko slikarstvo 17. i 18. stoljeća sve donedavno u povijesti umjetnosti općenito bilo konfuzno, s brojnim nejasnoćama i nepoznanicama pa je metaforično ocrtano *kao lava iz Vezuva što sve pokriva i ujednačava, ispod koje se postupno, strpljivim radom definiraju pojedinačne ličnosti i pravci stilskih kretanja* od Caravaggiova i Riberina naturalizma do visokog baroka i klasicizma 18. stoljeća.⁵⁶

Prva, za sada poznata i dokumentima potvrđena narudžba bila je pala *Imena Isusova (Obrezanje Krista)* na glavnom oltaru u dominikanskoj crkvi kod Girolama Imparata. Na njoj su, oko središnje teme bili i prizori iz Kristova života te je prema svjedočenju očevidaca imala i slikarov potpis iz 1606. godine (A. 1606 *FACIEBAT HIERONYMUS IMPERATUS*), a naručio ju je Miho Stjepov Balabani Sorgo Sorkočević za 1000 cekina.⁵⁷

Dokument o isplati što ga je publicirao Giambattista D'Addosio davne 1919. godine pohranjen u *Banco dello Spirito Santo* u Napulju (ASBN, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 43) i datiran 8. kolovoza 1606., kazuje da je sliku s prikazom *Obrezanja Krista* isplatio Nikola Radulović.⁵⁸ Spomen imena Nikole Radulovića, i nepoznavanje historijata dubrovačke slike, odveli su talijanske istraživače do zaključka da slika nije isporučena u Dubrovnik pa su je stoga poistovjetili s palom *Obrezanja* što se čuva u Napulju (Museo di Capodimonte; kolekcija Banco di Napoli). Danas se misli da je napuljska slika (230 x 150 cm) replika dubrovačke uništene pale.⁵⁹ Kako razumjeti da je sliku *Obrezanja* isplaćivao Nikola Radulović? Je li on bio posrednik između dubrovačkoga naručitelja Miha Sorga i slikara Imparata, ili se možda može pretpostaviti da je Imparato izradio dvije slike iste tema za dvojicu Dubrovčana: jedna je od 1606. do Napoleonovih ratova stajala na glavnom oltaru dubrovačke dominikanske crkve, a druga je ona što se danas čuva u Museo di Capodimonte?

⁵⁶ Rosenberg, 2009., 28.

⁵⁷ O slici je 1958. Kruno Prijatelj zabilježio sljedeće: *U dominikanskoj crkvi nalazila se dugo vremena na glavnom oltaru oltarska pala Imena Isusova, djelo napuljskog slikara Gerolama Imparata (1573.–1621.). Oštećena od francuskih vojnika, ta je slika bila kasnije uklonjena i danas se čuva u samostanu u potpuno ruševnom stanju, tako da se jedino mogu nazrijeti na platnu njeni blijedi tragovi. Vide se na njoj samo izbljedjeli ostaci ljubičaste i ružičaste boje, karakteristične za Imparata, na centralnom polju na kome se nalazio Kristov lik. Nešto su vidljivije malene živahne scene iz Kristova života, koje su se nizale u baroknim slikanim okvirima oko središnje kompozicije platna. Na slici se nalazi i*

slikarova signatura: A. 1606 FACIEBAT HIERONYMUS IMPERATUS. Da je slika Imparatovo djelo govori nam i bilješka u jednom rukopisu bez naslova iz XVIII st. u samostanskoj biblioteci, koja glasi: "V'è l'altare del Nome di Dio di scarpello ben lavorato, con un bellissimo quadro dipinto a Napoli che costò più di mille zecchini, fatto l'anno 1605, dal signor Michele di Stefano Balabanni Sorgo ben dotato sopra li monti di Napoli." Usp. Prijatelj, 1958.a, 270 /270-272. Vidi i Prijatelj, u: Horvat-Matejčić-Prijatelj, 1982., 831. Potpis je vidio o. Antonin Zaninović. Vidi i de Vito, 1982.a, 46, bilješka 2.

⁵⁸ *A Nicolò Radolovich ducati quarantasette tari 1 grana 5 et per lui a Geronimo Imperato dissero a compimento de ducati cento venti che se li pagano per lo prezzo di una cona della Circoncisione del Signore che li ha fatto et consignato, atteso che li altri have avuti cioè ducati cinquanta nel mese di ottobre 1603 per lo Banco de lo Monte de Pietà et ducati 22,31 in tanto panno di Londra che li ha fatto dare da Carlo de Gennaro, tal che resta sodisfatto et pagato con sua firma, a lui contanti.* Usp. D'Addosio, 1919., 394; De Mieri, 2009., 355.

⁵⁹ De Mieri, 2009., 241-244, 310-311, kat. jed. 53.

*Sveto i
profano*

*slikarstvo
talijanskog
baroka u
Hrvatskoj*

Zbirka Negrini Gracić
u Dubrovniku, detalj,
stanje između Dva
svjetska rata





33

Radoslav
Tomić



Zbirka Katić u
Dubrovniku, detalji,
stanje pedesetih godina
20. stoljeća

Girolamo Imparato (Napulj, 1549.–1697.) životom, djelovanjem i likovnim govorom pripada kulturi napuljske visoke renesanse i manirizma, što se posve jasno može vidjeti na svim njegovim slikama, uključujući i *Obrezanje Krista* u Napulju. Gotovo u isto vrijeme dominikanci su naručili još dvije oltarne pale iste tematike: jedna je u Trogiru, a druga u Splitu. Trogirsku je potpisao Jacopo Palma Mlađi 1607. godine, a naručila ju je plemićka obitelj Capogrosso, dok je za splitsku iz 1622. godine znatan novac ostavio brački i splitski vlastelin Jakov Cerineo.⁶⁰ Iako su razlike između slika iz srednje Dalmacije i Dubrovnika očigledne, naručitelj je vodila ista ambicija, slične financijske mogućnosti i raspoloživi umjetnici jer, istini za volju, na prijelazu stoljeća ni u Veneciji ni u Napulju nije bilo mnogo značajnijih imena pa se može reći da su naše slike dobar izbor u složenoj umjetničkoj pozornici dviju mediteranskih metropola u kojima povijesnoumjetnički tijek nije išao istim smjerom. Treba reći da će tijekom 17. i 18. stoljeća Napulj tek postati važan slikarski centar internacionaloga značenja i relacija, dok je Venecija iza sebe već imala veličanstvenu renesansnu umjetnost koja se u tom obliku više neće ponoviti. Ako se prisjetimo da su u dubrovačkoj dominikanskoj crkvi tijekom 16. stoljeća kupljene oltarne pale kod Tiziana i Santa di Tita (naručitelji su plemići Pozza-Pucić i brodovlasnik, pučanin Vice Stjepović Skočibuha), onda Imparatova slika nije unijela novine u crkvenu opremu, jer njegov usitnjeni rukopis, očigledno pod utjecajem Flamanaca, sitničari na detaljima dekoracije, odjeće i brojnih likova koji se “nečujno” kreću na maštovito oblikovanim pozornicama s ulomcima arhitekture i krajolika.

Sve se navedene slike nalaze na dragocjenim retablama, u Trogiru i Splitu rezbareni su u drvu, dopunjeni karijatidama i kipovima, dok je dubrovački klesan u kamenu i na bazama bočnih stupova ima grbove obitelji Sorgo-Sorkočević. Neodgovorno uklonjen iz crkve, ali sačuvan on je, čini se, najljepši kameni oltar ranoga 17. stoljeća na cijeloj hrvatskoj obali. Pitanje njegova nastanka, majstora i radionice nije se nikada postavilo. Je li riječ o djelu napuljskih radionica ili su prema njihovim predloscima besprijeckorno klesali kapitele i druge pojedinosti lokalni, korčulanski klesari?⁶¹

Spomen Radulovićeva imena otvara jedno od najvažnijih poglavlja u historiografiji mecenatstva u Dubrovniku, o čemu su brojne podatke publicirali talijanski istraživači. U trećem braku Frana Radulovića i Slave Bratutović rodila su se trojica braće, Marin, Nikola i Trojan koji su se iz Dubrovnika preselili i živjeli na jugu Italije, u Apuliji i u Napulju. Nikola je 1604. godine kupio feud Polignano u Apuliji stekavši titulu markiza. On je 6. listopada 1606. preko Banco di Sant’Eligio u Napulju isplatio Michelangela Merisija da Caravaggia za sliku *Bogorodica s Djetetom, sv. Franom Asiškim i sv. Dominikom, sv. Nikolom i sv. Vidom*. To je bila prva narudžba kod velikoga slikara nakon što je radi ubojstva iz Rima pobjegao u Napulj. Mnogo se pisalo o Radulovićevoj narudžbi, ali se njegova slika nije do danas identificirala, iako, se neovisno o tome, taj dubrovački trgovac i bogataš (u jednom pismu što ga predstavnik mantovanskoga dvora u Napulju upućuje tajniku Vincenza Gonzage navodi se da je Nikola veoma bogat trgovac uljem i solju te da posjeduje tri broda) spominje kao važna figura u povijesti mecenatstva u Napulju početkom *seicenta* jer je, iako došljak poznao umjetnika koji će svojim djelima u tom gradu sudbonosno utjecati na slikarstvo idućih stoljeća na jugu Italije, od Napulja do Sicilije i Malte.⁶² Nikola se spominje, kako je već navedeno oko kupnje slike *Obrezanje Krista* Girolama Imparate, dok se, nakon njegove smrti 1608. kupnjama slika nastavio baviti njegov brat Marin (Dubrovnik, 1562. – Napulj, 1648.). On je za crkvu Santa Maria Costantinopoli u Polignanu, u kojoj je bila obiteljska grobnica, naručio dvije oltarne pale kod mletačkih umjetnika, Bernardina Pruden-

⁶⁰ Tomić, u: *Dominikanci*, 2011., 351–352; Tomić, 2011.d., 354–355.

⁶¹ Za izgled oltara osim strarijih fotografija usp. i crtež publiciran u katalogu izložbe *Dominikanci u Hrvatskoj*, Zagreb, 2011., 118.

⁶² Denunzio, 2004., 63–83. : *È qui un Raguseo mercante ricchissimo, che vorrebbe negoziare due cose a Mantua, cioè Sali, et oglio...Il detto mercante ha tre navi, ha denari assai...*

tija i Alessandra Varotarija Padovanina označivši ih grbovima, a skupa se sa suprugom Lukrecijom Serraturu dao portretirati na oltarnoj pali *Bogorodica s Djetetom, sv. Nikolom i sv. Vitom* u istoj crkvi. Očigledno se u izboru svetoga Nikole sjetio brata koji mu je, umrijevši bez djece, ostavio svo bogatstvo, jer je treći brat Trojan Radulović, pravnik prije toga, već 1606. umro u Napulju (Chiaia).

Ako se iz Apulije i Napulja vratimo u Dubrovnik i tu je zabilježen spomen na Raduloviće. U oporuci pisanoj 23. siječnja. 1625. Marin Radulović ostavlja određene novčane iznose crkvama u Polignano i Napulju dok u Dubrovniku obdaruje katedralu, crkvu sv. Vlaha te crkvu Gospe na Dančama, dok sina Frana, svoga univerzalnoga nasljednika, obvezuje da svake godine pošalje redovnicima sv. Frane u Dubrovniku 10 stara ulja *za kandilo na mome oltaru, u mojoj kapeli. (per la lampada del mio altare, nella mia capella)*.⁶³ Kako i na koji su način u umjetnost upućeni Radulovići opremili svoju kapelu u dubrovačkoj crkvi? Nije bez značenja ponovno navesti podatak starih pisaca da su u istoj franjevačkoj crkvi prije potresa i požara postojale slike Tiziana, Rafaela (?) i Caravaggia.⁶⁴ Često takvi izvještaji pretjeruju u opisima i procjenama, navodeći zvučna imena u duhu provincijalnoga veličanja, ali u kontekstu Radulovićevih narudžbi, takvi se podaci aktualiziraju i čine možda mogućim i realnim.⁶⁵

I nakon Imparata dubrovačka se dominikanska crkva oprema slikama iz Napulja i s juga Italije općenito. Jedna slika pripisana Gregoriju Pretiju (Taverna, 1603. – Rim, 1762.) čuva se u muzejskoj zbirci dok su dvije monumentalne oltarne pale Francesca de Marije u samoj crkvi. Obojica su slikara boravila i u Rimu pa se na njihovim djelima raspoznaju mnogovrsni utjecaji, kod Gregorija riječ je u prvom redu o utjecaju brata Mattije Pretija, a kod De Marije naslućuju se tragovi ne samo Dominichina kod kojega je u Napulju i učio, već i Guercina te spomenutoga Mattije Pretija. Obje slike datiraju se u kasne sedamdesete godina jer se na pali *Bogorodica s Djetetom i svecima* potpisao u obliku (*FRANCISCVS DE MARIA/ACCADEMICVS ROMANVS FF.*) što potvrđuje da su nastale nakon 1676. kad je postao član dviju rimskih Akademija (*Accademia dei Virtuosi; Accademia di San Luca*). Druga de Marijina slika *Sveta Ana sa svecima* izložena je na kamenom oltaru s isklesanim grbovima obitelji Klačić koja je nakon potresa 1667. primljena u plemićki stalež.⁶⁶

⁶³ Bansile Bonsante, 2002., 87.

⁶⁴ Crkvu sv. Frane, koja je bila iznutra gotovo sva obložena zlatom i vrlo dragocjenim slikama, uništila je vatra. Za upotrebu u koru služilo je sedam svezaka knjiga tako krasnih da ih sličnih na svijetu još nije napravila majstorska ruka. Oltari njih 21, ukrašeni slikama glasovitih umjetnika natjecali su se međusobno i hvastali: ja sam djelo Tizianovo, ja Urbinatovo, ja Caravaggiovo i ostalih glasovitih umjetnika. Dva su oltara bila salivena od srebra, a veliki su oltar resila dva reda srebrnih kipova, kojih je bilo ukupno 26. Svaki od njih bio je preko tri palca i imao svoj posebni ukras. (*Divi Francisci Ecclesiam intus quasi tuta uaro et picturis compacta elegantioribus, ignis deturpavit totam. Chori ad usum librorum volumina tam preclara servabantur septem quorum*

paria in Orbe adhuc non condidit magistra manus. Altaria insignium virorum picturis decorata, unum cum viginti invicem contendebant, gloriabanturque hoc esse Titiani, hoc Urbinatis, hoc Caravaghi, aliorumque insignium virorum opus. Duo altaria ex argento compacta erant, maiusque altare statuarum duo ordines ex argento confectarum onabant quarum numerus sex et virgini erat. Harum qualibet palmites tres excedebat, suumque ornamentum argentum habebat). Usp. Velnić, 1985., 111. (autor donosi prijepis Vicka Andrijaševića, Chronicon necnon Decreta et Acta Capitolorum et Congregationum ab. an. 1649.-1713. Prov. Ragusinae, Rkp. Knjižnica Male braće, f. 2-3.).

⁶⁵ O Radulovićima i njihovom mecenatstvu usp. Mitić, 1983., 559-566; Tomić, 1993.b, 96-102; Marini, 1989., Pacelli, 1977., 819-829; Pacelli, 1978., 57-67; De Vito, 1982.a, 41-61; Pacelli, 1984., 103, bilješka 8; Saverio Perillo, 1988., 271-284; Basile Bonsante, 2002; 75-100; Denunzio, 2004., 63-83; Tomić, 2010., 93-100; Malovan, 2014., 16-48. O Padovaninovoj slici: Semenzato, 1957., 213-214; D'Elia, 1964., 99-100; Donzelli-Pilo, 1967., 309; D'Elia, 1982., 176; Ruggeri, 1978., 123-124, 354, f. 159; R. Palluchini, 1981., 90; Basile Bonsante, 1989., 75-89, f. 1-2; Tomić, 1994.c, 113-116.

⁶⁶ Vekarić, 2012., 332-334. Njihov se grb nalazi na palači na Stradunu i u Ulici od Sigurate. Obitelj je po muškoj liniji izmrla 1760. godine a po ženskoj 1791. godine. Usp. Lazarović, 2014., 81-82.

Nakon Napoleonovih ratnih godina, u crkvu je na glavni oltar, umjesto oštećene *Imparatove* slike prenesena pala *Bogorodica od Presvetoga Ružarija* iz obližnje bratovštinske crkve Rozario. I njezin je autor Cesare Fracanzano (Bisceglie, 1605. – Barletta, 1651.) djelovao u rodnoj Apuliji i u Napulju gdje je zajedno s bratom Francescom učio kod Ribere čiji su se utjecaji pomiješali s kasnomanirističkom kulturom i izrazitim ugledanjem na Guida Renija, Giovannija Lanfranca i druge majstore koji stvaraju u tom gradu u četvrtom i petom desetljeću *seicenta*.⁶⁷

Kod Giovannija Lanfranca (Terenzo/Parma, 1582. – Rim, 1642.), istinskoga protagonista ranobarokne umjetnosti koji je razgranao djelatnost između rodne Parme, Rima i Napulja gdje je radio za prestižne naručitelje i važne crkve, sintetizirajući u svom stvaralaštvu brojne poticaje, počevši od učitelja Agostina i Annibalea Carraccija do Correggia i Caravaggia, oblikujući monumentale likove i složenu scenografiju na oltarnim slikama i freskama, naručili su 1632.–1633. godine mještani Lastova poliptih za glavni oltar u župnoj crkvi sv. Kuzme i Damjana (kat. 8). Na središnjem polju Lanfranco je naslikao patrone crkve, sv. Kuzmu i Damjana, a na bočnima sv. Josipa, sv. Jerolima i Boga Oca, dok su dva polja s prikazima sv. Petra i Pavla djelo njegova, inače nepoznata, suradnika Giovannija Scrivellija.⁶⁸ U vrijeme narudžbe ta je višedjelna oltarna slika bila najavangardnije djelo na hrvatskoj obali, a nastalo je u sprezi lokalne zajednice i ambicioznoga svećenika don Antona Bogdanovića, podrijetlom s Lastova koji je živio u Rimu, u Zavodu sv. Jerolima pa je izravno bio upoznat s umjetničkim stvaralaštvom u tadašnjoj europskoj likovnoj metropoli.⁶⁹ Lokalna je, seoska zajednica Lanfrancovim slikama nadmašila sve poznate narudžbe i u Dubrovniku toga vremena, čiju su vlast Lastovci priznavali.

Posebno mjesto pripada dvjema monumentalnim oltarnim palama Antonija De Bellisa (spomen u Napulju od 1638. do 1656.), jedne u dominikanskom samostanu u Dubrovniku, a druge u crkvi Gospe od Šunja na Lopudu (kat. 13). Obje zaslužuju pomnu ikonografsku i stilsku analizu. Isto tako bilo bi vrijedno utvrditi tko je stajao iza njihovih narudžbi, no ovom prigodom upozorimo tek na prikaz Dubrovnika umetnut u De Bellisovu dubrovačku oltarnu palu *Bogorodica u slavi sa sv. Franjom Asiškim i sv. Vlahom*, za koji se, danas, smatra da je naknadno doslikan u De Bellisovu figurativnu oltarnu kompoziciju u radionici napuljskoga vedutista. Guiseppe de Vito koji je razriješio enigmu slikarova potpisa (ADB) pomišljao je da je u De Bellisovu figurativnu palu vedutu “umetnuo” Didier Barra koji je bio vješt u prikazivanju veduta i panoramskih prikaza južnotalijanske metropole. Prikaz grada tek očekuje temeljito tumačenje i analizu urbanoga tkiva, ali treba ukazati da je na slici Dubrovnik prikazan u pozadini zaštitnika grada i republike sv. Vlaha, koji se u pravilu prikazuje kao biskup s modelom grada u rukama. Ovdje je, čini se prvi put, slika grada postala neovisan, samostalan i izdvojen motiv koji se otrgnuo iz svečevih ruku i zauzeo središnje mjesto u kompoziciji oltarne slike. Panoramski prikazan odozgo, iz zračne perspektive, Dubrovnik je vidljiv u cjelini i u detaljima, kao otvoreni mikrokozmos omeđen zidinama, morem i Srđom. Iznad ga štiti Bogorodica, a sa strana sv. Vlaho i sv. Franjo Asiški, jer se pretpostavlja da je slika pripadala crkvi sv. Klare. Tako je u rukama južnotalijanskih slikara na oltar uzdignut cijeli grad u svim detaljima svoga urbanizma i svoje svakodnevice. Izložen pogledima vjernika koji su se identificirali sa svojom sredinom, Dubrovnik se pojavljuje kao sakralni prostor, *urbs sacrum* pod zaštitom Bogorodice i svetaca. Prožimanje i objedinjavanje svetoga i svjetovnog, transcendentnog i realnog ovdje je provedeno u potpunosti.⁷⁰

⁶⁷ De Vito, 1982.a, 48, f. 23. Autor misli da je pala kupljena u Barletti gdje je slikar živio posljednjih godina života, nakon Masaniellove pobune protiv habsburko-španjolske vlasti 1647. godine.

⁶⁸ Tomić, 2003., 68-77; Tomić, 2004.a, 227-234.

⁶⁹ Prema Sabalichevu pisanju kod obitelji Definis u Zadru čuvala se Lanfrancova slika *Glava sv. Antuna* Opata Sabalich, 1912., 2.

⁷⁰ De Vito, 1982.a, 41-61.



Andrea Vaccaro,
Presveto Trojstvo,
Bogorodica i Svi Sveti,
privatno vlasništvo

Andrea Vaccaro,
Presveto Trojstvo kruni
Bogorodicu, privatno
vlasništvo

Potom je slijedila kupnja dviju slika Andree Vaccara (Napulj, 1604.–1670.) za crkve Karmen i Domino na kojima je krajem sedmoga desetljeća slikar pokazao sve svoje izražajne sposobnosti, fascinirajući svježinom poteza kojim vodi meku, pokrenutu liniju tijela, vješto balansirajući pri raspoređivanju likova živih pokreta, u razgovorima, obasjane bjelkastim, prozirnim svjetlom. Evolutivni put dubrovačkih narudžbi nastavlja se u kupnji dvaju ciklusa evanđelista nastalih u radionici Mattije Pretija (kat. 14) te dolaskom Gaetana Garsije iz Palerma, učenika Sebastijana Conce (1680.–1764.) za vrijeme njegova boravka u Rimu. On će između 1735. i 1738. oslikati zidove i svod svetišta isusovačke crkve. U donjem je dijelu, u tripartitnoj podjeli naslikao *Apoteozu sv. Ignacija*, *Sv. Ignacije šalje sv. Franju Ksaverskoga u Indiju* te *Sv. Ignacije prima Franju Borgiju u isusovački red*, dok svodna freska prikazuje *Sv. Ignacija u nebeskoj slavi*. Prema dokumentima izveo je i oltarnu palu *Smrt sv. Franje Ksaverskoga* u trećoj južnoj kapeli. Upravo Garsia i njegov monumentalni ciklus u isusovačkoj crkvi govori gdje se našlo dubrovačko društvo nakon katastrofalnog potresa. Iako je, doslovno i simbolično izgubilo tlo pod nogama i okrnjilo bogatstvo, ono je i dalje htjelo komunicirati s centrima političke i umjetničke moći, jer su freske zapravo pokušaj prijenosa rimske likovne stvarnosti u Dubrovnik. U crkvi koju je projektirao Andrea Pozzo oslik u svetištu ponavlja podjelu prostora i kompoziciju cjeline iz rimske crkve sv. Ignacija u kojoj je upravo Pozzo radio zidne slike. Kada izvodi konkretne slike onda ih doslovno preuzima, putem grafičkih listova, iz rimskih crkava. Tako su modeli za slike na zidovima svetišta preuzeti iz *Camere di San Ignazio* u crkvi Il Gesù, za svod se koristio oslikom u kupoli San Agnese in Agone na Piazza Navona što ga je izveo Ciro Ferri, učenik Pietra da Cortone. Koristeći grafičke listove, Garsia je neznatno mijenjao likove, u skladu s novim ikonografskim programom.

I za oltarnu palu *Smrt sv. Franje Ksaverskoga* kopirao je model što ga je u crkvi Il Gesù ostavio Carlo Maratta čije se brojne kopije čuvaju u istom dubrovačkom samostanu (kat. 22). Na taj je način Garsia svojim ciklusom u isuovačkoj crkvi prenio rimska iskustva u Dubrovnik koji je svim snagama radio na vlastitoj obnovi i na ponovnom oblikovanju likovnoga identiteta.⁷¹ Korištenje predložaka i modela, upotreba grafičkih listova kao pomoćnih sredstava, potkradanje rješenja s raznih strana i od brojnih autora, slobodno repliciranje i kopiranje poznatih i popularnih slika, zauzelo je u poslijepotresnom Dubrovniku široke razmjere. Utvrđene su tako kopije prema djelima Luce Giordana, Pietra da Cortone, Carla Maratte, Francesca Solimene, Sebastiana Riccija i drugih majstora koje su, u tim “ubrzanim desetljećima obnove” postavljani na oltare i u kuće bogatih pojedinaca, jer su potrebe za kupnjom umjetnina koje su dolazile na mjesta stradalih i zastarjelih bile veće nego financijske mogućnosti koje nisu dopuštale da se naručitelji uvijek obraćaju značajnijim slikarima.

⁷¹ Prijatelj, 1973.–1974., 95–106; Prijatelj, u: Horvat-Matejčić-Prijatelj, 1982., 834–836; Marković, 1985., 54–71, 151; Marković, 1994., 137–146.

U oblikovanju slikarskog krajolika sjevernojadranske Hrvatske, Venecija bez sumnje ima povlašteno mjesto. Invencije i likovna rješenja venecijanskog slikarstva 17. i 18. stoljeća bili su neprijeporni uzori i modeli, kako u opredjeljenjima naručitelja, tako i u oblikovanju radova skromnijih majstora pristiglih iz mletačkih pokrajina ili rubnih dijelova austrijskih zemalja.¹ U radovima putopisaca, historiografa i predanih kroničara lokalne povijesti 18. i 19. stoljeća, kao i u brojnim novijim povijesno-umjetničkim studijama, slikarska baština baroknih stoljeća većinom se tumačila upravo u odnosu na kulturne običaje i stilske oblike slikarstva *Serenissime*.² Politička karta Istre, Rijeke i njezina zaleđa, Hrvatskog primorja te otoka Cresa, Lošinja i Krka u 17. i 18. stoljeću ne govori, međutim, o jedinstvenom i stabilnom okviru za razvoj znatnije umjetničke aktivnosti. Teritorij podijeljen između Mletačke Republike i Habsburške Monarhije bio je i višestruko ispresijecan crkvenim jurisdikcijama povijesnih biskupija koje se na području Istre i Rijeke nisu podudarale s političkim granicama sve do 1788. godine. Na usitnjavanje i karakter zavičajnih identiteta u regiji dodatno je utjecalo i anakrono feudalno ustrojstvo uprave u obje države koje se sporo i nevoljko mijenjalo tijekom 18. stoljeća.³ Obilježja likovne kulture bila su stoga određena višestrukom podijeljenošću te raznolikim društvenim, vjerskim i kulturnim poticajima. Putovi recepcije baroknog leksika na formalnoj i sadržajnoj razini iznenađujuće su raznoliki i višeslojni, a naglasak na ulozi Venecije kao primarnog umjetničkog središta pokazao se ipak nedostatnim u tumačenju svih likovnih oblika i mnogostrukih veza u slikarskoj baštini regije.⁴ Sličnu slikarsku situaciju poznaju i druge periferijske pokrajine Mletačke Republike i Habsburške Monarhije, od Veneta i Friulija do središnjih i sjevernih dijelova Kranjske.⁵ Unatoč snažnoj prisutnosti središta tok utjecaja od centra prema periferiji nije bio jednosmjernan, već je riječ o rezultatima složenog procesa u kojem se likovna kultura prenosi i prerađuje prema ritmu zatvorenih sredina koje dugo ustrajavaju na tradicijom uvjetovanim rješenjima pa se, riječima Giorgia Fossaluzze *pokazuje kao ograničavajuće ono vrednovanje koje pod svaku cijenu traži sinkronijsko uporište u razvoju stilova središta, čije je otkucae historiografija navikla neprestance osluškivati*.⁶

Brojnost uvezenih djela i ritam narudžbi u venecijanskim radionicama, osobito na teritoriju pod upravom Republike, govore o kontinuiranom dijalogu naručitelja s društvenom i likovnom scenom njihova središta. Jednako kao i u ostalim područjima pod mletačkom upravom, Katolička Crkva sve do kraja 18. stoljeća ostaje glavni pokretač umjetničkih projekata, bez obzira na to jesu li naručitelji bili pojedinci ili zavičajne zajednice. Arhivski dokumenti o opremi crkvenih ustanova kao i podaci iz inventara stambenih i javnih prostora daju naslutiti i velike razmjere gubitka slikarske baštine koja nije preživjela povijesne (ne)prilike u regiji. Nepoznata je primjerice sudbina bogate slikarske zbirke nekadašnjeg franjevačkog samostana u Poreču, popisane u više inventara sastavljenih od

¹ Upućenost na uvoz, bez obzira na to je li riječ o uvezenim djelima ili gostujućim slikarima, ostaje temeljnom odrednicom lokalnih okolnosti baroknog razdoblja i u Dalmaciji i u kontinentalnoj Hrvatskoj. Cvetnić, 2003.b, 653-662; Prijatelj, Prijatelj Pavičić, 2003., 675-687.

² Fossaluzza, 2005., XIII-XXXIV, s pregledom starije historiografije; Fossaluzza, 2006., 13-58. U nastavku se citira samo izmijenjeno i dopunjeno hrvatsko izdanje knjige iz 2006. godine. Usp. i Bralić, 2012., 1-6.

³ Usp. Scarabello, 2007., 633-683; Za administrativnu organizaciju i upravu u austrijskom dijelu regije, usp. Bertoša, 1981., 127-152; Bertoša, 1995.

⁴ Za formiranje "sekundarnih" umjetničkih središta usp. Bralić, 2012.a, 298-304.

⁵ Usp. Castelnuovo, Ginzburg, 1979., 283-353; Puppi, 2002., 23-33; Mason, 2005., 47-54.

⁶ Fossaluzza, 2006., 15.

1691. do 1708. godine.⁷ Uz slike sakralnih motiva, samostanske prostore ukrašavala su i djela *genre* slikarstva, a da se nije radilo o usamljenom primjeru pojave profanih motiva u crkvenim zbirkama potvrđuje i popis opreme biskupske palače u Osoru iz 1742. godine u kojem se spominju krajolici, mrtve prirode i prizori bitaka.⁸ Jedan od rijetkih dokumentiranih primjera otuđenja slikarskih djela potaknutih žarom kolekcionara s početka 19. stoljeća bila je “donacija” koparskih slika Antonija Zanchija Akademiji lijepih umjetnosti u Beču. Carski opunomoćenik za Istru i Dalmaciju, baron Francesco Maria von Carnea-Steffaneo odlučio je u Beč prenijeti četiri od pet djela monumentalna Zanchijeva ciklusa s prizorima iz Kristova života koji su bili smješteni na zidovima glavne lađe koparske prvostolnice. Bečka Akademija zadržala je Zanchijevo *Ozdravljenje uzetog*, a preostale tri slike: *Disputu u Hramu*, *Krštenje Kristovo* i *Protjerivanje trgovaca iz Hrama* (sign. i datirano u 1680.) preputila je benediktinskom samostanu sv. Martina u Györu gdje se i danas nalaze.⁹ Povijesne okolnosti dvadesetog stoljeća dodatno su osiromašile sakralne interijere, te javne i privatne zbirke na području Istre, Rijeke i kvarnerskih otoka. Unatoč tome, očuvana djela svjedoci su stalnih susreta i dinamičnih odnosa naručitelja iz različitih društvenih slojeva sa slikarima u Veneciji te dopunjuju naša saznanja o opusima i razgranatoj aktivnosti njihovih *bottega*.

Dugovječnost kasnorenesansnih modela često je isticano obilježje venecijanskog slikarstva prvih desetljeća 17. stoljeća. Upućenost na tradiciju u vrijeme afirmacije novog umjetničkog stila tumačena je društvenim i političkim posljedicama sukoba Venecije s papinskim Rimom¹⁰ te jačanjem trijumfalizma *Serenissime* poslije vojne pobjede kod Lepanta. Ikonografija raskošnih slikarskih dekoracija obnovljene Duždeve palače nakon požara 1577. godine, kao i onih u *scuolama* i crkvama Grada, nastavila se na kasnosrednjovjekovnu tradiciju stvaranja predodžbe o Državi “kao otjelovljenju ideala Dobre Vladavine (*Buon Governo*)”.¹¹ Podrijetlo i ustrojstvo Prejasne Republike poistovjećeno je s ikonografijom obnovljene crkve te dobiva teološko značenje, a Venecija ne samo da uživa nebesku zaštitu i vodstvo “već je sama djelo Božjeg nauma”. U odabiru primjerenog likovnog izraza za narativne, alegorijske pa i sakralne prizore koji veličaju idealiziranu prošlost, naručitelji se stoga priklanjaju “zlatnom dobu” venecijanskog slikarstva i majstorima *cinquecenta* koji su slavu Republike proširili izvan njezinih granica. Kompozicijske invencije i sofisticirano izražavanje bojom Giorgionea, Tiziana Vecellija, Jacopa Bassana, Paola Veronesea ili Jacopa Tintoretta oblikovale su kanon *maniere veneziane* trajno obilježivši renesansno i barokno slikarstvo zapadne Europe. Snaga njihova slikarskog izraza toliko poticajna za ranobarokne slikare od Carraccija i Poussina do Rubensa i Van Dycka, bila je, međutim, u mletačkoj sredini presudan razlog “produljena života” kasnorenesansnih i manirističkih likovnih oblika.¹² U prvim desetljećima 17. stoljeća, a u mletačkoj periferiji sve do sredine *seicenta*, naručitelji ustrajavaju na provjerenoj slikarskoj tradiciji, dokazujući da su u umjetnosti kao i u politici Venecijanci bili odani tradiciji i neskloni naglim promjenama.¹³

Otporu promjenama i življor razmjeni sa suvremenicima pogodovala je i duga dominacija autarkičnih, tradicionalno organiziranih obiteljskih *bottega* Tiziana Vecellija, Jacopa Tintoretta, Paola Veronesea i Jacopa Bassana u kojima se njihovi rođaci, učenici i sljedbenici nastavljaju kretati poznatom putanjom, oponašajući s više ili manje uspjeha motive (*concetti, figure*) i osobne stilove (*ma-*

⁷ Craievich, 2004.a, 205-206; *Libro della Custodia dell'Istria*, Arhiv franjevačkog samostana u Cresu.

⁸ Čoralić, 1996., 303-312.

⁹ Usp. Zampetti, 1987., 528, 536, 589, kat. 13, 51, 177; Lucchese, u: *Citta Maggiori* 1999., 47-50.

¹⁰ Sukob je dosegao vrhunac u travnju 1606. godine interdiktom pape Pavla V. Usp. Cozzi, 2007., 115-119.

¹¹ Wolters, 1994., 469. Usp. i Sindig-Larsen, 1974.

¹² Za važnu ulogu venecijanskih modela u formiranju baroknog stila usp. Dempsey, 1986, 237-254; Pilo, [1990.], 13-109. Za “neo-venecijanizam” i utjecaj Tizianova *Čašćenja Venere* iz zbirke Ludovisi u Rimu dvadesetih i tridesetih godina 17. stoljeća usp. Colantuono, 1989., 207-234.

¹³ Humfrey, 2007., 2.



41

Višnja
Bralić

niere) svojih uzora.¹⁴ Dugovječnost radioničkih modela i njihovu popularnost među naručiteljima potkraj 16. i početkom 17. stoljeća ilustriraju djela Tizianova nećaka Marca Vecellija (Pieve di Cadore, 1545. – Venecija, 1611.) iz Višnjana i Glavotoka. Za razliku od kompozicije *Svetog razgovora* gusto napučene svecima na glavnom oltaru u Višnjanu,¹⁵ franjevci trećoredci se odlučuju za arhaičan model triptiha sa svecima na zasebnim slikama. Bogorodica s Djetetom, prikazana u pratnji sv. Jeronima i sv. Franje Asiškog, oslanja se na Tizianove modele i tipologiju likova, no u Marcovu tumačenju pokazuje likovna pojednostavljenja tipična za radioničke radove u prvim godinama *seicenta*.

Terminom *pittori di sette maniere* Marca Boschini iz 1674. godine ili pojmom kasnomanirističkog slikarstva (*tardomanierizma*) u novijoj talijanskoj kritici nastojali su se obuhvatiti radovi generacije slikara u Veneciji, koja do kraja trećeg desetljeća 17. stoljeća nadahnuće nalazi u radovima “velikih prethodnika”.¹⁶ Jacopo Palma Mlađi, Leonardo Corona, Andrea Vicentino, Sante Peranda, Antonio Vassillacchi zvan Aliense, Pietro Malombra i Girolamo Pilotti, kako ih je po važnosti poređao Boschini, nastavljaju tradiciju slikarske ekspresije Tiziana, Tintoretta i Veronesea premda ih je sinkretizam činkvecentističkih likovnih motiva neminovno vodio prema akademskoj interpretaciji kasnorenas-

Sante Peranda,
Bogorodica s Djetetom,
Bogom Ocem,
sv. Nikolom, sv. Rokom i
donatorom, Veli Lošinj,
crkva Gospe od Anđela

snog slikarstva. Njihovi su radovi, kao i raspoloženje mletačkih naručitelja, bili prožeti duhom crkvene obnove, a u sakralnim prizorima nije nedostajalo patetične retorike tipične za poslijetridentsku izražajnost. Potvrđuju to i likovne značajke oltarnih pala očuvanih na mletačkim posjedima u Istri i na kvarnerskim otocima: *Uskrsnuće Krista* Leonarda Corone u Fažani,¹⁷ *Bogorodica s Djetetom i svecima* Andree Vicentina u Osoru,¹⁸ te *Raspeće sa franjevačkim svecima* koje se pripisuje Pietru Malombri.¹⁹ Slika Andree Vicentina s prikazom *Bogorodice Snježne*, stajala je i na glavnom oltaru creske zborne crkve do požara 1826. godine, a narudžbe obiju kvarnerskih pala povezuju se sa znamenitim Vičentincima, osorskim biskupom Koriolanom Garzadorijem i njegovim nećakom Oktavijanom koji ga je 1614. godine naslijedio na biskupskoj stolici u Osoru.²⁰ Tim se radovima pridružuje i pala Santea Perande (Venecija, 1566. – 1638.) *Bogorodica s Djetetom, sv. Nikolom i sv. Rokom* izrađena za bočni oltar u crkvi Marije od Anđela u Velom Lošinj. Na djelu iz prvih godina 17. stoljeća jasno se prepoznaje sinkretizam likovnih motiva: snažan utjecaj Palme Mlađeg, osobito u oblikovanju sv. Nikole, kao i modeli Domenica Tintoretta u prikazu sv. Roka. Unatoč konvencionalnoj kompoziciji, lošinjska slika nagoviješta razvoj osobite Perandine *maniere graziose* praćene *sfumatom* forme i pre-

¹⁴ Za organizaciju slikarskih *bottega* i venecijanske cehovske udruge (*Arte dei deipentori*) potkraj 16. i u prvoj polovici 17. stoljeća usp. Rosand, 1970., 5-53; Favaro, 1975., 55-77.

¹⁵ Kudiš Burić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 538-539, kat. 488. Sjevernojadranskim radovima Marca Vecellija treba pridružiti i *Bogorodicu s Djetetom, sv. Ivanom Krstiteljem i anđelom* iz privatne zbirke u Trogiru, pripisanu nepoznatom mletačkom slikaru. Tomić, 1997., 238-239.

¹⁶ Boschini, 1674.; Pallucchini, 1981., 15-55.

¹⁷ Kudiš Burić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 166-168, kat. 71.

¹⁸ Gamulin, 1973., 265-267.

¹⁹ Kudiš Burić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 420-421, kat. 305. Usp. i Kudiš Burić, 2008.a, 227-245.

²⁰ Gudelj, 2008., 153, 164, bilj. 11.

²¹ Usp. Gamulin, 1973., 268 – 269.



vagom hladnih, plavih tonova, a zanimanje naručitelja na istočnojadranskoj obali potvrđuju i pale iz župne crkve u Pagu, samostana Sv. Lovre u Šibeniku te iz župne crkve u Pučišćima na Braču.²²

Među slikarima *di sette maniere*, Boschini vodeće mjesto dodjeljuje Jacopu Palmi Mlađem (Venecija, oko 1548. – 1628.) opravdano nazivanom čuvarom “svete baštine” venecijanskog slikarstva. Tradicija mletačkog *colorita* i *pittoresca*²³ u njegovu je opusu usklađena sa zahtjevima poslijetridenstke ikonografije, a frenetična i često rutinirana produkcija djela sakralne tematike ostavila je traga i u sjevernojadranskoj regiji premda s manjim brojem radova no u Dalmaciji. *Posljednja večera* iz porečke katedrale, koju Carlo Ridolfi spominje i u biografiji slikara,²⁴ izdvaja se u Palminu opusu monumentalnom arhitektonskom scenografijom, neuobičajenom za njegove sakralne prizore. Motiv klasičnog slavluka odjek je značenja antičke arhitekture u venecijanskoj *imago urbis*, te se središnja tema euharistijske žrtve ikonografski stapa sa simboličkim formama mita o Veneciji.²⁵ Pala konvencionalnije kompozicije *Bogorodica Bezgrešnog začeca sa sv. Rokom i Sebastijanom* izrađena je, čini se, za oltar sestara Morosine i Angele Morosini u crkvi na njihovu posjedu u Svetvinčentu.²⁶ Uzoran je primjer Palmina tumačenja činkvečentističke slikarske tradicije u novom ikonografskom ključu u kojem Bogorodica okružena lauretanskim emblemima simbolizira pobjedu nad herezom, istodobno aludirajući i na pobjedu nad neprijateljima *Serenissime*.²⁷ Slobodni, sintetički potezi otkri-

vaju pak “spremnost i sigurnost ruke” majstora u izražavanju bojom, podsjećajući na njegovo formiranje u Tizianovoj radionici. Obje slike, porečka i svetvinčentska, likovnom vrsnoćom odskakuju od standardne Palmine produkcije poslije 1610. godine, te su pridjevi “umorni i rutinirani” uobičajeni

²² Usp. Gamulin, 1969., 227; Gamulin, 1985., 199-206; Demori Staničić, 1992., 196-203.

²³ Marco Boschini detaljno opisuje složeno značenje pojma *colorito* venecijanske *maniere* u uvodnom dijelu knjige *Ricche Minere della pittura veneziana*. Opis se zbog bogatstva venecijanskih slikarskih pojmova donosi u izvorniku „ (...) così anche il *Colorito* si dilata in varie circostanze, e particolarità: poiche questo alle volte si riceve per l'impasto ed è fondamento; per la *Macchia* ed è *Maniera*, per l'unione

*de' colori, e questo è tenerezza; per il tingere è ammaccare, e questo è distinzione delle parti; per il rilevare & abbassare delle tinte, e questo è tondeggiare; per il colpo sprezzante, e questa è franchezza di colorire, per il velare, è come dicono sfregazzare, e questi sono i ritocchi per unire maggiormente. Di modo che con questi, e con altri simili particolari, si forma il *Colorito alla Veneziana* (...)”.*

Boschini, 1674., s. p.

²⁴ Ridolfi [1648.], 1937., 417; Kudiš Burić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 318-320, kat. 248.

²⁵ Usp. Puppi, 1980., 7-10. Važne državne svetkovine u Veneciji druge polovice 16. stoljeća prati izrada monumentalne klasične scenografije sa slavolucima. Jedan od njih je i Palladijev slavoluk podignut na Lidu 1574. godine u čast posjete francuskog kralja Henrika III. Usp. Padoan Urban, 1980., 146.

²⁶ Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 511-514, kat. 456.

²⁷ Usp. Cvetnić, 2007.b, 14.



za kasne radove slikara, primjereniji opisu *Navještenja* iz katedrale u Osoru²⁸ i slici *Sv. Lucije* iz Povijesnog i pomorskog muzeja u Rijeci.²⁹ Nedavno pronađene vratnice orgulja u Svetvinčentu dopunjuju saznanja o umjetničkoj opremi župne crkve u čiju su nabavu tijekom 17. stoljeća bile uključene moćne venecijanske obitelji Morosini i Grimani. Pokazuju obilježja iz posljednjih godina Palmine karijere kada se povećava učešće suradnika ili im je u cijelosti prepuštena izvedba.

Kombinacijom tradicije i jasnih vizualnih poruka poslijetridentske ikonografije, djela Palme Mlađeg izražavaju vrijednosti mletačkog društva s početka 17. stoljeća te postaju standardom sakralne umjetnosti svog vremena. Njihova popularnost se održava među naručiteljima u mletačkoj periferiji i u desetljećima poslije slikarove smrti prije svega radovima manjih majstora iz 17. stoljeća koji slijede Palmine invencije koristeći se grafičkim prijevodima. Zanimljiv slučaj

neposrednog oslanjanja na slikarove modele predstavlja slika na glavnom oltaru župne crkve u Pomeru, datirana oko 1632. godine. Kompozicija u neznatno reduciranoj varijanti ponavlja Palminu sliku *Pohoda* (oko 1615.) iz kapele Grimani u crkvi San Nicolò dei Tolentini u Veneciji, a pojednostavljenje slikarske fakture uz sklonost detaljnom opisu detalja upućuje na kopiju iz širokog kruga Palminih sljedbenika.³⁰

Pojmom “palmeskog kasnomanirizma” određeni su i radovi venecijanskog slikara Baldassarea D’Anne (1572. – 1646.). Percipira se kao slikar po mjeri mletačke periferije, a o velikoj potražnji za njegovim djelima, govore i visoki iznosi poreza (*tanse*) koje je D’Anna uplaćivao *Miliziji del Mar*.³¹ Pored Palminih, u njegovu se slikarstvu zamjećuju i utjecaji ostalih slikara iz Boschinijeve grupe, osobito Leonarda Corone u čijoj se radionici spominje kao učenik.³² Oslanjanje na znamenite predloške, poput primjerice Tintorettova djela *Sv. Juraj ubija zmaja* iz 1560. godine koje je D’Anni poslužilo kao polazište u oblikovanju pale za glavni oltar župne crkve u Oprtlju, također je jedna od bitnih značajki njegova slikarskog postupka.³³ Gustu mrežu slikarovih djela u Venetu i Dalmaciji³⁴ nadopunjuju pale na oltarima župnih i franjevačkih crkava u Istri i sjevernojadranskim otocima. Već objavljenim

43

Višnja
Bralić

Jacopo Palma Mlađi,
Sv. Lucija, Rijeka,
Povijesni i pomorski
muzej Hrvatskog
primorja

²⁸ Prijatelj, 1977.b, 203-204; Mason Rinaldi, 1984., 97, 449, kat. 184, il. 714.

²⁹ Slika je bila datirana oko 1600. godine i pripisana Ippolitu Scarsellu, usp. Žic 1993., 61-62.

³⁰ Nina Kudiš Burić (u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 317-318., kat. 247) predložila je ime slikarice Giovanne Garzoni (Ascoli Piceno, 1600. – Rim, 1670.).

³¹ Favaro, 1975., 146, 161, 164, 166, 175, 180, 185. Za D’Annina djela u Veneciji usp. Boschini, 1674., 98; Zanetti, 1797., II, 68.

³² Pallucchini, 1981., 54-55.

³³ Kudiš, 1993., 119-132.

³⁴ Za D’Annina djela u Hrvatskoj usp. Prijatelj, 1967., 215-218; Prijatelj, 1975., 44-53; Gamulin, 1977.b, 64-65; Demori Staničić, 1980., 475-481; Matejčić, 1982., 547-548; Prijatelj Pavičić, 1993., 51-55; Kudiš Burić, 1999., 215-218; Tomić, 2005.a, 171-174; Kudiš Burić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 168-169, 189-191, 248-249, 387-389, kat. 72, 94, 157, 320; Cvetnić, 2011., 64-75

radovima u Roču, Humu, Oprtlju, Fažani, Izoli (1606.), Muggi nedaleko Trsta, te Nerezinama i Martinščici (1636.), može se pribrojiti još jedna skupina do sada nezamijećenih djela: *Rođenje Marijino sa svecima* s istoimenog oltara u krčkoj katedrali, pala *Bogorodica s Djetetom i sv. Antunom Padovanskim* u nekadašnjoj franjevačkoj crkvi sv. Nikole u Porozinama na otoku Cresu, te dvije oltarne slike iz crkve Marije od Anđela u Velom Lošnju s prikazima *Bogorodice od Ružarija sa sv. Dominikom, sv. Franjom Asiškim i donatorom* i *Bogorodice s Djetetom, sv. Rokom, sv. Fabijanom i sv. Sebastijanom*.³⁵ U prikazima svetaca slikar ne odstupi od relativno skućena izbora tipova, a tehniku venecijanskog *colorita* pojednostavljuje usredotočujući se na jasan opis forme. Ukočeni svetački likovi na većini su oltarnih pala simetrično raspoređeni u statične kompozicije nadahnute tradicijom renesansnih Svetih razgovora. Citiranjem motiva “velikih” majstora, uz česta ponavljanja vlastitih rješenja i kolažiranja istih predložaka u nove kompozicijske sheme, D’Anna se uklapa u suvremene tokove barokne prakse “kreativnog ponavljanja”, a njihova “nepromjenjivost” podsjeća i na mletačku inačicu Zerijeva “bezvremena slikarstva”. Neujednačenost likovne vrsnoće upućuje pak na tradicionalnu mletačku organizaciju D’Annine *bottege* koja može nastaviti uhodanu produkciju i nakon majstorove smrti 1646. godine snabdijevajući lokalne naručitelje djelima provjerenih ikonografskih sadržaja.

Promjene u ukusu venecijanskih naručitelja u smjeru novih likovnih rješenja i izražajnosti očituju se tijekom trećeg desetljeća 17. stoljeća, no sporo su pristizale u mletačku periferiju pa tako i u gradove Istre i kvarnerskih otoka. Pojednostavljena kompozicijska i slikarska rješenja oblikovana prema strogim pravilima poslijetridentske likovnosti, osobito kada je riječ o oltarnim palama, u lokalnim su zajednicama sredinom 17. stoljeća još uvijek traženija od radova s motivima nove izražajnosti baroknog slikarstva.³⁶ Konzervativnost naručitelja pri odabiru autora i kompozicija objašnjavala se izoliranošću Istre i kvarnerskih otoka te gospodarskom iscrpljenošću njezinih stanovnika. Premda su skromna sredstva neminovno utjecala na izbor slikara, za više slika s obilježjima likovne kulture ranog *seicenta* pokazalo se da njihovi naručitelji nisu bili lokalni “komuni” i bratovštine, već su ih crkvama i samostanima darovali venecijanski kapetani, podestati i providuri, odnosno članovi plemićkih obitelji koji su bili u doticaju sa suvremenim umjetničkim strujanjima i radionicama u Veneciji. Pale s prikazom *Bogorodice od Ružarija* za glavni oltar crkve sv. Jurja u Buzetu čiji je naručitelj rašporski kapetan Francesco Priuli između 1612. i 1614. godine, ili pala iste teme na glavnom oltaru župne crkve u Plominu koju je između 1674. i 1677. godine nabavio labinski podestat Marco Badoer, ne nadilaze radove “primjerene” periferiji, a njihovi su autori još uvijek privrženi slikarskom načinu i motivima 16. stoljeća. Gianfrancesco Longo, zabilježen kao podestat u Umagu 1648. i 1649. godine, također naručuje palu *Bogorodice od Ružarija* za novi oltar u župnoj crkvi Uznesenja Marijina. Pokroviteljstvo podestata potvrđuje obiteljski grb uz donji rub slike, a signatura slikara otkriva da je pala bila izrađena u Veneciji 1650. godine, u radionici gotovo nepoznatog Giacoma Alugara.³⁷ Naručitelji navedenih djela nastavljaju venecijansku ikonografsku tradiciju u kojoj sakralni sadržaji podupiru državne mitove. Pod utjecajem reforme Rimokatoličke Crkve, ikonografski se obrasci prilagođavaju novim teološkim idejama, a Marijine pobožnosti postaju dio državne promidžbe. *Bogorodica* se kao nebeska zaštitnica Venecije eksplicitno poistovjećivala s Prejasnom Republikom

³⁵ Zbog intervencija i doslika na pali bočnog oltara u crkvi Marije od Anđela atribucija Baldassare D’Anni ostaje pod znakom pitanja.

³⁶ Više pojedinačnih djela u župnim i samostanskim crkvama svjedoči o vjernosti kasnorenesansnim modelima i poslije 1630. godine, poput primjerice oltarne slike *Bogorodica od Ružarija i Prikazanje u Hramu* iz župne crkve u Vižinadi koje se datiraju između 1634. i 1639. godine i odaju sljedbenika popularne Palmine

maniere. *Bogorodica Karmelska predaje škapular sv. Šimunu Stocku* pripisana Pietru Meri, također u Vižinadi oslanja se na sliku Pacea Pacea u crkvi Santa Maria dei Carmini u Veneciji. Paceaova pala, postavljena na oltar između 1597. i 1604. godine, postala je prototip venecijanske inačice ikonografije *Bogorodice Karmelske* s dušama u čistilištu kojoj su pridruženi slavljenici Lepantske bitke. Usp. Kudiš Burić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 543-547, kat. 492-494.

³⁷ Majstor se spominje u popisima članova venecijanske bratovštine slikara (*Fraglia dei pittori*) od 1628. do 1641. godine, a podatkom da je 16. rujna 1640. godine platio porez *Miliziji del Mar* u visini od 3,12 dukata iscrpljeni su zasad izvori za njegovu biografiju. Favaro, 1975., 148, 166. Usp. i Kudiš Burić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 531-532, kat. 483.



Francesco Ughetto,
Raj, čistilište i pakao,
Košljun (otok Krk),
franjevačka crkva

te su Marijini blagdani bili stopljeni s državnim proslavama. Nakon trijumfalne pobjede Venecije u Lepantskoj bitci, pobožnost Bogorodice od Ružarija ikonografski se kodificirala kao trijumf vjere i Prejasne Republike te doživljava pravu apoteozu na mletačkim područjima. Prisvajajući i šireći kult Bogorodice od Ružarija, Venecija postaje ne samo pobjednica nad neprijateljem, već i pobjednica nad grijehom, ističući uvijek pobožnost, poniznost i dobra djela onih koji upravljaju državom.³⁸

Venecijanski ikonografski motivi i glasoviti likovni modeli prepoznaju se i na slici s prikazom raja, čistilišta i pakla iz franjevačke crkve na Košljunu. Na natpisu uz donji rub platna koje prekriva zidnu površinu iznad trijumfalnog luka crkve može se pročitati da je: *Francesco Ughetto sliku načinio godine 1654. dok je providur u Krku bio Nicolò Dandolo*.³⁹ Slikar se u oblikovanju kompozicije ugledao na znameniti prikaz raja iz dvorane Velikog vijeća u Duždevoj palači, nastojeći ponoviti monumentalni utisak venecijanske slike koja predstavlja vrhunac ikonografskog stapanja “veličanstvenog nebeskog ustrojstva” s onim Prejasne Republike. Venecijansko platno dotad nezabilježenih dimenzija (7,45 x 24,65 m) s jasnom aluzijom na “božanski karakter” *Serenissime* postalo je najprestižniji slikarski pothvat u Gradu na lagunama povjeren, poslije niza ponovljenih natječaja, Jacopu Tintoretu i njegovoj radionici.⁴⁰ Je li se među mladim pomoćnicima već tada našao i Francesco Ughetto⁴¹ ili se radionici pridružio kasnije, nije moguće utvrditi, ali odjeci pojednostavljenog tintoretovskog slikarskog rječnika na košljunskoj slici jasno upućuju na njihov izvor u djelima radionice poslije

³⁸ Demori Staničić, 1992., 165-171; Prijatelj Pavičić, 1998., 78-96, 101-110.

³⁹ Usp. Velnić, 1966., 95-96; Brusić, 1934., 299-301.

⁴⁰ Usp. Humfrey, 1998., II, 536, 538, il. 609.

⁴¹ Francesco Ughetto (ili Ugeti) naveden je na popisu venecijanskih slikara i članova bratovštine 1617. godine, no detaljniji biografski podaci kao ni majstorova djela nisu do sada zabilježeni u literaturi. Favaro 1975., 147.

Jacopove smrti 1594. godine. Nameću se sličnosti s kasnim Domenicovim djelima, poput pale *Bogorodice od Karmena* (1625.) iz Pirana, na kojima Jacopov sin monotonim rukopisom ponavlja davno usvojene obrasce očevih likovnih rješenja.⁴² Umrtvljena slikarska materija i podudarnosti u oblikovanju ukočenih likova krutih pokreta i ogrubjelih fizionomija sa svecima na košljunskoj slici, otvaraju složeno pitanje udjela suradnika u realizaciji kasnih Domenicovih radova pa tako i izravnijeg Ughettova angažmana. Narudžbom Ughettijeve slike za franjevačku crkvu koja se gradila iz zaklade Ivana Frankopana i njegove kćerke Katarine, udane Dandolo, venecijanski providur Nicolò Dandolo sredinom 17. stoljeća potvrđuje kontinuitet obiteljskih veza, ali i neupitnu dominaciju Venecije na nekadašnjem posjedu hrvatske plemićke obitelji.⁴³

Postupci ponavljanja i citiranja "velikih prethodnika" u djelima mletačkih slikara nisu bili, međutim, samo potaknuti željom za očuvanjem venecijanske tradicije već su prepoznati i kao postupci tipični za teoriju i praksu baroka.⁴⁴ Poseban tip selektivne imitacije (*misto*), karakterističan za onodobna književna i likovna djela, namjerno rekontekstualizira radove prethodnika obraćajući se učenom promatraču koji će prepoznati "staro u novom". Selektivno ponavljanje *maniere* ili motiva znamenitih autora iz *neposredne ili nedaleke prošlosti (više nego one davne i daleke) postalo je dio procesa stvaralačke invencije. Nije se radilo tek o želji za kopiranjem, već o kompetitivnom nastojanju da se 'učini bolje', da se konvencionalno i poznato preobrazi u novo i poboljšano, ali ne toliko promijenjeno da se ne bi moglo prepoznati.*⁴⁵ Primjer takve barokne rekontekstualizacije venecijanskog *cinquecenta* predstavljaju djela Alessandra Varotarija Padovanina (Padova, 1588. – Venecija, 1649.) koja su pronašla put do naručitelja u Dalmaciji, ali nisu zabilježena u sjevernom dijelu priobalja. Padovaninovo tumačenje Tizanovih motiva i, osobito, majstorove rane *maniere* odvija se pod dojmom rimskih iskustava i retorike novog stila u radovima iz Carraccijeva kruga. Vrlo osoban neoticijanizam izražava i Giulio Carpioni (Venecija, 1613. – Vicenza, 1679.), slikar koji je karijeru ostvario u Vicenzi nalazeći inspiraciju u intelektualnoj klimi oko *Accademije Olimpice*. Slike *Hipnosov san* i *Deukalionov potop* iz Povijesnog i pomorskog muzeja u Rijeci "poetskom vizijom" antičkih pripovijesti iz Ovidijevih *Metamorfoza* predstavljaju tipična slikarova ostvarenja za privatne kolekcionare, no oskudni podaci o njihovu podrijetlu nisu dostatni za pouzdano povezivanje ovih djela sa zbirkama u regiji prije 19. stoljeća.

(kat. 42, 43)

Iznenadujuće opsežne podatke donose, međutim, povijesni pregledi i arhivski izvori o slici Pietra della Vecchie *Protjerivanje biskupa Giambattiste Vergerija iz Pule* iz katedrale u Puli. Pietro Stancovich (1828.) u biografiji Giambattiste Vergerija (Kopar, oko 1492. – 1548.), pulskog biskupa i promicatelja reformacije u Istri, detaljno opisuje sadržaj slike u katedrali ističući zasluge njezina naručitelja biskupa Alvise Marcella.⁴⁶ Premda oštećena, jedna je od rijetkih umjetnina koja je preživjela požar u pulskoj prvostolnici 1923. godine. Poslije restauriranja 1929. nije vraćena u obnovljenu katedralu nego je bila izložena u novootvorenom Kraljevskom muzeju Istre u Puli (*Regio Museo dell'Istria in Pola*). Nakon Drugog svjetskog rata smatrala se izgubljenom, no nedavno je pronađena u Biskupskom sjemeništu u Trstu.⁴⁷ U velikom i ikonografski raznorodnom opusu Pietra della Vecchie (Vicenza?, 1603. – Venecija, 1678.), često označavanom pojmovima "bizarnog", "ekstravagantnog" i "hermetičnog", prepoznata je, kao i kod Padovanina, "snaga neprekinute autohtone tradicije" slikarstva

⁴² Domenico Tintoretto se s većim uspjehom posvetio portretnom slikarstvu, ostvarujući izražajne, realistične portrete venecijanskih građana. Usp. Pallucchini, 1981., 25-26.

⁴³ Grobnica Katarine Frankopan iz 1529. godine nalazila se u svetištu crkve gdje je Katarina bila pokopana prema vlastitoj želji, premda se udajom u obitelj Dandolo preselila u Veneciju. Usp. Brusić, 1934., 301.

⁴⁴ Usp. Loh, 2004., 477-504; Loh, 2007., 53-84, i dalje; Aikema, 1984., 77-100.

⁴⁵ Loh, 2007., 129.

⁴⁶ Usp. Stancovich [1828], 1971., 266-288

⁴⁷ Ulje na platnu, c. 150 x 450 cm. Usp. Lucchese, 2004., 187-189, 192-193.



47

Višnja
Bralić



Pietro della Vecchia,
Protjerivanje biskupa
Giambattiste Vergerija
iz Pule, Pula, nekada
katedrala

Serenissime.⁴⁸ Istodobno, otvaranje slikara prema radikalno novim kompozicijskim i kolorističkim rješenjima Caravaggiovih sljedbenika usmjerilo ga je prema novom stilskom tumačenju venecijanskog *cinquecenta*. U raznolikosti stilskih “načina” (*modi*) i reinterpretaciji modela “starih majstora”, Bernard Aikema iščitava, složene procese u slikarovu sazrijevanju.⁴⁹ Ikonografija slike izražava protureformacijske težnje osnažene sredinom 17. stoljeća u krugu mletačkih crkvenih naručitelja kojemu je pripadao i Alvisio Marcello, Venecijanac na katedri pulskog biskupa od 1654. do 1661. godine. U ilustraciji pobjede nad reformacijom evociranjem lokalne povijesne predaje, naručitelj i slikar neposredno se oslanjaju na tekst Ferdinanda Ughellija iz 1648. godine, prema kojem je Giambattista Vergerije poražen i protjeran pulski heretik koji je ostao bez biskupske časti.⁵⁰ Trijumf obnovljene crkve potvrđen je i portretom naručitelja na slici, biskupa poznatog po predanosti provedbi za-

⁴⁸ Usp. Aikema, 1984., 77-100; Aikema, 1990., 15-111, s cjelovitom bibliografijom.

⁴⁹ Aikema 1990., 20, 37-56. Za odnos prema Giorgioneovu slikarstvu usp. Dal Pozzollo, 2011., 9-11, 50-63.

⁵⁰ Stancovich [1828], 1971., 267, 273.



Antonio Triva,
Sv. Antun Padovanski,
Rovinj, crkva
sv. Eufemije

ključaka Tridentskog sabora i zalaganju na uspostavi novoga crkvenog reda.⁵¹ U poticanju pobožnosti posebno se ističu biskupova nastojanja oko oživljavanja kulta mučenika i štovanja relikvija u pulskoj dijecezi. Pronalazak “izgubljenih” i “zaboravljenih” relikvija lokalnih svetaca prigodom obnove katedrale i njezinih oltara okvirno datiraju Della Vecchijino platno između 1657. godine kada biskup uz “izvanrednu svečanost” polaže relikvije u obnovljeni oltar i proljeća 1660. kada napušta Pulu zbog putovanja u Rim.⁵² Izborom Pietra della Vecchije, majstora koji je već imao status službenog slikara Republike (*Pitor Ducal*) i reputaciju najistaknutijeg autora sakralnih djela u Gradu na lagunama, biskup Marcello ide u korak s vodećim crkvenim narudžbama *Serenissime* sredinom 17. stoljeća.

Kompozicijskom invencijom, likovnom vrsnošću i, za istarske prilike, monumentalnim dimenzijama, pulsko platno Pietra

della Vecchije iskače u prvi plan skupine slika uvezenih sredinom 17. stoljeća iz mletačkih radionica. Broj očuvanih radova u regiji iz tog razdoblja nije velik, no njihova se stilsko obilježja i motivi podudaraju sa stilskom dinamikom i ikonografskim obrascima venecijanskog sakralnog slikarstva. U korpusu uvezenih slika koje pokazuju značajke mletačkog baroknog klasicizma, izostala su djela vodećih venecijanskih slikara druge polovice 17. stoljeća. Iz kruga Pietra Liberija, očuvana je tek nekolicina osrednjih radova koja ponavljaju tipologiju likova ili preuzimaju majstorove kompozicije putem grafičkih listova. Uz sliku Giuseppea Diamantinija (1621. – 1705.) s prikazom *Venere i Kupida* iz Pokrajinskog muzeja u Kopru⁵³ najintrigantnijim djelom pokazala se slika *Navještenja Marijina* na glavnom oltaru župne crkve u Svetvinčentu. Njezina se narudžba povezuje s izgradnjom novog glavnog oltara za relikvije sv. Viktorije kojima je 1670. godine crkvu obdario Almo Grimani, tadašnji vlasnik feuda. Uz obilježja Liberijeva kolorita, Nina Kudiš u izraženom klasicizmu likova prepoznaje likovne značajke iz opusa Girolama Pellegrinija (1624. – nakon 1700.), rimskog fresko slikara koji sedamdesetih godina nastavlja slikarsku karijeru u Veneciji.⁵⁴

⁵¹ O tome svjedoče i dvije opširne biskupove relacije Svetoj Stolic (1655., 1660.) kao i vrlo detaljna vizitacija austrijskog i mletačkog dijela pulske biskupije iz 1658. i 1659. godine. Za tekst u cijelosti transkribirane i prevedene vizitacije usp. *Dalle parti arciducali e sotto San Marco*, 2003.

⁵² Usp. Benussi, 1907., 373.

⁵³ Kudiš Burić, 2010., 224-229.

⁵⁴ Kudiš Burić, 2007., 285-289.

U mletačkoj Istri i na kvarnerskim otocima nisu zabilježeni ni značajniji odjeci velike produkcije Bernarda Strozija (Genova, 1581. – Venecija, 1644.), slikara koji na vrhuncu karijere, bježeći iz Genove, nalazi utočište u Mletačkoj Republici početkom tridesetih godina 17. stoljeća. Uz radioničke kopije slikarovih djela *Sv. Lovro dijeli milostinju* i *Čudo sv. Zite* očuvanih u Izoli,⁵⁵ veze sa Strozijevom likovnom ostavštinom pokazuje u određenoj mjeri pala *Bogorodica s Djetetom, sv. Eufemijom, sv. Josipom i sv. Foškom* na glavnom oltaru crkve sv. Josipa u Rovinju.⁵⁶ Prema izdašnim arhivskim i epigrafskim podacima zavjetnu crkvu sv. Josipa svome zaštitniku podiže rovinjski patricij Giuseppe Caenazzo 1673. godine, a natpis na predeli retabla otkriva da je iste godine dao izraditi i monumentalni glavni oltar u Veneciji, u radionici pozlatara Mattije Brava. U pokušaju prepoznavanja autora rovinjske slike ne treba previdjeti ni utjecaje likovnog izraza franko-flamanskog slikara Nicolasa Régniera (Maubeuge, 1591. – Venecija, 1667.), još jednog “stranca” koji na mletačku slikarsku scenu donosi rimska i emilijanska iskustva ranog 17. stoljeća. Analogije u oblikovanju lica i mekih uvojaka kose sv. Eufemije na rovinjskoj slici s, primjerice, *Sibillom* (oko 1660.) iz Galerija Akademije u Veneciji, usmjeruju potragu za autorom pale iz crkve sv. Josipa i prema brojnim sljedbenicima Régnierova elegantnog stila koji će još desetljećima djelovati na mletačkom području.⁵⁷ Složeni put recepcije i važnu ulogu bolonjskog baroknog klasicizma u venecijanskom slikarstvu sredine *seicenta* pokazuju i tri slike Antonija Trive (Reggio Emilia, 1626. – Sendling, München, 1699.) iz sakristije župne crkve u Rovinju: *Sv. Ivan Krstitelj, Sv. Antun Padovanski i Sv. Osvald*.⁵⁸ Triva od Renijevih bolonjskih nasljednika, posebice Guercina, preuzima plastički istaknutu, gotovo kiparsku modelaciju torza sv. Ivana Krstitelja, a sličnosti su vidljive i u oblikovanju omekšane, feminizirane fizionomije sveca. Premda se ne izražava rafiniranom elegancijom Nicolasa Régniera ili, njegova nećaka, Michelea Desublea, upravo ga sklonost idealizaciji, omekšanom klasicizmu i sentimentalizmu plastički istaknutih likova, povezuje s emilijanskom slikarskom kulturom. U koloritu i karakterističnom načinu slikanja uglatih nabora odjeće sv. Antuna Padovanskog s geometrijskom igrom odblesaka svjetla, Triva, pak pod utjecajem Pietra Liberija prevodi, emilijansko oblikovanje na “venecijanski način”.

Uz monumentalni koparski ciklus Antonija Zanchija (Este, 1631. – Venecija, 1722.), jednog od najproduktivnijih i najdugovječnijih venecijanskih majstora tenebroznog slikarstva, niz radova očuvanih u regiji svjedoči o kontaktima naručitelja s mletačkim slikarima istog likovnog usmjerenja. Ekspresivnost i patetika svetaca iz rječnika “omekšanog” tenebroznog slikarstva druge polovice *seicenta* njihovim su očekivanjima očigledno bili bliži od odmjerenih i elegantnih likova u djelima s izraženijim značajkama baroknog klasicizma. U slikarskoj baštini *tenebroso* ističe se djelo Zanchijeva suradnika Pietra Negrija (Venecija, 1628. – 1679.) iz župne crkve u Rovinju. *Sv. Marija Magdalena* sa spomenutim Trivinim slikama čini jedinstveni ciklus koji se datira oko 1669. godine.⁵⁹ Unatoč snažnom kjaroskuru i tamnoj gami tonova, u oblikovanju i patetičnom izrazu svete još uvijek se očituju utjecaji idealiziranih heroína Francesca Ruschija što je Negriju i priskrbilo ocjenu *ne posve uvjerenog tenebroso*. (kat. 12)

Promjene u likovnu izrazu venecijanskih tenebroznih slikara u trećoj četvrtini 17. stoljeća pokazuje i opus Johanna Carla Lotha (München, 1632. – Venecija, 1698.) otkrivajući smjer stilskih kretanja i opredjeljenja naručitelja. *Ecce Homo* iz Zavičajnog muzeja u Rovinju datira se u sedamdesete godine *seicenta* kada u velikoj produkciji majstora značajnije sudjeluje i radionica.⁶⁰ U tom razdoblju

⁵⁵ Brejc, 1983., 119-120, 224, il 43-44.

⁵⁶ Kudiš Burić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 431-433, kat. 368.

⁵⁷ Lemoine, 2007., 309., kat. 148. Prema tradiciji, njegove su se četiri kćerke: Lucrezia, Clorinda, Angelica i Anna također bavile slikarstvom i surađivale u očevoj radionici. Fantelli, 1974., 77-115, 173-197.

⁵⁸ Usp. Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 410-413, kat. 347-349; Longo, 2008., 110-113, kat. 31-33.

⁵⁹ Usp. Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 413-415, kat. 350.

⁶⁰ Usp. Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 455-457, kat. 391.

Loth posustaje u traganju za naglašeno patetičnom dimenzijom likova, ostvarujući se putem blažeg i ugodnijeg naturalizma pod utjecajem rimskih iskustava. Likovna obilježja tog “omekšanog tenebrizma” mogu se pratiti u djelima slikara iz njegova kruga očuvanim u regiji. Ambrogiu Bonu (aktiviran u Veneciji od c. 1686. do 1713.) približen je ciklus s prikazima martirija sv. Bartola, smaknuća sv. Ivana Krstitelja i sv. Katarine Aleksandrijske te Kristova krštenja iz Zavičajnog muzeja u Rovinju, no daleko važniji dio opusa ostvario je slikar za naručitelje iz Pirana. Uz potpisano djelo *Protjerivanje trgovaca iz Hrama* (oko 1690.) u predvorju župne crkve, izradio je 1707. godine i palu u crkvi Marije Snježne, a pripisuje mu se i oltarna slika u krstionici piranske župne crkve.⁶¹ Giovanni Carboncino (Venecija, oko 1638. – poslije 1703.) potpisao je palu *Bogorodica s Djetetom i svecima* iz župne crkve sv. Ivana Krstitelja u Dajli koja je datirana godinom 1692.⁶² Novijim istraživanjima dopunjena je skica Carboncinove slikarske karijere većim brojem radova nastalim između 1671. i 1703. godine: od Rotonde u Rovigu i župne crkve sv. Kvirina u Udinama do katedrale u Korčuli,⁶³ no tumačenja njegovih stilskih ishodišta ostala su uglavnom u okvirima temeljne Pallucchinijeve interpretacije venecijanske slikarske scene podijeljene između *tenebrosa* i *chiarista* u posljednjoj trećini 17. stoljeća. Likovna kritika Carboncina određuje kao slikara u čijim radovima omečkani tenebrizam ustupa mjesto motivima “neoveroneseovske obnove”, prije svega koloritom i oblikovanjem arhitektonske scenografije.⁶⁴ Kolorit i srodnosti s tipologijom likova priključuju Carboncinovom djelima i oval s prikazom *Malog Isusa Kralja* iz župne zbirke u Poreču, a radovima s odjecima tenebroznog slikarstva pripada i pala Giovannija Antonija Zonce (Camposampietro, oko 1655. – Venecija 1723.) iz Vodnjana koja je signirana i datirana u posljednje desetljeće 17. stoljeća.⁶⁵

Većina radova iz posljednjeg desetljeća 17. stoljeća u regiji pripada aktivnosti mletačkih *minora* i važne su dopune oskudnim opusima autora kojima kritika nije posvetila veću pažnju. Potvrđuju kontinuitet u izboru i mogućnostima lokalnih naručitelja, te čine ključne karike u razumijevanju složene dinamike u odnosima “središta i periferije”. Karakterističnim su se pokazali slučajevi mletačkih slikara Francesca Fedrigazzija (vijesti od 1691. do 1714.) koji u naše krajeve pristiže vjerojatno iz Friulija i Cristofora Tasce (Bergamo, oko 1667. – Venecija 1737.) zabilježenog u venecijanskoj *Fragli*. Fedrigazzi djeluje na prijelazu 17. u 18. stoljeću u Poreču, ostvarujući velik opus u Istri, a nakon preseljenja u Trogir, ostvaruje narudžbe i za niz naručitelja u Dalmaciji.⁶⁶ Najveći dio Tascina opusa, unatoč dugogodišnjoj aktivnosti u Veneciji, očuvan je i prepoznat na teritoriju pod upravom Habsburške Monarije, u samostanima i crkvama Rijeke, otoka Krka i Karlobaga. Naručitelji Tascinih radova na našoj obali bili su, kao i u Veneciji, redovito obrazovani klerici i redovnici (franjevci, augustinci, isusovci, kapucini) uz izdašna pokroviteljstva lokalnog plemstva, ali i austrijske vladarske kuće. Vjerskim sadržajima u duhu crkvene obnove oni žele dati primjerenu likovnu formu te slikarova, za Veneciju “osrednja” djela, postaju u regiji tražen model: ozbiljan i pouzdan u prijenosu najsloženijih vjerskih sadržaja, no istovremeno emotivan i uvjerljiv u dinamičnim kompozicijama nebeskih slava svetaca, kao i u narativnim prizorima iz Starog zavjeta.⁶⁷

Ishodišta u mletačkom tenebroznom slikarstvu prepoznata su i na slici *Sv. Ljudevit Tuluški* iz Motovuna. Prikaz franjevačkog sveca, naručen približno istodobno s velikim platnom Pietra della Vecchie u Puli, jedno je od prvih djela iz druge polovice 17. stoljeća u regiji s jasnim obilježjima baro-

⁶¹ Kamin Kajfež, 2009., 142-153; Kamin Kajfež, 2011.

⁶² Usp. Bralić, 2002., 122-126; Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 160, kat. 65.

⁶³ Usp. Lucchese, 2007.a, 51-58; Lucchese, 2008.b, 164-168; Kudiš Burić, Tulić, 2009., 172-179.

⁶⁴ Pallucchini, 1981., 299.

⁶⁵ Usp. Kudiš Burić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 579-580, kat. 524.

⁶⁶ Usp. Bralić, 2006., 163-179; Bralić, 2012.a, 88-95; Tomić, 2013.b, 113-128.

⁶⁷ Usp. Bralić, 2014., 117-132, s pregledom starije bibliografije. Do novih spoznaja o djelima Cristofora Tasce u Veneciji došla je Nina Kudiš te ih

je objelodanila u okviru izlaganja „... *queli che vagando hor qua hor là per lo Stato a procurarsi il semplice vito, non essendovi qui operationi sufficienti per il loro mantenimento...*”: slučaj Cristofora Tasce“ koje je predstavila na XIV. danima Cvita Fiskovića (Orebić – Korčula, 1.-3. X. 2014.).



51

Višnja
Bralić

knog stila prožetog izražajnošću i patetikom *tenebrosa*. Natpis na slici, detaljno opisuje okolnosti narudžbe: nevrijeme i veliku tuču 19. kolovoza 1657. u Motovunu koja je čudom pošteđela ljetinu te se građani iz zahvalnosti zavjetuju da će svake godine svečano slaviti blagdan *svog* zaštitnika i zagovornika sv. Ljudevita Tuluškog na hvalu i čast Presvetog Trojstva. Strašnu oluju koja je zaprijetila gradu pretvorivši ljetu u jezovitu zimu (...) ne ostavivši ni lista na lozi i drveću podrobno opisuje i motovunski župnik Giovanni Battista Vidali 2. rujna 1657. godine potvrđujući svečani zavjet mještana.⁶⁸ Kjaroskuro iz likovnog rječnika tenebroznog slikarstva obogaćen je sočnim, živim koloritom, koji se kao i slobodna slikarova gesta nastavljaju na tradiciju mletačkog *pitoresca*. Na motovunskoj zavjetnoj slici sve je u funkciji svečeva zanosa i posredničke uloge zagovornika oblikovanog rječnikom baroknog patetičnog naturalizma. Slika se povezuje s krugom padovanskih *tenebrosa* formiranih na emilijanskoj likovnoj kulturi Luce Ferrarija (Reggio Emilia 1605. – Padova 1654.).⁶⁹

Pouzdate kontakte istarskih naručitelja s padovanskim slikarima tijekom druge polovice 17. stoljeća potvrdili su i arhivski podaci iz povijesti crkve Marije od Milosrđa u Bujama, središtu snažne marijanske pobožnosti i popularnog hodočasničkog odredišta.⁷⁰ Iz spisa novigradskog biskupa Giorgia Darminija (1655.–1670.)

Francesco Zanella,
Mistična vizija sv.
Ruže Limske, detalj,
Buje, crkva Marije
od Milosrđa

saznajemo da je bratovština sv. Kuzme i Damjana u crkvi postavila oltarnu palu Giulija Cirella na kojoj su dva sveca, zaštitinika bratovštine prikazana u trenutku adoracije Kristova rođenja. Želeći “uravnotežiti” dva bočna oltara, biskup je 1665. istom slikaru dao izraditi palu s prikazima novigradskih mučenika i zaštitnika biskupije sv. Maksima, biskupa i Pelagija, đakona u sličnoj sceni adoracije Rođenja Blažene Djevice Marije. Cirelllove slike nisu se očuvale, no u svetištu crkve Majke od Milosrđa još uvijek se nalaze dva reprezentativna platna njegova padovanskog suvremenika Francesca Zanelle (Padova, vijesti od 1666. do 1716.). Pandani s prikazom *Mistične vizije sv. Rozalije Limske* i *Smrti sv. Gaetana iz Thienea* potpisani su i datirani u 1687. godinu.⁷¹ Njihov je sadržaj nadahnut tekstovima i legendama iz *Vita*, ali istovremeno prenosi složena simbolička i alegorijska značenja povezana s ulogom Bogorodice u porukama poslijetridentske crkve. Narudžba se povezuje s pastoralnim aktivnostima novigradskih biskupa koji rezidiraju u Bujama. U poticanju pobožnosti spram novih svetača Katoličke Crkve u Bujama posebno se istaknuo novigradski biskup Giacomo Bruti (1671. – 1679.). Pri prvoj posjeti novigradskoj biskupiji nakon preuzimanja biskupske katedre 1671. godine, Bruti je “narodu cijele Biskupije” podijelio velik broj posvećenih medalja s papinskim indulgencijama, izdanih iste godine prigodom svečane kanonizacije sv. Gaetana iz Thienea i sv. Rozalije iz Lime.⁷² Slike

⁶⁸ Tekst župnika od 2. rujna 1657. očuvan je u prijepisu u Župnom arhivu Motovuna, Fond Kaptol Motovun, spis C. 71.

⁶⁹ Usp. Kudiš Burić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 227-229, kat. 136.

⁷⁰ Urizio, 1867., 47-48.

⁷¹ Kudiš Burić, 2010.b, 245-250., s pregledom bibliografije; Bralić, 2012.b, 47-56.

⁷² Urizio, 1867., 70.

Francesca Zanelle naručene su u vrijeme njegova nasljednika biskupa Nicolò Gabriellija (1684. – 1717.) koji se također istaknuo u oživljavanju vjerskog života puka i opremanju sakralnih prostora,⁷³ a kontinuitet pobožnosti popularnih svetaca u Bujama potvrđuju i oltarne slike 18. stoljeća u župnoj crkvi sv. Servula. Izražajna patetika mističnih vizija ostvarena je tipično baroknom imaginacijom, a oblikovanje živim, sugestivnim koloritom i energičnim slikarskim rukopisom padovanskog slikara ide u korak sa slikarskim strujanjima u mletačkom slikarstvu.

Na naslijeđu razblaženog tenebrizma dopunjenog utjecajima rimskog baroknog klasicizma oblikuje se u posljednjim desetljećima 17. stoljeća mletački *barocchetto* istodobno s revalorizacijom dekorativnih vrijednosti mletačkog kolorita u radovima takozvanih *chiarista*.⁷⁴ U tom će ozračju afirmacije akademizirajućeg klasicizma i novog tumačenja *maniere* Paola Veronesea djelovati slikari poput Nicolò Bambinija (Venecija, 1652. – 1736.), Antonija Belluccija (Venecija, 1654. – Pieve di Soligo, 1726.), Gregorija Lazzarinija (Venecija, 1655. – Villabona di Rovigo, 1730.), Antonija Molinarija (Venecija, 1654.–1704.), Giovannija Segale (Venecija, 1662.–1717.) i Antonija Balestre (Verona, 1666.–1740.) koji su sa svojim radovima prisutni na istočnojadranskoj obali, većinom u Dalmaciji.⁷⁵ Slike Giovannija Segale u Rovinju: *Sv. Irena njeguje sv. Sebastijana* iz Zavičajnog muzeja i *Presveto Trojstvo* iz župne crkve,⁷⁶ reprezentativna su djela iz tog razdoblja promjene ukusa i stila kada slobodna igra slikarskih efekata i rafinirana elegancija sadržaja iznova dolaze u središte zanimanja venecijanskih slikara. (kat. 23) Nicolò Bambini autor je pale *Sv. Nikola iz Barija sa sv. Jakovom Starijim i sv. Antunom Opatom* iz župne crkve u Barbanu na posjedu venecijanske obitelji Loredan.⁷⁷ Slika je nabavljena za novi glavni oltar crkve “koja je iz temelja obnovljena” i posvećena 1701. godine. Na molbu predstavnika barbanske općine: župana Jakova Kontića Matukine i podžupana Zvaneta Vidića zvanog Paulić posvetu je obavio pulski biskup, Venecijanac Giuseppe Maria Bottari.⁷⁸ Njezinu narudžbu u radionici jednog od vodećih venecijanskih slikara početkom 18. stoljeća, bez obzira na to jesu li pri odabiru slikara bili uključeni Loredani ili biskup Bottari, zasigurno je omogućila barbanska bratovština sv. Nikole o čijem impresivnom bogatstvu detaljno izvješćuje vikar Francesco Bartiroma u vizitaciji pulskog biskupa Alvisea Marcella 1659. godine.⁷⁹

Dekoratívni karakter kolorita i panoramski kadrovi narativnih prizora Gaspara della Vecchije (Venecija, 1653.–1735.) u crkvi Marije od Milosrđa u Bujama, potvrđuju novu stilsku orijentaciju i među “manjim” venecijanskim slikarima početkom 18. stoljeća.⁸⁰ Reprezentativni ciklus Kristovih djela i

⁷³ Usp. Grah, 1985., 78–92.

⁷⁴ Usp. Pallucchini, 1981., 363–395; Pedrocco, 2000., 85–113.

⁷⁵ Za Antonija Balestru usp. Prijatelj, 1982., 818, 879, bilj. 134. Za djela Antonija Molinarija, Gregorija Lazzarinija i Antonija Belluccija u Dalmaciji usp. Tomić, 1997., 86–88; Craievich, 2005., 35; Kudiš Burić, 2008.b, 158–161, 141–142; Tomić, 2008., 305–315.

⁷⁶ Usp. Craievich, 2004.b, 237–240; Bralić, u: *Slikarski izvori*, 2005., 61–64, kat. 19; Bralić, u: *Slikarska baština Istre* 2006., 398–400, 465–467, kat. 331, 400; Bralić, 2007., 203–213.

⁷⁷ Usp. Bralić, 2001., 93–98.

⁷⁸ Crkva je u potpunosti bila dovršena 1708. godine nastojanjem kapetana kaštela Ivana Frankovića o čemu svjedoči natpis na pjevalištu. Usp. Klen 1964., 28; Bertoša 2004., 72.

⁷⁹ Kontinuitet kontakata istarskih naručitelja s radionicom Nicolò Bambinija potvrđuje pala *Bogorodica Bezgrešnog začeca sa sv. Antunom Padovanskim i sv. Petrom iz Alcantare* s bočnog oltara franjevačke crkve u Rovinju. Pripisuje se Nicolòvu sinu Giovanniju Bambiniju, čija je samostalna slikarska aktivnost zabilježena u dvadesetim i tridesetim godinama 18. stoljeća u Veneciji. Usp. Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 418–420, kat. 354.

⁸⁰ Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 130–139, kat. 29–36.

čuda iz 1711. godine, naručen je kao i Zanellini pandani, zalaganjem poduzetnog biskupa Nicolò Gabriellija. Bujske slike sina Pietra della Vecchije koji je naslijedio uhodanu očevu radionicu, no bavio se matematikom i glazbom, nisu ostale bez odjeka među naručiteljima na poluotoku te je novijim istraživanjima prepoznato više slika iz Gasparova "istarskog opusa": *Sv. Petar iz Alcantare* iz župne zbirke u Grožnjanu, *Mojsije i mjedena zmija* iz porečke katedrale i *Prikazanje u Hramu* iz crkve sv. Ane u Kopru, koja se danas čuva u franjevačkom samostanu u Gemoni del Friuli.⁸¹

Za razliku od Gaspara della Vecchije i njegova nastojanja da likovni izraz stilski "osuvremeni" revalorizacijom venecijanskog *colorita* i ugledanjem na modele "maniere Paolesce", djela Angela de Costera (Venecija, 1680.–1736.) u Istri, uz nezaobilazni pečat "razblaženog" tenebrizma Johanna Carla Lotha, otkrivaju utjecaje srednjotijalskog kasnobaroknog klasicizma kao još jednog važnog katalizatora promjene likovne kulture na prijelazu stoljeća. Angelova je biografija slična Gasparovoj: potomak je slikarske obitelji kojem likovna kritika nije posvetila veću pažnju usredotočujući se na flamansko podrijetlo i boravak u Veneciji njegova oca Pietera de Costera (Antwerpen, oko 1641. – Venecija, 1702.) čiji je pak opus očuvan prvenstveno u Dalmaciji.⁸² Premda arhivski izvori svjedoče o karijeri koja nije bila marginalna u umjetničkoj panorami Grada na lagunama,⁸³ donedavno su bila poznata tek dva Angelova djela: *Sv. Juraj umiruje oluju nad Piranom* i *Čudo mise u Bolseni*, datirana u 1706. godinu iz župne crkve u Piranu. Slična likovna obilježja pokazuje i *Procesija sv. Jurja* iz sakristije župne crkve⁸⁴ kao i dosada zanemarena skupina slika očuvana u zbirci franjevačkog samostana: *Sv. Petar* i *Sv. Pavao*, *Vizije sv. Jeronima* i *Poklonstvo kraljeva* te piranski crkveni naručitelji, kao i u slučaju Ambrogia Bona, u Angelu de Costeru nalaze pouzdanog autora iz venecijanskih radionica. Veze žitelja Svete Marije na Krasu s Piranom bile su ključne i za narudžbu Angelove slike *Sv. Lucija i sv. Apolonija* za tamošnju župnu crkvu.⁸⁵ Palu je naručila bratovština Svete Marije na Krasu, a isplata Angelu de Costeru izvršena je 13. prosinca 1715. godine.⁸⁶ Klasicizam forme s reminiscencijama na emilijansku slikarsku kulturu najjasnije su izraženi upravo na slici za skromnu crkvu istarskog naselja u zaleđu Umaga.

Najtraženiji venecijanski slikar u odabirima crkvenih naručitelja na području mletačkih posjeda, ali i u pokrajinama Habsburške Monarhije, bio je Bartolomeo Litterini (Venecija, 1669.–1748.), majstor koji u prvoj polovici 18. stoljeća još uvijek pokazuje privrženost motivima "razblaženog" tenebrizma. Četrdesetak oltarnih pala i manjih "nabožnih" slika izradio je za naručitelje u Dalmaciji, od Ugljana do Hvara, Brača i, napose, područja Dubrovačke Republike gdje je očuvano dvadesetak radova nastalih dvadesetih i tridesetih godina 18. stoljeća za crkvene interijere i privatne naručitelje.⁸⁷ Litterinijeva djela postaju gotovo paradigma devocionalne umjetnosti u Dalmaciji, analogno radovima Valentina Metzingera u Kranjskoj i sjevernoj Hrvatskoj ili djelima nešto mlađeg Johanna Michaela Lichtenreitera na području Gorice, svjedočeći o ukusu, potrebama i platežnoj moći naručitelja. Tri slike u austrijskoj Rijeci: *Prikazanje u Hramu* iz nadbiskupske zbirke, te *Sv. Ivan Nepomuk* i *Sv. Vinko Ferrerski* iz župne zbirke, vjerojatno su odjek pozitivne recepcije Litterinijevih radova u isusovačkoj crkvi u Ljubljani i još jedan pokazatelj povezanosti Rijeke sa sjedištem Kranjske.⁸⁸ Ci-

⁸¹ Antonino Santangelo (1935., 5) Gasparu della Vecchia pripisuje i sliku *Bogorodica s Djetetom i svecima* iz sakristije pulske katedrale koja, međutim, nije više na mjestu. Za slike iz Grožnjana, Poreča i Gemone usp. Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 183–185, 348–349, kat. 86, 270; Lucchese, 2011.b, 297.

⁸² Usp. Prijatelj, 1960.d, 55–58; Prijatelj, 1971., 246–248. Za radove u Padovi usp. Ericani, u: *Da Padovanino*, 1997., 225, kat. 164; Craievich, 2001., 819–820.

⁸³ Usp. Favaro, 1975., 155, 158, 222, 225, 229.

⁸⁴ Usp. Kamin Kajfež, 2010., 265–267, bilj. 6.

⁸⁵ Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 499, kat. 440.

⁸⁶ Kamin Kajfež, 2010., Apendix I, 273.

⁸⁷ Usp. Tomić, 2004.b, 43–66; Bralić, 2006., 94, bilj. 74.

⁸⁸ Bralić, 2006., 85–86, 94, bilj. 74–75.



klus dominikanskih svetaca očuvan u župnoj zbirci u Poreču, usprkos lošem stanju očuvanosti, tipičan je pak primjer ponavljanja Litterinijevih modela u radovima radionice i sljedbenika.⁸⁹

U razdoblju pune afirmacije venecijanskog rokoka u drugoj četvrtini 18. stoljeća naručitelji u regiji postupno se okreću slikarima koji su nositelji novog dekorativnog stila u Gradu na lagunama. Najčešće su biskupi preuzimali uloge pokrovitelja i posrednika pri važnijim slikarskim narudžbama, a najistaknutije mjesto među njima pripada Gaspareu Negriju, najprije novigradskom (1732.–1742.), a potom i porečkom biskupu (1742.–1778.). Venecijanac koji se formirao u krugu regularnih kanonika crkve San Simeone Piccolo, ostao je i nakon preuzimanja novigradske biskupske stolice povezan s matičnom crkvom i teološkim krugovima u rodnom gradu. Vrstan pravnik i erudit koji je u Istri proveo gotovo pola stoljeća bio je zbog svojih zasluga proglašen “najznamenitijim porečkim biskupom u pobožnosti, znanju, kulturi i poduzetnosti”. Uz pastoralne aktivnosti, bavio se književnošću, numizmatikom, epigrafikom te povijesnim i arheološkim istraživanjima Eufrazijane, a objavio je i prvu ilustraciju mozaika iz apsida ranokršćanske katedrale.⁹⁰ Posjedovao je bogatu knjižnicu, zbirku antičkog novca i gema, antičke skulpture, te veliku kolekciju slika. Korespondencija venecijanskog trgovca umjetninama Giovannija Marije Sassa, (1740. – 1803.) i katalog zbirke engleskog diplomata Johna Strangea iz 1789., otkrili su da je Negri posjedovao djela:

Giorgonea, Palme Starijeg, Tintoretta, Veronesea, Pietra Liberija i Gregorija Lazzarinija, ali i djela bolonjskih slikara poput Guida Cagnaccija i Carla Cignanija.⁹¹ Njegova pinakoteka otkriva rafinirani ukus poznavatelja slikarstva i jedan je od rijetkih primjera kolekcionarstva 18. stoljeća u regiji.

Gaspar Negri posvetio je novu crkvu San Simeone Piccolo 1738. godine, a svečana *Orazione* koju tom prigodom posvećuje njezinu župniku Giambattisti Molinu, potvrđuje njihove prijateljske odnose i povezanost tijekom obnove venecijanske crkve. Krugu umjetnika koji su opremali njezine interijere: kiparu Giovanniju Marchioriju i slikarima Giuseppeu Camerati i Santu Piattiju, Negri se obratio i prigodom obnove svetišta župne crkve u Bujama potkraj tridesetih godina 18. stoljeća.⁹² (kat. 24) U porečkoj katedrali podiže 1749. godine novi oltar zaštitnicima grada sv. Mauru i Eleuteriju s palom Giuseppea Camerate.⁹³ Ikonografija porečke slike, kao i u Bujama, potvrđuje biskupova nastojanja na obnovi kultova lokalnih ranokršćanskih mučenika i osnaživanju pobožnosti puka. Enrico Luc-

⁸⁹ Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 350–355, kat. 273–283.

⁹⁰ Babudri, 1909., 272.

⁹¹ Borean, 2009., 109; Borean, 2010., 324–325.

⁹² Za Cameratine slike u Bujama usp. Bralić, 1999., 129–140; Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 119–123, kat. 22; Lucchese 2008.a, 294. Za sliku Santa Piattija usp. Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 113–115, kat. 14; Lucchese, 2008.a, 296–298; Usp. i Lucchese, 2011.a, 421–423.

⁹³ Bralić, 1995., 111–116; Lucchese, 1999., 225–236; Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 336–339, kat. 263.



chese Negrijevim pokroviteljskim ambicijama zbog složena ikonografskog sadržaja pripisuje i narudžbu pale Giambattiste Pittonija u crkvi Marije od Milosrđa u Bujama⁹⁴ (kat. 38), a biskup je vjerojatno posredovao i pri angažmanu venecijanskog slikara Angela Venturinija koji izrađuje stropni oslik u franjevačkoj crkvi u Poreču te palu na glavnom oltaru u Taru.⁹⁵

Tijekom petog i početkom šestog desetljeća 18. stoljeća nabavljene su za oltare porečkih crkava još dvije slike zapaženih venecijanskih majstora: Jacopa Marieschija (Venecija, 1711.–1794.) i Giuseppea Nogarija⁹⁶ (Venecija, 1699.–1763.). *Bogorodica Bezgrešnog začeca sa sv. Petrom* potječe vjerojatno s oltara iz porečke katedrale koji je između 1736. i 1740. godine obnovljen zaslugom obitelji Papadopoli.⁹⁷ Pripada ranijem razdoblju Marieschijeve karijere kada slikar još uvijek aktivno surađuje u radionici svog učitelja Gaspara Dizianija. Zapažaju se posuđenice iz Dizianijeve

tipologije likova, no vrlo osobnim kolorističkim rješenjima njegov se učenik udaljava od majstorova slikarskog izraza napuštajući karakterističnu kompaktnost oblika. Sličnosti s ciklusom posvećenom sv. Romualdu iz venecijanske crkve San Clemente (1745.–1748.), kronološki smještaju porečku palu u četrdesete godine 18. stoljeća, ostavljajući otvorenom mogućnost da je i u ovom slučaju biskup Gaspar Negri posredovao pri izboru slikara.⁹⁸ Rafiniranim koloritom sa srebrnastim odsjajima te suzdržanom patetikom svetaca u elegantnim stavovima, Marieschijeva djela očuvana u Poreču, Novalji i Dobroti govore o prihvaćanju likovne kulture venecijanskog rokoka sredinom 18. stoljeća među crkvenim naručiteljima na istočnojadranskoj obali.⁹⁹

Na kvarnerskim otocima zabilježen je manji broj radova venecijanskih majstora 18. stoljeća u odnosu na mletački dio Istre. Radovi Nicole Grassija (Formeaso, 1682. – Venecija, 1748.) u Osoru i Krku ističu se u skupini slikarovih djela očuvanih na istočnojadranskoj obali profinjenom kromatskom modelacijom svetaca, istodobno monumentalnih i elegantnih.¹⁰⁰ Na krčkoj slici uravnoteženim odnosom likova i arhitektonskog okvira, slikar reinterpreтира arhaičnu formu triptiha. Kolorističkim suzvučjem svijetlih ružičastih tonova inkarnata obogaćenih bljeskovima svjetlosti, kao i rafiniranim igrom svjetla na draperijama likova, ona pak uvjerljivo svjedoči o Grassijevu rokoko senzibilitetu u tumačenju slikarske tradicije mletačkog *pitoresca*. (kat. 37) Neposrednošću slikarske geste u izražavanju bojom za Grassijevim palama ne zaostaju ni radovi Francesca Fontebassa (Venecija, 1707.–1769.) smješteni na glavnom oltaru crkve Marije od Anđela u Velom Lošinju. Na slikama *Sv.*

55

Višnja
Bralić

Nicola Grassi,
Navještenje sa
sv. Augustinom
i sv. Ivanom
Nepomukom, sv.
Franjom Paulskim
i sv. Petrom iz
Alcantare, detalj,
Krak, Sakralna zbirka

⁹⁴ Lucchese, 2008.a, 299–300.

⁹⁵ Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 521–522, kat. 464; Lucchese, 2007.b, 55–68; Lucchese, 2008.a, 296–298.

⁹⁶ Kudiš, 2012.b, 168–173.

⁹⁷ Craievich, u: *Istria città maggiori*, 1999., 166–167, kat. 308; Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 342–345, kat. 266; Lucchese, 2011.a, 417.

⁹⁸ Martini, 1984., 90–102; Pallucchini, 1996., 105.

⁹⁹ Za slike u Novalji i Dobroti usp. Tomić, 1990.a, 281–292; Tomić, 2002.d, 134–140.

¹⁰⁰ Usp. Bralić, 2003.b, 697, Lucchese, 2011.a, 414.



Hildebrand, biskup iz Fossombronea i Sv. Franjo Paulski intenzivna, blistava svjetlost i koloristička rješenja koja imaju izvor u radovima Sebastiana Riccija, obogaćena su Tiepolovim osjećajem za plastičnost forme.¹⁰¹ (kat. 28, 29) Unatoč arhaičnosti jednostavnih kompozicija i malim dimenzijama, lošinjske slike plijene pažnju promatrača iskričavim svjetlom i kromatskom raskoši te su, uz Grassijeva *Sv. Josipa s Djetetom* iz osorske katedrale, najistaknutija djela mletačkog rokoko slikarstva na području nekadašnje Osorske biskupije.

Elegantni likovi svijeta mitologije i biblijskih pripovijesti Riccijeve *maniere Paolesce* u velikoj su mjeri odredili likovnu kulturu venecijanskog 18. stoljeća, a likovni izraz rokoka ostao je uporišna točka sakralnog slikarstva i u desetljećima kada novi rimski klasicizam postaje imperativ prestižnih narudžbi u Veneciji. U svježini jarkog kolorita i ekspresivnosti geste na oltarnim slikama Gaspara Dizianija iz 1758. godine u Završju još uvijek odje-

kuje Riccijeva koloristička izražajnost potvrđujući snagu venecijanske slikarske kulture "obojene radošću rokoka"¹⁰² (kat. 33) Značajke Dizianijeva slikarskog rukopisa pokazuje i dosad neobjavljena slika *Sv. Josipa* iz Povijesnog i pomorskog muzeja Hrvatskog primorja u Rijeci, izvorno namijenjena privatnoj pobožnosti. Dinamični potezi kojima slikar oblikuje staračko lice sv. Josipa i stakatirani tragovi kista na nemirnoj i pulsirajućoj nebeskoj pozadini karakteristična su obilježja njegova izraza do kraja karijere. Podrijetlo slike iz riječkog muzeja nije pouzdano utvrđeno dokumentima, no kontakte naručitelja s Dizianijevom slikarskom radionicom potvrđuju dvije oltarne slike iz nekadašnje augustinske crkve u Rijeci: *Bogorodica od Ružarija sa sv. Domnikom i sv. Katarinom Sijenskom* i *Sv. Ana u molitvi*. Djelo su Gasparova sina, Giuseppea Dizianija (Venecija, 1732.–1803.) čiji je neveliki opus ostao u sjeni velike produkcije i snažne umjetničke osobnosti oca.¹⁰³ Na Giuseppeovim radovima zamjećuje se ipak izrazitiji klasicistički karakter forme, blizak novom ukusu u Veneciji šezdesetih godina 18. stoljeća. *Bogorodica od Ružarija* ponavlja rješenja i tipologiju svetaca s oltarne slike *Bogorodica sa sv. Antunom Opatom* (1760.) iz katedrale u Cividaleu.¹⁰⁴ *Sv. Ana u molitvi* iz augustinske crkve pokazuje pak više tipoloških i kolorističkih podudarnosti s Giuseppeovim narativnim platnima starozavjetnih sadržaja: *Ester pred Ahasverom* i *Judita s Holofernovom glavom* iz crkve Santa Maria delle Grazie u Udinama koje se datiraju potkraj šezdesetih godina.¹⁰⁵ Giuseppeovi radovi za riječke augustince naručeni su za nove oltare podignute uz trijumfalni luk crkve koja se obnavlja i dograđuje između 1766. i 1770. godine.¹⁰⁶ Dvije, dosad neobjavljene slike, iz kapucinskog samostana u Karlobagu potvrđuju neposredan odjek Giuseppeovih oltarnih slika među redovnicima Hrvatskog primorja. Na slikama su prikazani kapucinski sveci: Serafin iz Montegranara i Bernard iz Corleonea, a njihova hagiografija omogućila je i precizniju dataciju njihove narudžbe. Papa Klement XIII. proglasio je, naime, Serafina iz Monegranara svetim 1767. godine, a Bernarda iz Corleonea blaženim tek godinu poslije.¹⁰⁷ Datacija u 1768. godinu čini se stoga najvjerojatnijom, precizirajući i vrijeme nabave slika za nove oltare u crkvi riječkih augustinaca.

¹⁰¹ Usp. Magrini, 1988., 150, kat. 85; Bralić, 2003.b, 700; Lucchese, 2011.a, 417.

¹⁰² Valcanover, 1983., 97.

¹⁰³ Usp. Bralić, 2003.b, 699.

¹⁰⁴ *Giambattista Tiepolo* 1996., 208–209, kat. 37 [Giuseppe Bergamini].

¹⁰⁵ Usp. Pallucchini, 1996., 490.

¹⁰⁶ Luigi Maria Torcoletti spominje velika oštećenja na crkvi augustinaca nakon potresa koji su zadesili Rijeku između 1751. i 1753. godine. Posljednja pregradnja i proširenje crkve dovršeni su 1768. godine. Torcoletti, 1944., 22. Usp. i Kobler, 1896., I, 98.

¹⁰⁷ Usp. *Bibliotheca sanctorum*, XI, 1968., st. 850–852.



U



57

Višnja
Bralić

Gaspere Diziani,
Bezgrešno začeće
sa svecima, Završje,
župna crkva Rođenja
Blažene Djevice
Marije

Giuseppe Diziani,
Sv. Ana u molitvi,
Rijeka, nekad
augustinska crkva

trenutku kada mletačko rokoko slikarstvo poprima jasne stilske obrise naglašavanjem dekorativnog karaktera boje u elegantnim mitološkim i alegorijskim prizorma, u Veneciji oživljava zanimanje za likovni ekspresionizam *tenebrosa*. Slikarski izraz Giambattiste Piazzette (Venecija, 1682.–1754.) koji ponovno afirmira plastičnost forme i kjaroskuro, pokazujući istodobno neposrednost i studioznost, svojevrsan je paradoks vremena i sredine u kojoj je vladao imperativ dopadljivosti i dekorativnosti. Unatoč tome, Piazzetta je uživao izniman ugled među slikarima i naručiteljima *Serenissime*, kao i njegovi vjerni suradnici, okupljeni oko majstorove *scuole* koji samostalne karijere razvijaju tek u drugoj polovici 18. stoljeća.¹⁰⁸ Među njima najistaknutije mjesto pripada Giuseppeu Angeliju (Venecija, 1712.–1798.). Razgranatom aktivnošću i velikom produkcijom ostvarenom uz pomoć radionice jedan je od najzastupljenijih slikara venecijanskog *settecenta* u sjevernojadranskoj Hrvatskoj. Neosporna slikarska vještina, dopadljivost kolorita i naglašena sentimentalnost njegovih radova, osobito oltarnih slika i ciklusa u interijerima crkava, osigurala su mu naklonost širokog kruga naručitelja. Unatoč neprekinutim sponama s Piazzetinim slikarskim rječnikom, sve veća potražnja uzrokovala je i postupno opadanje izražajne snage Angelijevih radova, a u njegovim radovima nakon 1765. godi-

¹⁰⁸ Usp. Palluchini, 1996., 155–195.



zapažanje Rodolfa Palluccinija da slikar na zalazu karijere najbolje radove ostvaruje u portretnom žanru.¹¹⁵ (kat. 66)

Za razliku od Giuseppe Angelija čija su djela prisutnija na sjeveru istočnojadranske obale, Antonio Marinetti Chiozzotto (Chioggia, 1719. – Venecija, 1796.) bio je češći izbor dalmatinskih naručitelja. Snažni kjaroskuro i oblikovanje patetičnih lica svetaca iz Trogira potvrđuju davno izrečeni sud Alessandra Longhija prema kojem je upravo Marinetti od slikara “Piazzettine škole” najumješnije oponašao majstorov likovni izraz.¹¹⁶ Oltarna slika *Bogorodica s Djetetom, sv. Antunom Opatom i sv. Franjom Asiškim* iz Zaglava na Dugom Otoku, datirana dokumentom o podizanju novog oltara u 1768. godinu, pokazuje pak obilježja konvencionalnijeg oltarnog slikarstva karakterističnog za kasniju fazu Chiozzottove slikarske karijere.¹¹⁷ Premda su povijesni podaci ostali nepoznati za reprezentativnu palu *Bogorodica s Djetetom, sv. Nikolom, sv. Ivanom Krstiteljem, sv. Augustinom? i sv. Petrom* iz Velog Lošinja,¹¹⁸ njezine likovne značajke potvrđuju veze sa slikarovim radovima iz šezdesetih godina 18. stoljeća. Slično kao u slikarstvu Giuseppea Angelija, protagonisti Chiozzottovih sakralnih prizora postaju tada plastički istaknutiji, a forme kompaktnije. Tijekom karijere Marinetti je bio posvećen gotovo isključivo izradi slika sakralnog sadržaja, među kojima su manja devocionalna djela sa svecima pri-

ne sve izraženiji postaje akademski karakter i utjecaj klasicizma kasnog 18. stoljeća.¹⁰⁹ Navedena obilježja i razlike u likovnoj vrsnoći mogu se pratiti na djelima očuvanim u regiji koja se datiraju između 1755. i 1770. godine: od *Uspona na Kalvariju* iz crkve sv. Marije Magdalene u Zambratiji,¹¹⁰ oltarnih slika u Vižinadi i Piranu s početka šezdesetih godina,¹¹¹ do platna s prikazima *Sv. Lucije*, *Sv. Apolonije* i *Sv. Margarete Kortonske* (oko 1770.) u župnoj crkvi u Velom Lošnju.¹¹² Najzanimljivijima su se pokazale okolnosti narudžbe pale *Uznesenje Bogorodice sa sv. Petrom, sv. Šimunom, sv. Nikolom Barijskim, sv. Antunom Opatom i sv. Jakovom Starijim(?)* na glavnom oltaru benediktinske crkve u Cresu koju je kao Angelijevo djelo prepoznao već Grgo Gamulin.¹¹³ Podaci iz arhiva pokazali su, naime, da je samostan benediktinki do temelja izgorio u požaru 1764. godine te je nova oltarna slika u dramatičnim okolnostima nabavljena zalaganjem creskog kapetana.¹¹⁴ Vodnjanski *Portret prokuratora Giovannija Benedetta Giovanellija*, dugogodišnjeg Angelijeva pokrovitelja, potvrđuje pak

¹⁰⁹ Mollenhauer De Hanstein, 1986., 57-58.

¹¹⁰ Bralić 1997., 97-106; Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 616-617, kat. 556.

¹¹¹ Usp. Bralić, 1997., 97-106, s pregledom bibliografije. Za sliku iz Pirana usp. *Histria* 2005., 182-185., kat. 21 [Francesca Castellani]. Usp. i Lucchese, 2011.a, 419.

¹¹² Sponza, 1994., 264.

¹¹³ Gamulin, 1972., 28-29.

¹¹⁴ *Lettera Lucio di (...), Capitano di Cherso 11 aprile 1764, 1757. – 1792., b.p.* Archivio di Stato, Venezia, Fond Provveditori sopra monasteri.

¹¹⁵ Pallucchini, 1996., 170.

¹¹⁶ Pallucchini, 1996., 190-195; za slike iz Trogira usp. Tomić, 1997., 342-344, s pregledom bibliografije.

¹¹⁷ Usp. Hilje, Tomić, 2006., 315-316, kat. 133, s pregledom bibliografije.

¹¹⁸ Santangelo, 1935., 104-105; Sponza, 1994., 264.



Francesco Maggiotto,
Apoteoza sv. Antuna
Opata i sv. Grgura,
mučenika iz Spoleta,
Veli Lošinj, župna crkva
sv. Antuna Opata

kazanim u polufiguri činila veliki dio njegove produkcije.¹¹⁹ Ovalno platno s prikazom *Sv. Alojzija Gonzage* u molitvi pred raspelom iz župne zbirke u Rijeci jedno je od takvih tipičnih ostvarenja Chiozzottovog “devocionalnog žanra”, a može im se pridružiti i *Bogorodica s Djetetom* u Krku nastala prema starijem modelu iznimno čašćene slike u crkvi Gospe od Zdravlja.

Stilski oblici likovne umjetnosti u Veneciji ubrzano se mijenjaju između 1760. i 1770. godine te je sve manja potražnja za radovima Piazzettinih i Tiepolovih sljedbenika koji se postupno gube u rutinskom ponavljanju istih motiva i rješenja. Znakovita je u tom kontekstu izjava venecijanskog arhitekta Giorgia Massarija: *Arhitekt koji ne želi umrijeti od gladi, mora iz nužde svoje viđenje i mišljenje prilagoditi klasičnim normama i modelima.*¹²⁰ Teorijski tekstovi Johanna Joachima Winkelmann, kao i likovne kritike Francesca Algarottija i Antona Marije Zanettija kasnobaroknom i rokoko izrazu suprotstavljaju racionalniji koncept umjetnosti. Slikarstvo tog razdoblja nije, međutim, u Veneciji imalo slika ravna kiparu Antoniju Canovi (Passagno, 1757. – Venecija, 1822.). Aktivna je generacija mlađih majstora koji se u potrazi za novim izrazom kreću između venecijanske baštine *settecenta* i nove, likovne kulture klasicizma već afirmirane u umjetničkim središtima Europe. Giambattista Mengardi (Padova, 1738. – Venecija, 1796.) jedan je od tipičnih predstavnika generacije “na prijelazu” koja svoju

¹¹⁹ Usp. Sponza, 1994., 261-265.

¹²⁰ Citirano prema Pallucchini, 1996., 464.

aktivnost zaključuje krajem stoljeća. Njegovu sliku *Stigmatizacija sv. Franje Asiškog* iz župne crkve u Rovinju, naručuje oko 1779. godine bratovština sv. Franje Asiškog za svoj novi oltar, rad Giovannija Matussija iz Udina.¹²¹ U zanosu sveca, uronjenim u vlažnu i mističnu atmosferu planinskog krajo- lika, meka treperava osvjtljenja, mogu se naslutiti odjeci Tiepolova slikarstva. Iz klasicističkog su rječnika forme glatkih površina i definiranih, oštih obrisa te precizni likovni opisi detalja.

Skupini slikara u čijim se radovima osjećaju utjecaji novog umjetničkog koncepta pripada i Frances- co Maggiotto (Venecija, 1750.–1808.). Biografiju i opus slikara detaljno je zabilježio Andrea Tessier 1882. godine prema vlastoručnom Maggiottovu rukopisu.¹²² Na temelju Tessierovih podataka o sli- kama “iz Dalmacije”, Radoslav Tomić prepoznao je Maggiottovo djelo *Apoteoza sv. Antuna Opata i sv. Grgura, mučenika iz Spoleta* na svodu svetišta župne crkve u Velom Lošinj.¹²³ Slika monumentalnih dimenzija i ambiciozne kompozicije datirana je u 1772. godinu i predstavlja mladenačko Francesco- vo djelo koje se još uvijek oslonja na kasnobarokne venecijanske modele. Zanimljivo je, međutim, da unatoč formiranju uz oca Domenica Maggiotta, mladi slikar za lošinsku palu uzore ne nalazi među Piazzettinim sljedbenicima, već se ugleda na radove majstora iz kruga Gaspara Dizianija. Podudar- nosti u likovnom oblikovanju i, osobito, tipologiji likova neposrednije povezuju lošinsku sliku s djelima Jacopa Marieschija na svodovima crkve Santa Maria delle Penitenti u Veneciji. Impostacija i oblikovanje Maggiottovih svetaca nadahnjuju se Marieschijevim *Presvetim Trojstvom* i *Apoteozom sv.*

Lovre Giustinianija iz 1743. godine.¹²⁴

Slavno poglavlje venecijanskog slikarstva *settecenta* na području sjevernojadranske Hrvatske zaklju- čuju radovi Carla Alvisa Fabrisa (Venecija, 1746.–1803.). Glavni izvor za poznavanje majstorove bio- grafije i opusa tekst je njegova prijatelja Giovannija Prosdocima Zabea iz 1816. godine. Zabeo sliko- vito i sa simpatijama opisuje Fabrisovo mjesto na venecijanskoj slikarskoj sceni kasnog 18. stoljeća: *Nije bio Tizian, ni Paolo, ni Tintoretto, bio je osrednji slikar. Ali u slikarstvu i zlatna sredina je dar vrijedan divljenja, osobito kada je slikar sposoban za kakav sretan rezultat u dobu koje ne rađa najbolje plodove.*¹²⁵ Fabrisova djela koja Zabeo spominje u Veneciji većinom su izgubljena, a u osvrtu na njegovo sli- karsko umijeće, najviše je pažnje posvetio slici iz Lendinare iz 1793. godine za koju je “slikar dobio pohvale Rima”. U nastavku spominje i više radova za naručitelje “preko mora”, ističući oltarnu sliku za oratorij u kući Rigo u Novigradu.¹²⁶ Djela očuvana na istočnoj obali Jadrana od Trsta, Strunjana i Pirana do Novigrada i Lošinja otkrivaju Fabrisove mogućnosti i stilska opredijeljenja.¹²⁷ Klasičnom arhitekturom s antičkim trijemovima u pozadini sakralnih prizora, kao i citatima sa znamenitih renesansnih predložaka, slikar se priklanja novom ukusu i duhu rimskog klasicizma kasnog 18. sto- ljeća. Suspregnutim koloritom i odmjerenom retorikom likova napušta sugestivno bogatstvo boja i pokreta “zlatnog doba” venecijanskog slikarstva ne uspijevajući, međutim, dosegnuti slojevitost klasicističkog idejnog i kompozicijskog koncepta.

¹²¹ Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 395–396, kat. 328.

¹²² Usp. Tessier, 1882., 289–315.

¹²³ Tessier, 1882., 304; Usp. Tomić, 1995., 32–36.

¹²⁴ Usp. Martini, 1984., 90–91, bilj. 5.

¹²⁵ Zabeo, 1816., 20.

¹²⁶ *Ha fatto alcune tavole d'altare. Una pel domestico oratorio di casa Rigo a Città Nova. E per altri luoghi oltre mare un'Annunziata, un S. Pietro, un S. Omobuono, e qualche altra, di cui mi diede queste notizie non si ricorda nè il soggetto nè il luogo.* Zabeo, 1816., 10.

¹²⁷ Usp. Brejc, 1983, 165; Bralić, 2002., 122–126; Lucchese, 2010., 331; Lucche- se, 2011.a, 428.

Početak sedamnaestog stoljeća, dva su važna događaja obilježila veze između napuljskoga likovnog stvaralaštva i naručitelja iz Dalmacije. Prvi je svakako konačna isplata slikaru Girolamu Imparatu (8. kolovoza 1606.) za sliku *Obrezivanje Krista* što ju je naručio Nikola Radulović i za koju je ovaj još 1603. uplatio predujam od 50 dukata preko tamošnje banke Monte di Pietà¹. Drugi je, pak, uplata u iznosu od dvjesto dukata (dne 6. listopada 1606.) u korist Michelangela Merisija da Caravaggija za sliku koja prikazuje: “Bogorodicu s Djetetom u naručju i okruženu anđelima podno kojih sv. Dominik i sv. Franjo stoje zagrljeni, s desne im sv. Nikola, a s lijeve sv. Vid”², koja je trebala biti isporučena krajem prosinca iste godine. Slika nije nikad pronađena, ali njezinu ikonografiju možemo djelomično rekonstruirati zahvaljujući jednom platnu Tommasa Fasana, Giordanova učenika, koji je krajem 18. stoljeća nanovo posegnuo za temom zagrljaja između dvojice svetaca na oltarnoj slici *Gospe od Ružarija* u crkvi Santa Maria Donnaregina u Napulju³; isto je rješenje primijenio i jedan sljedbenik Paola de Matteisa, Domenico Guarino, u matičnoj crkvi Marijina Uznesenja u mjestu Laurenzana u Bazilikati.

Dakle, Nikola Radulović središnja je ličnost u isprepletenoj mreži odnosa koji povezuju dvojicu spomenutih slikara, doduše različitih slikarskih usmjerenja, s naručiteljima iz Dalmacije, prvenstveno onima iz dominikanskoga kruga. Naime, slijedom svjedočanstva što ga bilježi Kruno Prijatelj⁴, znamo za još jedno platno, ono u čast Imena Isusova (IHS), koje potpisuje Imperato 1606.⁵, a koje se nekada nalazilo na glavnom oltaru dominikanske crkve u Dubrovniku. Riječ je o djelu što ga je 1605. naručio dubrovački plemić Miho Balabanić Sorgo-Sorkočević plativši za nj tisuću cekina. To se platno, nažalost, nije sačuvalo jer je po prolasku Napoleonove vojske ostalo ležati izderano negdje na tavanu samostana gdje mu se gubi trag. I u ovoj je narudžbi zasigurno posredovao Radulović koji je u međuvremenu, zbog svojih veza i druženja s najistaknutijim slikarima koji su tada djelovali u Napulju i okolici, postao svojevrsnim autoritetom i osobom od povjerenja.

Nikola, sin bogatog mecene i lopudskog brodovlasnika Frana Radulovića⁶, seli se početkom osamdesetih godina 18. stoljeća u Napulj gdje ostaje do svoje smrti 1608. U jednom pismu što ga predstavnik mantovanskoga dvora u Napulju šalje tajniku Vincenza Gonzage nalazimo potvrdu o Radulovićevoj znatnoj financijskoj moći uslijed činjenice da tu posjeduje tri broda te uspješno trguje solju i maslinovim uljem.

Nikola Radulović godine 1604. kupuje jedan feud u Polignanu i dobiva titulu markiza. Iz iste godine potječe i ugradnja obiteljskog grba u veliki kulaustar tamošnjeg samostanskog kompleksa Male braće – opservanata (franjevačkog reda koji još od *quattrocenta* i sv. Bernardina Sijenskog promiče

¹ D’Addosio, 1919., 394.

² A.S.B.N., Banco di Sant’Eligio, giornale copia polizze, matr. 31, partita di ducati 200, estinta il 6 ottobre 1606: dokument objavio V. Pacelli, 1977., 819-829.: “*Madonna con Bambino in braccio e cinta di un coro d’Angeli et di sotto San Domenico e San Francesco nel mezzo abbracciati insieme, dalla man dritta San Nicolò e dalla man manca San Vito*”

³ B. De Dominici, 1742.-45., III, 447: “*na onoj Gospe [...] sv. Dominik i sv. Frane su ti koji se grle...*”/“*in quella del Rosario [...] è S. Domenico e S. Francesco d’Assisi, che si abbracciano...*”; Pavone, 1997., 110.

⁴ Prijatelj, 1982., 831.

⁵ De Vito, 1982.a, 46, bilješka 2.

⁶ Pacelli, 1984., 8-9, 101-102; Basile Bonsante, 2002., 77-99; Denunzio, 2004., 63-82.

⁷ Denunzio, 2004., 63-82: “*E’ qui un Raguseo mercante ricchissimo, che vorrebbe negoziare due cose a Mantua, cioè sali, et oglio...Il detto Mercante ha tre navi sue, ha denari assai...*”.



i slavi Ime Isusovo, odnosno simbol IHS)⁸. Okolnost da Nikola naručuje Caravaggiu sliku koja tematikom aludira na pomirbu između dominikanskog i franjevačkog reda (nakon dugogodišnjih prijedora oko Bezgrešnog začeća Blažene Djevice Marije) u vrijeme kada se jedna Imparatova slika u slavu Imena Isusova nalazi na oltaru dominikanske crkve u Dubrovniku, dopušta pretpostavku da se upravo oko 1606. datira i Radulovićev angažman u korist franjevaca-opsevanata. Ostaje jedino otvoreno pitanje Radulovićeva stilskega odabira; on je, kad je riječ o Imparatu, posljedica njegova bliskog druženja s kasnomanirističkim slikarima u vrijeme njegova dva desetljeća dugog boravka u Napulju (što potvrđuje i Hovicova *Gospa od Konstantinopolija / Madonna di Costantinopoli*)⁹, dok u slučaju Caravaggia, Radulović u svom izboru daje jasnu prednost posve novom rješenju nedvojbeno moderniteta, za kojim će se, nedugo potom, povesti i upravitelji napuljske karitativne ustanove Pio Monte della Misericordia¹⁰.

Premda nemamo elemenata koji bi nam poslužili za jedno novo čitanje Imparatove slike koja slavi Ime Isusovo, njezina datacija omogućava da je dovedemo kako u svezu sa spomenutim *Obrezivanjem Krista*,

koje po svemu sudeći možemo prepoznati u platnu koje se danas čuva u Galeriji Palače Zevallos u Napulju¹¹, tako i u svezu s njegovim platnima nastalim u istom razdoblju. Naime, spomenuta se slika smješta između *Uznesenja Marijina* sa stropa crkve Santa Maria la Nova u Napulju (1603.), *Alegorije sedam svetih sakramenata* u župnoj crkvi u mjestu Sant'Elia a Pianisi, *Rođenja* iz crkve Blagovijesti u mjestu Piedimonte Matese te *Bezgrešnog začeća Blažene Djevice Marije* u crkvi San Raffaele u Vibo Valentia, s jedne strane, i *Svete obitelji* (San Giuseppe dei Ruffi, Napulj) i *Mučeništva sv. Petra* iz Verone (crkva San Pietro Martire, Napulj, 1607.)¹², s druge.

Ako usporedimo *Obrezivanje Kristovo*, gdje slikar primjenjuje jedno neobično rješenje za središte slike u kojem povezuje arhitektonske motive iz pozadine s oltarom i Djetetom iz prvog plana, neku vrst reminiscencije na početke *cinquecenta* i Giovan Filippa Criscuola, dolazimo do zrele slikarove faze koja sintetizira u kompaktnoj organskoj formuli njegova dotadašnja nastojanja na tragu pomirbe flamanskih utjecaja Teodora d'Errica (Dirck Hendricksz) i "meke manire" Federica Baroccija, ne zanemarujući pritom kolorističko isticanje ukrasnih detalja.

Tim naglim iskorakom nakon narudžbe povjerene Caravaggiu (koji odmah po dolasku u Napulj¹³ nalazi potporu u Radulovićevim kolekcionarskim ambicijama), njegov odabir u korist "naturalizma" upravo korespondira sa zaokretom koji radi i jedna grupa slikara koja djeluje u to vrijeme u Napu-

⁸ Pavone, 1986., 63 i dalje.

⁹ Basile, 2002., 79.

¹⁰ Pacelli, 1984., 9.

¹¹ Leone De Castris, 1991.b, 333.

¹² De Mieri, 2009., 210.

¹³ Pacelli, 1994., 15.

lju i koja će ostati trajno obilježena karavadžizmom. Ako glavne ličnosti napuljske likovne scene reagiraju na novonastala previranja spretno prilagođavajući svoj izraz u pravcu zbijenijih i tamnijih oblika (kao Giovan Vincenzo Forlì, Fabrizio Santafede, Francesco Curia i Ippolito Borghese)¹⁴, s druge strane javlja se sve veći interes ili, bolje rečeno, jedna nova struja, počevši od Carla Sellitta¹⁵, Giovannija Battiste Caracciola zvanog Battistello i Filippa Vitalea, koja će imati utjecaja na formiranje Massima Stanzionea, Andree Vaccara i Ribere.

Caravaggiova lekcija ostavlja snažan dojam na slikarstvo u Napulju i to odmah nakon 1607. i njegovih prvih radova počevši od oltarne pale *Sedam djela milosrđa* za Pio Monte della Misericordia, *Salome s glavom Ivana Krstitelja* (Kraljevska palača, Madrid), *Razapinjanja svetog Andrije* za potkralja Juana Alonsa Pimentel de Herrera (Museum of Art, Cleveland), *Bičevanja Krista* za Tommasa de Franchisa (kasnije preneseno u crkvu San Domenico Maggiore) i *Bičevanja* u Muzeju u Rouenu, *Bogorodice od Presvetoga Ružarija* (Kunsthistorisches Museum, Beč), preko slikâ za kapelu Fenaroli (nekada u crkvi Sant'Anna dei Lombardi): *Uskrsnuće*, *Sveti Ivan Krstitelj* i *Sveti Franjo prima stigme*; pa onda ponovno, između 1609. i 1610. slikama još snažnijeg izraza kao što su *David i Golijat* (Galleria Borghese, Rim) i *Mučenje svete Ursule* (Palazzo Zevallos, Napulj).

Što se pak tiče druženja i doticaja s tamošnjim slikarima, ovdje valja spomenuti i ulogu koju je imao dubrovački konzul u Napulju, Vicko Bune (također rodom s Lopuda i poput Radulovića pripadnik trgovačkog staleža), čiji se boravak u Napulju bilježi od 1607. do 1612.¹⁶

Caravaggiovo naslijeđe u Napulju, koje je početkom stoljeća bilo nezaobilaznim izvorom nadahnuća, do te mjere da je zahvatilo i kasnomaniristički krug, kasnije će generacije smatrati da valja svakako utkati i u moderni izraz koji se rađao zahvaljujući novim poticajima koje sa sobom donose flamanski slikari pristigli u Italiju (Rubens, Van Dyck).

Posebno je zanimljiv slučaj Antonija de Bellisa, kojeg Bernardo de Dominici ubraja među učenike Massima Stanzionea te ističe snažan dojam koji je na De Bellisa ostavila jedna Guercinova slika, tada poznata u Napulju (*Uskrsnuće Lazarovo*, Pariz, Louvre)¹⁷: *spajajući nježni Massimov kolorit, s jakim Guercinovim, oponašajući njegov snažni kjaroskuro, on izgradi vlastitu maniru, koja je čvrsta i snažno obilježena svjetlom i sjenom*¹⁸.

Ovog slikara, čija se aktivnost smješta u vrijeme između polovice tridesetih i druge polovice pedesetih i s razvojnou linijom koja prati onu Bernarda Cavallina, nedavna istraživanja dovode u vezu s Riberom, Majstorom Navještenja pastirima, i nadasve s Francescom Guarinijem. Ove poveznice svakako valja dopuniti i u svjetlu nekih djela koja će naslikati Giovanni Ricca¹⁹ i Andrea Vaccaro, jer Vaccarova pala za glavni oltar crkve Santa Maria del Pianto (1660.)²⁰ dopušta bliske usporedbe s De Bellisovom²¹ *Bogorodicom od Presvetoga Ružarija* u napuljskoj crkvi Santa Maria di Portosalvo, posebice u dijelu koji se odnosi na duše iz Čistilišta.

Na svom umjetničkom putu, nakon što se uspješno formirao u duhu naturalizma i osnažio primjerima Battistella Caracciola, osobito u pogledu istraživanja polusjene radi postizanja prostorne

¹⁴ Restaino, 1987., 33-51.

¹⁵ Carlo Sellitto, 1977.

¹⁶ De Vito, 1982.a, 41-61.

¹⁷ Loire, 1996., 232-235.

¹⁸ De Dominici, 1742.1745., 110. :

“unendo il dolce colorito di Massimo, al forte del Guercino, ed imitando il gran chiaroscuro di quello, ne compose la sua maniera, la quale è robusta, e bene intesa di lumi, e d'ombre”.

¹⁹ Farina, 2011., 156-165; www.ilseicentodivivianafarina.com, 28. siječnja 2012., pp. 11-22; Porzio, 2012.a, 37-53.

²⁰ *Il Museo Diocesano di Napoli*, 2008., 124-125.

²¹ Wiedmann, 2012., 55-65.

Antonio de Bellis,
Odmor na putu za
Egipat, London,
Whitfield Fine Art



dubine, De Bellis se priklanja Cavallinovima rješenjima, doduše uz neka pozivanja na Grechetto, što se jasno vidi u *Našašću Mojsijevu* (London, National Gallery), u dvjema slikama iz zbirke d'Avalos (Napulj, Museo di Capodimonte)²² i u nizu slika, danas u privatnim zbirkama, s temama iz Staroga zavjeta (*Mojsije dobavlja vodu iz stijene*²³, *Noino pijanstvo*²⁴, *Lot i njegove kćeri*²⁵, *Davidov trijumf*²⁶, *Samson i Dalila*²⁷), iz Kristova života (*Odmor na putu za Egipat*²⁸, *Isus i Samarijanka*²⁹, *Dobri Samarijanac*³⁰), života svetaca (*Sveti Ivan Apostol*³¹, *Sveta Katarina Aleksandrijska*³², *Sveta Doroteja*³³), te grčke mitologije (*Apolon i Marsija*³⁴).

Činjenica da se na dubrovačkom teritoriju nalaze dvije slike koje potpisuje Antonio de Bellis (sigla: ADB), omogućuje da se proširi radijus njegova djelovanja, premda se može pretpostaviti da je slikar oba platna poslao iz Napulja, i to vjerojatno u dva navrata. Slika *Zemaljsko Trojstvo* za Gospu od Šu-

²² Spinosa, 1985., 178; Leone de Castris, 1994., 120-121.

²³ Spinosa, 2010., 208.

²⁴ De Vito, 1982.b, f. 32.

²⁵ Spinosa, 1984., 239.

²⁶ De Vito, 1984., f. 47.

²⁷ Spinosa, 2010., 210-211.

²⁸ Spinosa, 2010., 212.

²⁹ Spinosa, 1985., 179. Za jednu kasniju verziju iste slike koja se, međutim, više ograničava na samu temu na kojoj su likovi zamijenjeni u odnosu na reljefni prikaz na bunaru. Vidi: Porzio, 2008., 62-65., te Spinosa, 2009., 203-204.

³⁰ Spinosa, 1984., 239; kao i verzija objavljena prigodom izložbe *Quattro stanze, Quattro pittori...*usp. Porzio, 2008., 58-61. O tome više: Wiedmann, 2012., 57, f. 1.

³¹ Leone de Castris, 1991., 491, 41-53.

³² Spinosa, 2009., 208-209.

³³ Wiedmann, 2012., f. 5-6.

³⁴ Spinosa, 1984.b, 238.

nja na Lopudu, odaje izvjesnu formalnu strogoću koja podsjeća na Stanzionea, premda su zamjetne i neke naznake na tragu Ribere, pogotovo u snažnijim kromatskim efektima koje zasigurno može zahvaliti i kontaktima s Onofrijom Palumbom, primjetnim i u poprečnoj stratifikaciji oblaka. U gornjem dijelu slike, anđeli u naglašeno razigranim pozama izvedenim iz kasnomanirističke tradicije zajedno s blistavim odsjajima svjetla na draperiji, uokviruju pojavu Svevišnjega, obilježenu snažnim naturalizmom. Slika se stoga nastavlja na slijed započet ciklusom iz crkve San Carlo alle Mortelle (koji se sada pripisuje njegovu ranom razdoblju)³⁵ i na platna naslikana između trećeg i četvrtog desetljeća za privatne naručitelje: *Mojsije dobavlja vodu iz stijene* (Budimpešta, Muzej)³⁶, *Salomonov sud* (Caulonia, Arciconfraternita dell'Immacolata)³⁷, *Samson i Dalila*³⁸, *Mučeništvo svetog Lovre*³⁹, *Sveta Irena vida svetog Sebastijana*⁴⁰ i *Izrugivanje Krista*⁴¹.

Na slici *Zemaljsko Trojstvo*, mali Isus ima iste karakteristike kao i lik na lijevoj strani *Noina pijanstva* iz privatne zbirke⁴², što upućuje na Francesca Guarinija, od strukture nabora do tipološke reinterpretacije likova iz kojih snažno izbija napetost koja podsjeća na ekspresivnost likova na slikama Giovan Battista Spinellija, u prvom redu u njihovu izrazu lica i mrkom pogledu. Bogorodičin položaj u zaokretu treba dovesti u vezu s njezinim prikazom na slici *Odmor na putu u Egipat* iz privatne zbirke⁴³, s karakterističnim položajem lijeve ruke. Osjećaj za materiju posve se razlikuje na ovim dvjema slikama: na *Odmoru* on je pod rubensovskim utjecajima, a na lopudskoj slici teži smirenijem ostvarenju cjeline koristeći se sjenčanjima pri oblikovanju svetoga Josipa, naročito naglašavajući njegove duboko usječene oči.

Na slici *Bogorodica u slavi sa sv. Vlahom i sv. Franjom Asiškim* iz Muzejske zbirke Dominikanskog samostana u Dubrovniku, De Bellis u gornjem dijelu slike preuzima Marijin lik sa Stanzioneove slike *Uznesenja Blažene Djevice Marije* (North Carolina, Museum of Art, Raleigh) i još jednom se poziva na Guarinija u oblikovanju lica i polukružnom rasporedu anđela među oblacima. Što se tiče tipologije Bogorodice, on ponavlja vlastiti model koji je koristio na slici *Sveti Petar posjećuje svetu Agatu u zatvoru* (privatno vlasništvo)⁴⁴, ali i na *Bezgrešnom začecu* u crkvi San Carlo alle Mortelle⁴⁵. Naglašeno kićena dalmatika svetoga Vlaha, zajedno s mekim inkarnatom njegova lica, omogućuje nam da uočimo sličnosti sa svetim Ignacijem Antiohijskim na platnu *Ime Isusovo* Cesara Fracanzana u istoimenoj kapeli crkve Il Gesù (Gravina in Puglia, 1646.)⁴⁶. Na isti način, snažno svjetlo koje okružuje Marijinu glavu svjedoči De Bellisov pojačani interes za pikturalne vrijednosti, ukazujući na moguću bliskost s *Noinom žrtvom* (The Museum of Fine Arts, Houston)⁴⁷, čak i u samoj tipologiji biblijskoga patrijarha, kao i sličnost s glavnim likom na slici *Dobri Samaritanac* (privatna zbirka)⁴⁸, dok bogata *lumeggiatura* koja definira Franjino lice omogućuje usporedbu s bradatim likom koji stoji na spomenutom *Noinu pijanstvu*⁴⁹.

Pitanje datiranja djela u razdoblje s kraja 1657. i početka 1658., suprotno od onoga što tvrdi De Dominici o autorovoj smrti 1656. kad ga je navodno pokosila kuga⁵⁰, po mom bi se sudu moglo razriješiti ako pretpostavimo da je veduta Dubrovnika naknadno doslikana u pozadini. Pa tako, inače vrlo umjesne i točne primjedbe o topografskim detaljima koji se odnose na bastione svetog Spa-

³⁵ De Vito, 1982.b, 149-150; De Vito, 1984., 11-13.

³⁶ De Vito, 1984., f. 42-44.

³⁷ De Vito, 1984., f. 45; Leardi, 2011.-2012., 34-45.

³⁸ De Vito, 1982.a, f. 33.

³⁹ Spinosa, 1984., 236.

⁴⁰ Spinosa, 1984., 237.

⁴¹ Wiedmann 2012., 58, f. 3; Spinosa, 2013., 447-468.

⁴² De Vito, 1982.a, f. 32.

⁴³ Spinosa, 1910., 133.

⁴⁴ Leone de Castris, 1991.a, 41-53: navedeno djelo valja usporediti i s platnom na istu temu koje se čuva u Francuskoj, Museo di Nevers. Usp. Porzio, 2012.b, 52-53).

⁴⁵ Spinosa, 1985., 181.

⁴⁶ Pasculli Ferrara, 1990., 30, tav. 6.

⁴⁷ De Vito, 1982.a, 34; Spinosa, 2010., 208.

⁴⁸ Spinosa, 2009., 206.

⁴⁹ De Vito, 1984., f. 32.

⁵⁰ De Dominici, 1742.-1745., III., 109-111.



sa (1647.–1658.) i svetog Stjepana (1658.–1660.)⁵¹, samo osnažuju pretpostavku da se radi o intervenciji nekog “vedutiste” koji, umećući gradski prostor u samu sliku, stavlja Grad pod izravnu zaštitu dvojice prikazanih svetaca. Jedino što je sigurno jest činjenica da je narudžba povjerena slikaru kojeg se tada smatralo priznatim umjetnikom, budući da su dalmatinski naručitelji uvijek bili naklonjeni slikarima s određenim ugledom, a ne početnicima.

Napuljskom slikaru Cesaru Fracanzanu (Bisceglie, 1605. – Barletta, oko 1652.)⁵² pripisuje se platno koje prikazuje *Gospu od Ružarija*, nekad u dubrovačkoj crkvi od Ružarija, a danas u Dominikanskom muzeju. Slika je vrlo vjerojatno nastala u Napulju, u jednom od razdoblja kada se prema dokumentima i pisanim izvorima bilježi slikarov boravak u gradu, tj. u vrijeme između 1622. i 1633. ili od 1633. do 1646. Upravo za svog drugog napuljskoga razdoblja majstor razrađuje neka svoja rješenja u smjeru omekšavanja pikturalne materije i priklanjanja flamanskom slikarstvu. Uz to, isticanje oblika i volumena likova na zlatnoj podlozi te naznaka krajolika u donjem dijelu slike, ukazuje na neke podudarnosti sa slikom *Bog Otac sa svetim Fortunatom i svetim Franjom* (Bisceglie, Museo Diocesano),

freskom *Slava Marijina* u koru napuljske crkve Santa Maria della Sapienza i platnom *Marijina Uznesenja* (Eremo dei Camaldoli)⁵³.

Gospu od Ružarija odlikuje iznimna formalna jednostavnost i naglašena simetrija čime se slikar vraća u same početke kasnomanirističke napuljske tradicije, oživljavajući je tek u gornjem dijelu slike torzijama plavokosih anđelčića u letu po uzoru na neka rješenja tipična za Francesca Curiju i Girolama Imparata. Upravo tipologija anđeoskih figura, koju tako često rabi i na drugim slikama, potvrđuje atribuciju⁵⁴, kojoj u prilog idu i meke draperije preuzete od Stanzionea, preko kojih slikar nastoji ublažiti svoj rani izraz koji je ponio, zajedno s bratom Francescom⁵⁵, iz Riberine radionice. Zahvaljujući nedavnom uvrštavanju slike *Sveta Lucija*⁵⁶ (privatna zbirka) među Fracanzanova djela, mogu se uočiti neke njegove dodirne točke s Guarinijem i Antonijem de Bellisom, osim, naravno, s Bernardom Cavallinom, na kojeg upućuje njegov izraziti osjećaj za materiju, njegovi ekstatični likovi dočarani kromatskim rasvjetljivanjem u predjelu lica i pomne fature u modeliranju izduženih svetačkih prstiju.

Ako let anđela podsjeća na onaj sa slike *Rođenja* iz katedrale u Pozzuoliju (čiju ikonografsku *fortunu* možemo pratiti sve do jedne slike koja se čuva u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu, 220,6 x 164,5 cm)⁵⁷, onda daljnje potvrde atribucije nalazimo u jasnem koloritu dominikanskih svetaca u prvom

⁵¹ Beritić, 1966., 25–26; De Vito, 1982.a, 44.

⁵² Causa, 1972, V/2., 949–950; D’Elia, 1971, pp. 117–130; D’Elia, 1982., 234–244.

⁵³ Bugli, 2001, 3., 73–84

⁵⁴ De Vito, 1982.a, 43.

⁵⁵ De Dominici, 1742.1745., III., 82–87.

⁵⁶ Blindarte, Asta 69, Napulj, 30. novembra 2014, lotto 113: olio su tela, cm 102 x 75 (potpisan punim imenom).

⁵⁷ Cvetnić, 1994., 133–136.



67

Mario
Alberto
Pavone

planu i toplom ugođaju koji okružuje Djevicu u oblacima, po tipu vrlo blisku ženskim figurama koje slikar koristi u svojim slikama, a za koje “uze za ženu jednu Mladu uzorita roda... kojom se, kako bijaše prelijepa stasa, običavao nadahnjivati za svoje slikanje po prirodi, a ponajviše za lica, i nježno kolutanje očima, htijući... u tom oponašati prelijepe ideje Guida Renija...”⁵⁸.

Gregoriju Pretiju (Taverna, 1603. – Rim, 1672.), bratu puno poznatijeg Mattije Pretija, valja pripisati sliku iz muzeja Dominikanskog samostana u Dubrovniku⁵⁹, koja u gornjem dijelu prikazuje

Gregorio Preti,
Sv. Antun Opat,
sv. Toma i sv.
Antonin, Dubrovnik,
dominikanski samostan

sv. Ursulu i sv. Agatu u jednoj kompoziciji posve kasnomanirističkoga kova, tako da nas navodi na pomisao da su sliku radile dvije različite ruke. Na donjem dijelu prikazani su redom sveti Toma, Antun Opat i sv. Antonin iz Firence⁶⁰ s modelom grada Cortone u ruci. Prikaz u kojem svetac nudi zaštitu gradu u kojem je proveo novicijat prije no što se zareadio i poslije postao prior (1418. – 1421.), navodi na pretpostavku da se djelo prije nalazilo u Cortoni i to u crkvi Sant’Antonio Abate, budući da središnje mjesto na slici zauzima upravo sv. Antun⁶¹. Svjetlina na gornjem prizoru u suprotnosti je sa zagasitom atmosferom u donjem dijelu, u kojoj Preti prikazuje izraze lica i boju na svetačkim haljama, upravo u skladu s načinom što ga je bio usvojio u Rimu još od vremena druženja s prvim Caravaggiovim sljedbenicima. Pogledi svetog Antuna i Antonina uprti su uvis, baš onamo gdje je umetnuta bizantska ikona, prema zapisu djelo italo-kretskog slikara Donata Bizamana iz druge polovice 16. stoljeća.

Gregorio Preti, kojeg nalazimo u Rimu od 1624.⁶², prolazi složen slikarski put. On isprva slijedi dominantna strujanja u ondašnjem rimskom slikarstvu priklanjajući se karavađizmu, iz kojeg preuzima sklonost snažnim kjaroskuralnim kontrastima uz određena pozivanja na Stanzioneovo rimsko iskustvo. Sa zalaskom karavađizma, osobito nakon smrti Bartolomea Manfredija i odlaska iz Rima Carla Saracenija i Orazija Gentileschija, Preti se otvara Guercinu i bolonjskom klasicizmu. Upravo spajajući spomenuta kretanja i uz doprinose Voueta i Valentina, Gregorijev slikarski izraz dobit će vlastiti karakter, kojemu će potom model što ga razvija brat Mattia, omogućiti da modernizira svoj likovni govor⁶³. Za prikaz dvojice dominikanskih svetaca ključne su usporedbe sa *Svetim Hijacintom* (Museo Civico, Taverna) i osobito s dvama platnima iz jedne privatne zbirke u Catanzaru (nekad u posjedu obitelji Poerio): *Sveti Toma* i *Sveta Katarina Sijenska*⁶⁴.

⁵⁸ De Dominici, 1742.–1745., III., 83: “tolse per moglie una Giovane di onorato parentado...dalla quale, che bellissima era formata, egli solea prendere le idee de’ suoi naturali, e massimamente de’ volti, e del dolce girar d’occhi, avendo in mente... d’imitare in ciò l’idee bellissime di Guido Reni...”

⁵⁹ Kolić Pustić, 2010., 101-110: gdje se spomenuta atribucija navodi na temelju usmenoga priopćenja Johna T. Spikea.

⁶⁰ D’Addario, 1961; www.treccani.it.

⁶¹ Pretpostavku da djelo potječe iz Cortone usuđujemo se iznijeti i bez neke izravne potvrde u izvorima (Sernini Cucciatti, 1982; Della Cella, 1900), tim više što Domenico Tartagli- ni (usp. Tartagli- ni, 1700., 164) navodi da su u Cortoni zastali sv. Franjo, sv. Ante Padovanski, sv. Bernardin iz Si- jene i Antonin, nadbiskup firentinski, *che l’illustrò co’ suoi dottissimi scritti*.

⁶² Vodret, 2004., 21-24.

⁶³ Porzio, 2012.c, 39-45.

⁶⁴ Valentino, 2004., 39-47.

Stroga formalna disciplina koja odlikuje bočne likove ukazuje na nagli zaokret u odnosu na njegove rane radove i pozivanje na jedan suzdržaniji klasicizam, što ga stavlja u opreku s bratom koji 1652.⁶⁵ napušta njihovu zajedničku radionicu. I po svom tipu, ta svetačka lica u svojoj fizionomiji upućuju na neke crte prisutne na svecima koje možemo susresti u seriji svetačkih poprsja koje Mattia Preti radi u crkvi Santa Maria Assunta u mjestu Nepi. Sveti Antun Opat na tamnoj pozadini podsjeća na Krista s *Večere u Emausu* iz privatne kolekcije⁶⁶ za koju se drži da datira između 1635. i 1640. Ako voluminozno postavljen plašt iznad tunike podsjeća na halje sv. Ante sa svečeve slike u crkvi San Rocco all'Augusteo u Rimu (oko 1663.), svečeva glava s gustom bradom upućuje na neka lica s Pretijevih kompozicija poput one sv. Nikole sa slike *Prečiste Bogorodice* (Taverna, San Domenico) ili glave sv. Martina s oltarne pale posvećene istoimenom svecu kojem je naslovljena crkva u Taverni, ili pak svećenikove sa slike *Vjenčanje Djevice* (Grosio, San Giuseppe)⁶⁷.

Pretijevu formalnu strogoću i priklanjanje akademskom ukusu na ovom platnu možemo zahvaliti s jedne strane njegovu zauzetom pohađanju Akademije sv. Luke i one Virtuoza kod Panteona, a s druge činjenici da je nakon boravka brata Mattije u Napulju, Gregorio imao priliku upoznati slikarske modele koji se razlikuju od onih koji tada vladaju Rimom i koji prate liniju Vaccaro-De Maria. Obojica braće prisutna su u Dalmaciji svojim djelima, što potvrđuje njihovu afirmaciju izvan granica Južne Italije i njihovu povezanost s redovničkim zajednicama čvrsto ukorijenjenima na tlu Dalmacije.

Dva se značajna platna Andree Vaccara (1604.–1670.) i danas nalaze u Dubrovniku. Obje slike, *Presveto Trojstvo kruni Bogorodicu sa sv. Ivanom Evanđelistom* u crkvi Karmen i ona s prikazom *Presveto Trojstvo kruni Bogorodicu sa svim svetim* za crkvu Domino,⁶⁸ vezuju se za temu krunjenja Bogorodice. Spomenuta platna pripadaju u njegovo kasno stvaralačko razdoblje, kada se, napustivši odavna mladenačke ushite napuljskim Caravaggion, u svojim djelima podvrgava većoj kontroli i strogoći: *...on se ubrzo odmaknuo od one posve tamne manire zaokupljene sjenama, i krenuo skladno ka onoj svijetloj, tražeći je u ljepoti svjetla, savršenstvu dijelova i spoznaji cjeline*⁶⁹.

Prvo se platno spominje u oporuci dubrovačke plemkinje Marije Resti 1699., no ono je po svoj prilici stiglo u Dubrovnik prije velikog potresa 1667. Nakon restauriranja⁷⁰ izašao je na vidjelo jedan sjajni kromatizam koji valorizira slikarov crtež i daje svečani ton draperiji kojom oblači likove. Vaccarov način svjedoči o još živom zanimanju za slikare kojima se približava pedesetih i šezdesetih godina 17. stoljeća (Cavallino, De Bellis), te omogućuje da smjestimo palu u sam početak šestog desetljeća, kada slika palu za crkvu Santa Maria del Pianto (1660.) i onu u Santa Maria dei Miracoli (1661.) od koje se sačuvala i pripremna skica⁷¹. Kristov profil podsjeća na onaj sa slike *Stigme sv. Katarine Sjenske* iz Santa Maria della Sanità (1659.), dok lik Boga Oca ima mnogo dodirnih točaka s likom na spomenutom platnu u crkvi Santa Maria dei Miracoli.

Grupa Presvetoga Trojstva koja dočekuje Mariju nošenu anđelima nalazi svoj predložak na slici koja se nalazi u napuljskoj crkvi Santa Maria delle Grazie a Caponapoli⁷² i koja se snažno oslanja na neke kasnomanirističke sheme. Sve to bi upućivalo na pomicanje datacije unazad, u prilog čega bi išla i jedna nedavno objavljena slika iz privatnog vlasništva⁷³.

⁶⁵ Spike, 2003., 57.

⁶⁶ Lattuada, 2004. 156-157.

⁶⁷ Spike, 2003., 116-117, 120-121, 126-127.

⁶⁸ Prijatelj, 1963.d, 71-72.

⁶⁹ De Dominici, 1742.–1745., III., 137:

“...ben tosto si scostò da quella maniera tutta oscura, e perduta fra l'ombre, e si avanzò nell'equilibrio giusto dell'altra rilevata nel chiaro, e ricercata con la luce del bello, con la perfezion delle parti, e colla intelligenza del tutto”.

⁷⁰ Tomić, 2007., 5-12.

⁷¹ Lattuada, 2009., 101-103.

⁷² De Vito, 1994-1995., 112.

⁷³ Pacelli, 2008., 164.



Osnivanje napuljskog Udruženja slikara sv. Ane i sv. Luke, na poticaj lokalnih jezuita, a kojemu je Vaccaro bio prvim predsjednikom (1664.–1666.), omogućilo mu je da prenese na nove generacije akademske kompozicijske postulate kojima je težio prevladavati naturalizam i obuzdati rasplinjavanje slikarske materije kako su propovijedali barokni slikari. U isto vrijeme kada slika platno u čast svetih zaštitnika spomenutog Udruženja (Museo Diocesano, Napulj, 1666.)⁷⁴ dolazi do kjaroskuralne formule kojom zgušnjava sjene u kontrastu spram pozadine. Takvim se značajkama odlikuje i skica *Svi sveti* (76,2 x 62,5 cm)⁷⁵, koju se s pravom stavlja u vezu s palom iz crkve Domino⁷⁶. Usporede li se ta dva djela, uočljive su mnoge podudarnosti, izuzev Bogorodičina okreta glave prema gore i sv. Mihočila dolje lijevo. Krajnji rezultat koji je postignut na naručenim djelima svjedoči svakako o utjecaju koji su na njih imale oslikane kupole napuljskih crkava s polovice *seicenta* i želji da se takva kompozicijska struktura usustavi na jedan stroži i uređeniji način nego li su to radili barokni slikari.

Na pozicije bliske klasicističkim stremljenima zrelog Andree Vaccara smješta se Napuljac Francesco De Maria (1623/26.–1690.). O njegovu školovanju imamo kontroverzne podatke: Pietro Andrea An-

dreini⁷⁷ kaže da je ono bilo u krugu obitelji, dok De Dominici govori da se školovao u napuljskoj radionici Domenica Zampierija zvanog Domenichino (1581.–1641.) vrijeme kad je ovaj radio na freskama u Reale cappella del tesoro di San Gennaro napuljske prvostolnice (1630.–1641.)⁷⁸. Nakon kraćeg boravka u Rimu (oko 1650.) umjetnik se vraća u Napulj, gdje 1656. počinje raditi u stilu koji se dijelom oslanja na Domenichinov klasicistički crtež, a dijelom na Pretijevu slobodno interpretirane “kjaroskuralne mrlje” koje će utjecati na čitavu napuljsku produkciju pedesetih⁷⁹. Među njegovim prvim radovima valja spomenuti dva velika platna *Mučeništvo sv. Lovre* i *Sveti Lovro dijeli milostinju* za crkvu San Lorenzo Maggiore – prvo se spominje 1656., a drugo 1658.⁸⁰, nakon kojih radi slike *Krist i Bogorodica* za kapelu svetog Ante Padovanskog u istoimenoj napuljskoj crkvi⁸¹. De Marijina sinteza emilijanskog klasicizma i Pretijeva baroka vidljiva je na platnima u napuljskoj crkvi San Giuseppe delle Scalze a Pontecorvo (*Razapinjanje Isusa Krista, Vizija sv. Terezije Avilske*) naslikanima 1660.⁸², nastavlja se na *Vizitaciji* i na *Odmoru na putu za Egipat* u crkvi Santa Maria la Nova (1661.–1662.), na *Svetom Petru i Pavlu* u Santa Maria di Monteverginella (oko 1667.), svjedočeći stilski odabir suprotan onom koji je u Napulju predlagao Giovan Battista Beinaschi, a temeljio se na stapanju Guercinove

69

Mario
Alberto
Pavone

Francesco de Maria,
Bogorodica s Djetetom
i svecima, Dubrovnik,
crkva sv. Dominika

⁷⁴ Tuck-Scala, 2012., 136–139.

⁷⁵ Christie's Roma, 18 lipnja 2002, lotto 770; Sotheby's Milano, 29 studenoga 2005., lotto 168.

⁷⁶ Tomić, 2011., 125–130.

⁷⁷ Ceci, 1899., 164.

⁷⁸ De Dominici, 1742.–1745., (ur. F. Sricchia Santoro i A. Zezza), Napoli, 2009., vol. II, t. I, str. 562.

⁷⁹ Leardi, 2008.–2009.; Leardi, u tisku.

⁸⁰ Fiorillo, 1985., 109–110.

⁸¹ Pavone, 1980., 19–22.

⁸² Nappi, 2005., 91.

Francesco de Maria,
Sv. Ana sa svecima,
Dubrovnik, crkva sv.
Dominika

Sv. Franjo Paulski,
Dubrovnik, Pinakoteka,
Knežev dvor



manire s načinom Giacinta Brandija. O njegovu uspjehu kod publike govori i činjenica da njegova djela posjeduju brojni onodobni kolekcionari među kojima su bili, osim Cesara Michelangela d'Avalosa, markiza od Pescara i Vasta⁸³, John Cecil, grof od Exetera, vojvoda od Calabritte, vojvoda od Frisa (zastupnik toskanskog nadvojvode) te prinčevi Di Frasso i Di Belvedere.

Zabilježen kao vrstan crtač i portretist⁸⁴, sredinom 17. stoljeća De Maria je u Napulju zajedno s Vaccarom i Giacomom Farellijem (1624. – 1713.) predstavljao jednu solidnu alternativu baroknim slobodama Luce Giordana (1634. – 1705.). Zahvaljujući, isto tako, svom djelovanju u Udruženju napuljskih slikara, gdje je prema riječima De Dominicija, običavao davati lekcije iz anatomije mlađim slikarima⁸⁵, on je postao svojevrsnim bardom napuljskog klasicizma.

Njegova se oltarna pala u crkvi svetog Dominika u Dubrovniku⁸⁶, koja predstavlja *Bogorodicu s Djetetom, svetim Petrom i Pavlom, svetom Franciskom Rimskom i svetom Elizabetom te Pijom V.*, smješta u kraj sedamdestih godina, budući da je potpisuje kao pripadnik rimske akademije, dakle nakon što je ušao u Akademiju sv. Luke i Akademiju virtuoza kod Panteona (1676.). Nabožna nota slike oslanja se na Domenichinovu *Bogorodicu s Djetetom i svecima* (1626./27., Rim, crkva San Lorenzo in Miranda), odakle preuzima klasicističku piramidalnu kompoziciju, unutar koje je, pretpostavljamo, naknadno

⁸³ Pagano de Divitiis, 1982., p. 386; Labrot, 1992., 146-147; Bugli, 2004., 14, 32.

⁸⁴ Parrino, 1725., p. 89; De Dominici, 1742.-1745. [2009.], vol. II., t. I., str. 561.

⁸⁵ De Dominici, 1742.-1745. [2009.], vol. II., t. I., p. 576.

⁸⁶ Sliku je publicirao Kruno Prijatelj 1989. godine. Usp. Prijatelj, 1989.a, 80-84; Fiorillo, 1985., str. 79, f. 39, str. 94, p. 137, bilješka 141.

Mattia Preti,
Evangelisti, Palermo,
Palazzo Abatellis

dodan lik sv. Tome Akvinskoga⁸⁷. Formalna disciplina kojom gradi sliku i uklapa svece, dijeli sliku na dva plana pa tako u grupi s Bogorodicom i Djetetom možemo naći poveznice koje vode njegovu *Zemaljskom Trojstvu* iz kapucinskog samostana u Noli i *Svetoj obitelji* iz napuljske crkve San Giuseppe a Chiaia.

U crkvi sv. Dominika u Dubrovniku čuva se još jedno platno koje se pripisuje Di Mariji⁸⁸, iako se u prošlosti dovodilo u vezu s Giuseppeom Castellanom (oko 1660.–1725.)⁸⁹. Ovaj njegov dubrovački *Sveti razgovor* na kojem sv. Anu okružuju sv. Andrija Apostol, bl. Margareta Savojska, sv. Katarina Sijenska, sv. Antonino Pierozzi, sv. Rajmund Penjafortski i sv. Hijacint, podsjeća na onaj Carla Maratte (1625.–1713.) iz kapele Altieri u dominikanskoj bazilici Santa Maria sopra Minerva u Rimu, na kojoj *Sveti Petar predstavlja Mariji pet blaženika koje je kanonizirao Klement X.* (1672.). Marijina figura s pogledom uprtim u nebo i rukama prekriženim na prsima podudara se s onom na Di Marijinoj slici *Skidanje s križa* u crkvi Sant'Agostino degli Scalzi u Napulju. S obzirom na njezinu sigurnu atribuciju Di Mariji,⁹⁰ može se jasno pratiti kontinuitet u njegovu kjaroskuralnom omekšavanju kromatskih vrijednosti. Isto tako, likovi svetica pognute glave s dominikanske pale nalaze sličnosti s Di Marijinim sveticama sa njegovih napuljskih slika: *Sveta Ana* (Chiesa dei Girolamini) i *Sveta Tereza Avilska* (San Giuseppe delle Scalze a Pontecorvo). U odnosu na onu prvu, signiranu palu, u kojoj se više priklanja Farelliju, na ovoj drugoj dubrovačkoj pali, unatoč znatnijim restauratorskim zahvatima,

⁸⁷ Fiorillo, 1985., 137, bilješka 141.

⁸⁸ Prijatelj, 1989.a, 80–84.

⁸⁹ Fiorillo, 1985., 1985, pp. 81, 109, fig.

40. Za više podataka o slikaru vidi: Rotili, 1978, vol. XXI; i nedavnu studiju: M. di Mauro, 2011., 225–226.

⁹⁰ Tecce, 1985., 267, 275, bilješka 18.



zamjetno je jače priklanjanje Vaccaru, osobito u tipu Bogorodice i načinu na koji je ogrće širokim plaštom. Isti takav pastozni kromatizam nalazimo i na dvama platnima dominikanske tematike u napuljskoj crkvi Santa Maria della Libera, što omogućuje da i tamošnje slike *Vizija* i *Smrt sv. Tome*⁹¹ pribrojimo De Marijinim djelima. Njihove nam pak kompozicijske sheme potvrđuju sličnosti s njegovom drugom dubrovačkom palom i dopuštaju da rekonstruiramo De Marijin slikarski razvoj kojim je do tada dominirao crtež.

U drugu polovicu 17. stoljeća valja smjestiti i *Svetog Franju Paulskog* (Dubrovnik), na čijem se licu očituju nemirni ribеровski potezi koji se naglo smiruju na mekim i širokim naborima svečeve tunike koji dominiraju kompozicijom i upravo uslijed tog dvoglasja omogućuju usporedbe s Francescom Fracanzanom (*Sveti Benedikt* u crkvi San Gregorio Armeno i *Sveti Pavao Pustinjak* u Sant'Onofrio dei Vecchi u Napulju) i sa zreлом produkcijom Angela So-

limene te mladenačkim djelima njegova sina Francesca, posebice u oponašanju načina Giovannija Lanfranca.

Dvije cjeline s prikazom *Evandelistâ* u dubrovačkim crkvama Gospe od Karmena i svetog Vlah⁹², koje možemo pripisati krugu Mattije Pretija (1613.–1699.), svjedoče o raširenosti i ikonografskoj popularnosti pojedinačnih prikaza evandelistâ izdvojenih iz jedinstvenog prikaza što ga je Preti naslikao na platnu *Četiri evandelistâ* (Palermo, Museo di Palazzo Abatellis), a koje De Dominicis spominje u napuljskoj zbirci Antonija Caputa, "časnog predsjednika Kraljevskog suda"⁹³, pa se stoga ono smješta u godine slikarova boravka u Napulju, tj. između 1653. i 1659. Prikazi pojedinih evandelistâ koji se dovode u vezu s najpoznatijim slikarima napuljskoga kruga spominju se od prve polovice 17. stoljeća u raznim inventarima i popisima, čak i na mletačkom teritoriju. Među prvim samostalnim prikazima evandelistâ individualnih karakteristika, valja izdvojiti sliku *Sveti Luka* (Catania, Pinacoteca del Castello Ursino) koju je 1669. kupio za svoju messinsku zbirku Antonio Ruffo⁹⁴. Preti u svoj niz evandelistâ uvodi arhitektonski okvir u obliku polukružnog luka koji zatvara prostor i ograničava bočno širenje prikazanog lika što ukazuje na Pretijev zaokret u smjeru akademizma i njegovo definitivno odvajanje od karavađovskih iskustava i fascinacije Guercinovim sjenovitim ugođajima i kjaroskurom. Iz spomenute faze je i Pretijev *Sveti Marko* (Cosenza, Pinacoteca di Palazzo Arnone) koji predstavlja važnu poveznicu ne samo s dvjema spomenutim dubrovačkim cjelinama, već i s nizom kopija koje je zaplijenio Andrea Marciano, vitez malteškoga reda, kako stoji u njegovu popisu iz 1696.⁹⁵ Uspoređujući *Svetog Marka* iz Cosenze s evandelistima iz crkava Gospe od Karmena i svetog

⁹¹ Za podatak zahvaljujem prijatelju i kolegi Riccardu Lattuadi koji mi je ukazao na slike u crkvi Santa Maria della Libera pripisujući ih opusu Di Marije.

⁹² Prijatelj, 1989.b, 85–90.

⁹³ De Dominicis, 1742.1745 [2009.], III., 339: "degnissimo Presidente della Summaria".

⁹⁴ Ruffo, 1916., 318, 369.

⁹⁵ Spike, 1999., 129/28.

⁹⁶ Spike, 2009., 58–61.

⁹⁷ Breska Ficović von, 2009., p. 43.

Vlaha (obje su cjeline nedavno restaurirane), s primjerima iz privatne zbirke na Malti⁹⁶, proizlazi da su se intenzitet svjetla i srebrnkasti tonovi sveli na gole formule, koje upućuju na pretpostavku da se radi o replikama koje su izveli slikarovi učenici na Malti kao što je to i u slučaju slikâ *Sveti Ivan Evangelist* (Padova, privatna zbirka) i *Sveti Luka Evangelist* (nekad u privatnoj zbirci u Münchenu)⁹⁷.

Što se tiče datiranja, slika *Svetog Marka* prati liniju Pretijeve produkcije osamdesetih godina, kao što to proizlazi iz usporedbe s platnima iz katedrale u Mdini na Malti: *Mučeništvo sv. Petra* i *Ozdravljenje oca sv. Publija* gdje se u pozadini pojavljuje isti luk kakav se vidi na spomenutim cjelinama evanđelističara.

Prijedemo li pak na razmišljanja o pregledu napuljskog slikarstva 18. stoljeća u Hrvatskoj, valja svakako spomenuti *Alegoriju vremena* Francesca Solimene (1657.–1747.) koja se čuva u Kneževu dvoru u Dubrovniku. Riječ je o pripremnom radu, iz njegove kasne faze, za kompoziciju nepoznata naslova koja je trebala krasiti svod jedne napuljske palače. Na prvi pogled se čini da je riječ o još jednom *bozzettu* slike koja prikazuje *Četiri strane svijeta* (Bloomington, Indiana Museum)⁹⁸, a koja je izvedena na svodu kabineta koji se nalazi tik do kraljevske spavaće sobe (Napulj, Palazzo Reale) oslikane povodom vjenčanja Karla Burbonskoga i kćeri poljskog kralja, Marije Amalije Saksonske (1738.). Poznata je još jedna pripremna skica iste slike (Pariz, zbirka Ergmann) koja u svom jakom kjaroskuru, po ugledu na Pretija, ima dosta zajedničkih crta s dubrovačkom. I zaista, premda se tu nalaze mnogi likovi s *Alegorije četiri strane svijeta*, što karakterizira kasne Solimenine radove, a nadasve njegovih zadnjih učenika (poput njegova nećaka Orazija), tema slike se vrlo razlikuje. U gornjem dijelu Bog Otac, posjednut na zemaljsku kuglu među oblacima, dominira kompozicijom, dok mu jedna ženska figura, prolazeći kroz Urobor (zmiju koja grize vlastiti rep, simbol vječnosti) predaje krunu. Na lijevoj strani, Apolonu, čija kola simboliziraju rađanje Sunca, u donjem dijelu suprotstavljena je Noć, koju obilježava sova. Dva ženska lika na desnoj strani, koja ponavljaju one s kompozicije u Kraljevskoj palači (personifikaciju Europe gore i Azije dolje), predstavljaju *Velikodušnost* (s kraljevskom krunom i papinskom tijarom) i, po svemu sudeći, *Povijest* jer je prikazana s otvorenom knjigom.

Upravo zbog mnogih podudarnosti koje možemo pronaći s navedenim platnima i s napuljskom *Alegorijom četiri strane svijeta*, dubrovački *bozzetto* možemo smjestiti u posljednje desetljeće umjetnikova djelovanja kada se vraća tamnijim prigušenim tonovima i žešćem kromatskom isticanju draperije.

Dva novootkrivena platna koja prikazuju *Izakovu žrtvu* i *Andeo pritječe u pomoć Hagari*, šire popis djela koja pripisujemo Micheleu Paganu (1697. – oko 1750.). Nakon što ga je Raimondo de Dominici podučio crtežu, Michele je postao vješt pejzažist slijedeći savjete Bernarda de Dominicija koji mu je otvorio vrata književnog kruga Aurore Sanseverino, vojvotkinje od Laurenzana: *...nakon što ga je podučio pravilima perspektive i očista, kao i urama u koje valja slikati krajolike i prizore u njima. Na nagovor Gaetana Martoriella prestade Michele slijediti Dominicija i stavi se oponašati lijepe Sassijeve (krajolike, op. prev.), neodređene Martoriellove boje, proučivši dobro i daleke Beichove krajobraze*⁹⁹.

⁹⁸ Bologna, 1979., 53–67; Spinoso, 1986., 118–119; Petrelli, 2009., 286–287.

⁹⁹ De Dominici, 1742.–45., III, pp. 557–558: “*istruendolo ne' precetti prospettici, e del punto orizzontale dell'occhio: come ancora dell'ore del giorno, nelle quali devon dipingersi i paesi e gli accidenti che portan seco. A persuasione poi di Gaetano Martoriello lasciò Michele di seguitare il Dominici, e si pose ad imitare i belli Sassi, e'l vago colore del Martoriello; ma perché aveva fatto molto studio ne' lontani del Beich*”.



Njegove kompozicije vezane za racionalizam Arkadije, pokazuju kako se on, početkom dvadesetih, u kompoziciji oslobađa dominacije Salvatora Rose i ostvaruje krajobrazne snažnog scenografskog efekta, posvećujući osobitu pozornost patosu kvrgavih stoljetnih stabala i ruševne arhitekture.

Godina 1728., kada nastaju ovali *Dijana i Akteon* i *Leda i labud* (privatna zbirka)¹⁰⁰, važna je i za gore spomenuta platna biblijske tematike, koja svjedoče o njegovoj bliskoj suradnji sa slikarima figura, tzv. "figuralistima" kojima je obično povjeravan središnji dio prikaza. Intervencija jednog te istog umjetnika na objema dubrovačkim slikama jasno se uočava u prikazima umetnutih figura koji oдаju posve autonomni izraz u odnosu na Paganov.

Istančani slikarski senzibilitet kojim je interpretirao prirodne elemente krajolika omogućio mu je da izgradi svoje jasne i skladne vedute lišene svake oporosti¹⁰¹, što ga je učinilo osobito omiljenim kod široke publike i priskrbilo mu brojne narudžbe.

U svojim pohvalama Paganovoj vještini, Bernardo De Dominici ističe kako je čak slavni Francesco Solimena kupio za sebe četiri njegova pejzaža¹⁰². Početkom 20. stoljeća laskavo se o njemu izrazio i kritičar Sergio Ortolani: *...minuciozan u krošnjama, blag u prijelazima prema pozadini, nježan i svjež u boji, hitar u sitnim figurama, elegantan u rezovima: prvi pravi settecentista koji zna prenijeti stijene jednog Salvatora Rose, Gargiulove razlistane grane, dughetovske vedute uronjene u pejsažne rokoko madrigale*¹⁰³.

Santolo Cirillo (1689.–1755.)¹⁰⁴, slikar koji je dugo vremena ostao u sjeni razvikanijih imena i nepravедno bio držan za Solimenina "kopista", jest autor kojemu treba pripisati dva *bozzetta* iz Dubrovačkog muzeja: *Mojsije i mjedena zmija* i *Mojsije dobavlja vodu iz stijene*. Kritičar Dalbono¹⁰⁵, pišući o njegovim freskama u kapeli sv. Vinka Fererskog u napuljskoj crkvi Santa Caterina a Formiello (1733.) uočio je i ugledanja na De Matteisa. U jednom dokumentu od 23. listopada 1748., Cirilla nazivaju "profesorom slikarstva" i naručuju mu tri slike za crkvu sv. Benedikta u Casoriji, za koju je trebao izraditi i tri *macchie*¹⁰⁶. On je također autor i jednog crteža, *Medaljoni s puttima*, potpisanog s obje strane (Museo di San Martino, Napulj)¹⁰⁷.

¹⁰⁰ Abita, 1976., 188-192; Spinoso, 1986., 69-74, 96; Costanzo, 2011., 350-356, 415-420.

¹⁰¹ Pavone, 2001., 163-176.

¹⁰² De Dominici, 1742.-1745., III., 557-558.

¹⁰³ Ortolani, 1970., 121: "...miniato di fronde, sensibile di passaggi verso lo sfondo, tenero e fresco di tinte, agile nelle minute figurine, elegante nei tagli: il primo vero settecentista trascrittore di rocce rosiane, di frappe gargiulesche, di sfondi dughetiani in paesistici madrigali rococò".

¹⁰⁴ Pavone, 1977., 219; Pezzella, 2009.; De Letteriis, 2013., 257-282.

¹⁰⁵ Dalbono, 1859., 110.

¹⁰⁶ Fiore, 1997., 549.

¹⁰⁷ Vitzthum, 1966., 37.



75

Mario
Alberto
Pavone

Santolo Cirillo, Mojsije
izbija vodu iz stijene,
Dubrovnik, Pinakoteka,
Knežev dvor

Santolo Cirillo, Mojsije
i brončana zmija,
Dubrovnik, Pinakoteka,
Knežev dvor

Obje dubrovačke skice imaju isti vertikalni kompozicijski uzgon koji potvrđuje da su bile namijenjene za neki crkveni svod. Pripremni rad *Mojsije i mjedena zmija* u potpunosti odgovara freski koja se nalazi u predvorju sakristije u crkvi Donnaregina Nuova u Napulju (potpisana i dokumentirana 1735.)¹⁰⁸. Tu Cirillo, uz znatna kromatska posvjetljenja, reinterpretera brojne citate iz Solimeninih djela, a posebno sa skice *Pokolja obitelji Giustiniani na Khiosu* (Museo di Capodimonte, Napulj), s koje preuzima vojnika na konju koji rukom pokazuje na prizor pokolja, ali nadasve stupnjevanje planova koji kulminiraju u široko razigranom vrtlogu anđeoskih tijela. Ista kompozicijska struktura odlikuje i drugi *bozzetto* s prizorom *Mojsije dobavlja vodu iz stijene*, pri čijem vrhu stoji Svevišnji kao s mladenačkih Solimeninih djela. Međutim, drugi starozavjetni prizor ne nalazi svoga para u crkvi Donnaregina, gdje je slikar prethodno već bio naslikao na svodu prolaza za redovnice prizor *Čudotvorni pad mane* (1729.): istu je temu naslikao i u kolegijalnoj crkvi u Castel di Sangro (1741.), zajedno s prizorom *Mojsije i mjedena zmija*, u vodoravnom formatu.

Cirillov razvojni put možemo pratiti počevši od 1723., kada mu je naručeno pet slika za Auroru Sanseverino, vojvotkinju od Laurenzana, potom *Josipov san* u katedrali u Capui (1724.) i sedamnaest slika na stropu crkve Santa Maddalena u Napulju (1727.). Tridesetih godina u Napulju, osim niza slika

¹⁰⁸ Rizzo, 1979., 232; Fiore, 1997., 548.

G. B. De Mari, Abraham
i anđeli, Dubrovnik,
Pinakoteka, Knežev
dvor



svetaca za baziliku Santa Restituta i fresaka u Nadbiskupskoj kuriji i sakristiji katedrale (1734., *Sveti Gennaro štiti Napulj*), umjetnik slika: *Uznesenje Blažene Djevice Marije* (Chiesa della Missione ai Vergini, 1733.), *Posvećenje hrama* (San Paolo Maggiore, 1737.), zajedno s osamnaest slika na platnu iznad lukova glavnog broda crkve San Paolo Maggiore, a koje prikazuju *Čuda i prizore iz života Isusa Krista i sv. Kajetana*. Na kraju svoga puta u bazilici rodnoga mjesta ponovit će temu *Mojsije dobavlja vodu iz stijene* (Grumo Nevano, San Tammaro, 1746.).

Slika *Abrahamovo gostoprimstvo*, nedavnu akviziciju Dubrovačkih muzeja, predstavlja pripremnu skicu za sliku što ju je uradio Giovan Battista de Mari (1722.–790.) za refektorij u Palazzo Abbaziale di Loreto u mjestu Mercogliano kraj Avellina, koja je signirana i datirana 1753. godinom.¹⁰⁹ Zna se za još jednu verziju ovog *bozzetta* što ju je napravio isti slikar, a nalazi se u privatnom posjedu¹¹⁰. Na njoj je zamjetna življa i odlučnija kompozicija koja odaje priklanjanje akademizmu Francesca de Mure. U jednoj izjavi o imovinskom stanju iz 1758. navodi se da je *Giovanni de Mari, i sam rodnom iz Casale di Piazza di Pandola, Stato di San Severino, po zanimanju slikar figura, i da je radi toga posla dugi niz godina proveo u Napulju pod paskom slavnog slikara gospodina Francesca de Mure, rodnom iz spomenutog grada, a*

¹⁰⁹ Formica, 2005., 262.

¹¹⁰ Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna, Fototeca: Anonimo secolo XVIII, *Abramo e i tre angeli*, Fascicolo Francesco Solimena: bottega; scheda n. 64392, busta n. 0597.

gdje se sada nalazi zaposlen kao slikar figura kako je rečeno¹¹¹. Ovaj slikar kojeg se dovodi u vezu s bakropiscem Antonijom Baldijem, učenikom Solimene, propagirao je jednu akademsku formulu, jasnih boja za razliku od kjaroskuralnog pristupa njegova nešto starijeg učitelja. Njegovo prvo poznato djelo je *Okrunjena Bogorodica* iz istoimene crkve u Montoro Superiore. Na tom su djelu zamjetni i utjecaji Angela Solimene, što potvrđuje da se De Mari formirao velikim dijelom na radovima slikara koji su radili na području između Salerna i Avellina, gdje se i sam kretao i djelovao. Tako bilježimo njegov rad u mjestu Mercato San Severino (crkva sv. Ante, između 1758. i 1759.) i u Gesualdu (crkva Gospe od Ružarija, između 1754. i 1761.). U Gesualdu je prisutan s trima slikama: *Raspeti Krist* (u kojoj se poziva na istoimenu sliku Francesca Solimene iz samostana sv. Tereze u Solfori), *Bogorodica u slavi* i *Sveti Siksto IV. i sv. Ivan iz Erfurtha* koja se nadovezuje na De Murina iskustva iz tridesetih godina 18. stoljeća kada Francesco radi za benediktince iz Montecassina. Nakon 1760. godine i slike *Sveti Paskal Baylonski* za crkvu San Giovanni Battista u Piano di Montoro Inferiore, radio je ciklus fresaka sa scenama iz Marijina života (Piazza di Pandola, Congrega del Rosario) u kojem je koristio Solimenine modele iz kapele Monte dei Poveri u Napulju i neka De Murina rješenja iz Certose di San Martino. Isto tako, u šesto desetljeće smještaju se platna iz crkve Santissimi Apostoli Pietro e Paolo (Santa Lucia di Serino) – gdje citira Solimenu iz Santa Maria Egiziaca a Forcella (Napulj), iz crkve sv. Nikole u Fiscianu i one u mjestu Sant'Agata Irpina (općina Solofra, 1768.). Početkom sedamdesetih radi slike za strop u crkvi Maria del Carmine u mjestu Preturo, a nalazimo ga, ponovno, i u crkvi u Piano di Montoro Inferiore te na kraju i u kolegijalnoj crkvi San Michele Arcangelo u Solofri, gdje primjenjuje istu onu shemu kojom se Solimena koristio u *Uznesenju Blažene Djevice Marije* za katedralu u Capui. Nakon dviju slika za crkvu sv. Vida (Piazza di Pandola, 1774.), slikom *Svetog Blaža* iz 1776. on otkriva kromatizam ranog De Mure sa sliku u teanskoj katedrali.

Oslobodivši se Solimenina utjecaja, Francesco de Mura (1696. – 1782.) stvara svoj vlastiti izraz na pali *Bogorodica s Djetetom okružena svecima* koja se danas nalazi u Isusovačkom samostanu u Dubrovniku. Dobar prijam spomenutog djela “otvorio je vrata Grada” i njegovim učenicima, među kojima su i autor slike *Sveti Vlaho* u Dubrovačkom muzeju (slike na kojoj se svetac nalazi u ulozi zaštitnika s modelom gradskih zidina u donjem desnom uglu) i Jacopo Cestaro (1718.–779.)¹¹². Prve poznate radove Jacopa Cestara, kojega spominje njegov suvremenik i pisac Napoli Signorelli¹¹³, predstavljaju platna koja radi za Samostan sv. Franje u mjestu Marsico Nuovo, u Bazilikati (1741.)¹¹⁴, a u kojima se još vidi utjecaj Solimenina kjaroskura koji prožima i njegove slike za crkvu Bezgrešnog začeća u Fuscaldu, u Kalabriji. Konačno priklanjanje De Muri vidljivo je na slikama *Mučeništvo sv. Jakova* i *Sv. Filip ruši lažne idole* (Napulj, San Filippo e Giacomo, 1757.–1758.), nakon kojih će na svodu naslikati fresku s *Uznesenjem Blažene Djevice Marije* (1759.).

Cestarova slika *Gospa od Karmena sa sv. Petrom, sv. Josipom, sv. Ivanom Krstiteljem i sv. Vlahom* (s modelom grada u ruci) odražava prijelaz ka priklanjanju De Murinim utjecajima, premda još zadržava neke tipične Solimenine značajke. Tako dostojanstveni lik sv. Petra nalazi svoje mjesto na lijevoj strani platna prizivajući u sjećanje Solimeninu *Bogorodicu sa sv. Petrom i Pavlom* (Napulj, San Nicola alla Carità, 1682.) i Francescova platna u Santa Maria Egiziaca a Forcella (Napulj, 1690.–1696.).

¹¹¹ Formica, 2005., 261: “il medesimo Giovanni De Mari di detto medesimo Casale di Piazza di Pandola Stato di San Severino è dipintore di figure e per tale impiego a dimorato per molti anni nella città di Napoli sotto la disciplina del celebre dipintore Signore Francesco De Mura di detta medesima città e si trova attualmente applicato a detto impiego di dipintore di figura”.

¹¹² Spinosa, 1970., 73-87.

¹¹³ Napoli Signorelli, 1923., 26.

¹¹⁴ Pavone, 1997., 221-223.



Unutar slikarova opusa možemo otkriti još neke zanimljive paralele usporedimo li lik sv. Filipa sa spomenutog napuljskog platna, *Sv. Filip ruši lažne idole*, s onim na *Viziji sv. Filipa i Jakova* (1759.) što ga je u istoj crkvi naslikao Alessio D'Elia. Po svom tipu Gospa podsjeća na *Kleopatru* iz privatne zbirke u Bresci¹¹⁵, a kojoj pak prethodi platno na istu temu (Museo di Capodimonte, Napulj). I u njegovoj kasnoj fazi, na platnima u crkvi Santa Maria Donalbina (*Rođenje Bogorodice*, *sveti Franjo*, *sveti Ante Padovanski*, *sveti Paskal Baylon*)¹¹⁶ ili na njegovu potpisanom platnu *Sveti Nikola* (Cappella del Pontano, Napulj) možemo pronaći zanimljive tipološke usporedbe.

Sve u svemu, Gospa od Karmena pružit će nam dovoljno elemenata da napravimo sljedeći korak i uvedemo još jedno značajno ime. Slikar Giacinto Diano (1731.–1803.), koji će, nakon Vanvitellijeve reforme 1772., kao i Cestaro podučavati na napuljskoj Accademia di Belle Arti, na svojoj će *Gospi od Karmena* (Chiesa dell'Annunziata, Venafrì u Abruzzu, 1771.)¹¹⁷ iskazati sposobnost širenja prostora u dekorativne svrhe, kako bi se vratio postulatima napuljskog baroka i suprotstavio se neoklasicistič-

kim tendencijama. Njegovi su slikarski počeci¹¹⁸ u rodnom Pozzuoliju kraj Napulja još pod jakim utjecajem De Murine arkadije, što se vidi na oslikanom svodu stubišta u Biskupskom sjemeništu (1755.) i na slikama u crkvi San Raffaele (1758.–60.), a može se zamijetiti i na dvama velikim platnima u prezbitariju crkve San Pietro Martire u Napulju. Godine 1762. radi *Gospu od Ružarija* (Madonna dell'Arco, Napulj), *Glavosjek sv. Ivana Krstitelja* (Cappella del Seminario Vescovile, Pozzuoli) i *Svetu obitelj* (Sant'Agostino degli Scalzi, Napulj) koja se svojim otvorenijim i vedrijim kromatizmom nadovezuje na De Murine *Alegorije* za savojski dvor u Torinu. Ovim će djelima uslijediti *Raspeće Kristovo* (Sant'Agostino alla Zecca, Napulj, 1763.), freske u velikoj dvorani napuljske bolnice Santa Maria della Pace (*Epizode iz života sv. Ivana od Boga*, 1764.) te, 1767. godine, *Pranje nogu* i *Krist pozdravlja Mariju* za katedralu u Pozzuoliju (danas u Museo di Capodimonte, Napulj), dok će na dvama platnima *Krštenje Kristovo* i *Obraćanje sv. Augustina* iz 1768. za crkvu Sant'Agostino alla Zecca, u svojim nastojanjima oko prikaza blagih atmosfera prožetih zlatnastim odsjajima svjetla, poput onih Giordanovih, iskazati svoj novi interes za obogaćivanjem i produbljivanjem dinamike prostora.

Oslikavanje svoda u sakristiji crkve Santa Maria di Pozzano (Castellammare) po crtežima Luigija Vanvitellija, ne znači samo novu suradnju, nego i bliskost u stavovima sa slavnim arhitektom, posebice u odnosu na novu ulogu arhitekture unutar kompozicije, što mu je pak omogućilo da bude uvršten među umjetnike koji su radili na oslikavanju Kraljevske palače u Caserti (Reggia di Caserta). U godinama koje slijede radi slike *Polaganje u grob* (Sant'Agostino alla Zecca, 1773.), *Prikazanje Marijino*

¹¹⁵ Spinosa, 1986., 72–73.

¹¹⁶ Spinosa, 1999., 81–82.

¹¹⁷ Mortari, 1984., 165.

¹¹⁸ Pavone, 1991.



Giacinto Diano, *David i Abigaila*, Dubrovnik, Pinakoteka, Knežev dvor

i *Pronalazak čudotvorne ploče* (Nocera Superiore, Santuario di Santa Maria Materdomini, 1775.). Kada godine 1776., oslikavajući strop sakristije u crkvi Sant'Agostino alla Zecca scenom *Posvećenja Salomona hrama*, Diano nalazi nadahnuće u Giuseppeu Bonitu i njegovoj freski na svodu napuljske crkve Santa Chiara, on obogaćuje svoje djelo profinjenim kromatskim odnosima i svjetlosnim prijelazima koje će primijeniti 1789. i na svodu Stolne crkve u Lancianu (Abruzzo).

Giacinto Diano je i autor platna *David i Abigajila* u Muzeju Kneževa dvora u Dubrovniku, na kojem koristi neke modele koje je razvio De Mura oko 1750. radeći povijesne prizore za prostor iznad vrata u Kraljevskoj palači u Torinu (*Epizode iz Aleksandrova života i Rimske junakinje*)¹¹⁹. Elegantni Abigajilin lik nalazi svoju prethodnicu u ženi koja stoji s lijeva na De Murinoj slici *Paris prostreljuje Ahila* (Rim, privatna zbirka)¹²⁰. Prizor s arhitekturom u pozadini i likovima mišićavih tijela koji donose darove u prvom planu, dopušta usporedbu s onim što je umjetnik naslikao na *Mučeništvu sv. Katarine Aleksandrijske* (1758.) i na *Tobijinu ozdravljenju* (1760.) za crkvu San Raffaele u Pozzuoliju.

U okviru osamnaestoljetnog slikarstva u Dubrovniku našao je svoje mjesto i Gaetano Garsia, umjetnik koji je između 1735. i 1738. radio na ukrašavanju unutrašnjosti crkve sv. Ignacija. Prema F. M. N. Gabburriju¹²¹ doznajemo za važan podatak o "don Gaetanu Garziji iz Palerma, slikaru povijesnih tema, perspektive, arhitekture i portreta. Isprva učenik Guglielma Borrhomanza na Siciliji, a potom ga u Rimu na nauk uzima Sebastiano Conca. S 26 godina, po povratku u zavičaj, oslikao je u Palermu

¹¹⁹ D'Alessio, 1993., 70-87.

¹²⁰ Spinosa, 1986., 160, f. 303.

¹²¹ Perini, 1998; Barbolani di Montauto, 2006., 83-94.

galeriju don Antonija Montapertija, princa od Refadale i dva velika platna u dvije kapele samostanu RR. MM. Benedettine u Palermu, te druga djela u tom gradu. I točno te 1738. godine, pozvan je u Dubrovnik, da oslika na opće zadovoljstvo čitav svod u tamošnjoj katedralnoj crkvi¹²². Ovaj posljednji podatak kronološki je točan (osim krivog navoda mjesta, katedrale umjesto isusovačke crkve), budući da nalazi potvrdu i u Ljetopisu Dubrovačkog isusovačkog kolegija iz 1738.: *Dana 19. siječnja, na blagdan Presvetog Imena Isusova, bilo je otkriveno svetište naše crkve koje je freskama oslikao Sicilijanac gospodin Gaetano Garzia, nakon što je na njem radio gotovo tri godine i u koje vrijeme je izradio uljem sliku sv. Franje Ksaverskoga za oltar za kojega je trebalo podići novu kapelu u mramoru; za te radove koje su svi pohvalili, Kolegij je potrošio (osim za troškove slikareva boravka u kući), za boje i zidarima za pomoć dvjesto cekina i još 25 cekina kao nagradu*¹²³. Svakako, najveći je trud uložio u oslikavanje apsida isusovačke crkve na kojoj je, u kupoli prikazao *Svetog Ignacija u nebeskoj slavi*, dok je u oltarnoj zoni, u središtu prikazao *Apoteozu svetog Ignacija*, na lijevoj strani *Susret sv. Ignacija sa sv. Franjom Ksaverskim*, a na desnoj *Susret svetog Ignacija sa sv. Franjom Borgijom*.

Mora da se ovaj naš slikar susreo s Akademijom Francesca Solimene, bilo zato što je surađivao s Antonijem Baldijem (1692.–1773.) na ukrašavanju početne stranice knjige *Discussioni istoriche, teologiche, e filosofiche di Constantino Grimaldi, fatte per occasione della risposta alle lettere apologetiche di Benedetto Aletino* (1725.), bilo zato što je u prizoru *Susreta sa sv. Franjom Ksaverskim* iskoristio za lik s desne strane Solimenina Abrahama sa slike *Rebeka se oprašta od oca* koja je poslana obitelji Baglioni u Veneciju, a koje se replike čuvaju u Ajacciju i u Wiesbadenu¹²⁴.

Osim spomenutog citata, najjači utjecaj na slikara je ostavila rimska sredina za njegova boravka u Rimu, što se vidi na freskama u gornjem dijelu apsida gdje je prizor *Svetog Ignacija u nebeskoj slavi* u potpunosti preuzet sa freske u kupoli crkve sv. Agneze u Rimu¹²⁵ (koju je uradio Ciro Ferri, učenik Pietra da Cortone, 1689.). Garzia je tu samo zamijenio Bogorodičin lik s likom sv. Ignacija. Epizode iz života sv. Ignacija upućuju na Pietra da Cortonu, kao što se vidi u prikazu *Vjere sa slike Susret sv. Ignacija sa sv. Franjom Ksaverskim* koju preuzima sa Sibile na slici *Augustu javljaju da se rodio Krist* (Musée des Beaux Arts, Nancy), dok lik paža na slici *Sv. Franjo Borgija* preuzima sa Cortonina djela *Anan ozdravlja sv. Pavla* (Santa Maria della Concezione, Rim). Osim ugledanja na Bacicciove freske u kapeli svetog Ignacija u crkvi Il Gesù, treba naglasiti da je Garzijina pala *Smrt sv. Franje Ksaverskog* u Dubrovniku kopija prema pali Carla Maratte u spomenutoj rimskoj crkvi (1679.) koju ponavlja i Gaetano Lapis u crkvi sv. Filipa u mjestu Cagli Marche.

¹²² F. M. N. Gabburri, *Vite di Pittori*, Ms. Firenze, Biblioteca Nazionale, Fondo Palatino, Vol. II., 725: "Don Gaetano Garzia di Palermo, pittore di storie, prospettive, architetture e ritratti. Scolare prima di Guglielmo Borrhomanz in Sicilia e poi in Roma scolare del cavalier Sebastiano Conca. In età di 26 anni, dopo il suo ritorno alla patria, ha dipinto in Palermo la galleria del Principe di Refadale don Antonio Montaperti e due gran quadri in due cappelle del monastero del cancelliere delle RR. MM. Benedettine

di Palermo, con altre opere in detta città. Presentemente in questo anno 1738, chiamato a Ragusa, dipinge con plauso universale tutta la volta di quella chiesa cattedrale."

¹²³ Vanino, 1937, p. 68: "Ai 19 Gennaio, festa del SSmo Nome di Gesù, fu scoperta la tribuna della nostra chiesa, dipinta al fresco dal Sig. Gaetano Garzia Siciliano avendo in detto lavoro impiegato quasi tre anni nel qual tempo però fece anche il quadro di S. Saverio ad olio disegnato per l'altare della chiesa, dovendosi fare

la nuova cappella di marmo, quali opere riuscite vaghe sono state universalmente applaudite avendo speso il Collegio per esse (oltre il mantenimento del pittore in casa) colori e aiuto de muratori zecchini duecento et altri 25 donatigli per regale". Usp. Prijatelj, 1983.b, 106-118.

¹²⁴ Carotenuto, 2014., 55-69.

¹²⁵ Marković, 1978., 103-104; Prijatelj, 1983.a., 112; Marković, 1994., 137-140.



81

Mario
Alberto
Pavone

Gaetano Garsia, Oslik
svetišta, Dubrovnik,
crkva sv. Ignacija



Na kraju bih spomenuo i sliku *Apolon i Dafne* u Kneževu dvoru u Dubrovniku, koja nas vraća u napuljsku sredinu, tamo negdje između Solimene i De Matteisa. Tu je riječ o jednoj inačici Dafnina bijega s istoimenog Solimenina djela koje je nedavno otkriveno u jednoj privatnoj zbirci, a koja je bila dijelom cjeline što ju je Solimena poslao prokuratoru Gerolamu Canaleu u Veneciju početkom 18. stoljeća.¹²⁶

Ovaj kratki pregled napuljskoga slikarstva u Hrvatskoj, koji počinje od prvih godina sedamnaestoga i seže do druge polovice osamnaestoga stoljeća, potvrđuje da je postojao stalni interes hrvatskih naručitelja za vrijedne umjetničke pojave i slikare koji su djelovali u Napulju u vrijeme kada je taj grad bio jedan od najvažnijih središta europske likovne umjetnosti.

¹²⁶ Carotenuto, 2014., 55-69.

Svjedočanstva o sakupljačima i/ili naručiteljima talijanskog baroknog slikarstva u kontinentalnoj Hrvatskoj 17. i 18. stoljeća iznimno su fragmentarna. Ne samo zbog političkih, već prvenstveno zbog tadašnjih društveno-ekonomskih okolnosti koje su u svom dugom trajanju bitno odredile kulturni habitus sredine o kojoj je riječ, umjetnički centri talijanskoga baroka u to su doba uglavnom izvan doseg potencijalnih naručitelja i sakupljača s ovoga područja.¹

Malo je sačuvanih talijanskih slika za koje je pouzdano utvrđeno ili uvjerljivo pretpostavljeno da su dospjele u našu sredinu tijekom dva barokna stoljeća. Raspršene tragove baroknih narudžbi talijanskoga slikarstva mogli bismo slijediti i u drugim sredinama kontinentalne Hrvatske, no na ovome ćemo se mjestu ograničiti tek na nekoliko primjera povezanih uz zagrebački Kaptol. U naručiteljskom smislu to je ponajprije zagrebački kanonik i kasniji veliki prepozit Stjepan Puc (Putz) za kojega je utvrđeno da se izdvaja *kao naručitelj izgrađena umjetničkoga ukusa*, čiju visoku umjetničku kulturu daje naslutiti i njegova još ne posve razjašnjena uloga pri izvedbi Oltara sv. Križa, remek-djela *Francesca Robbe*.² Aktivno uključen u promicanje kulta bl. Augustina Kažotića, koji sredinom 18. stoljeća doživljava svojevrstan procvat u okviru Zagrebačke biskupije, kanonik Puc je 1747. godine naručio i dvije slike, jednu iz Beča, a drugu iz Napulja, "od najslavnijih slikara". Ta "napuljska slika", isprva postavljena u oltar Blažene Djevice Mariji u apsidi južne lađe katedrale, danas je u katedralnoj sakristiji.³ Već i zbog čvrstih veza biskupije s talijanskim crkvenim središtima, potvrđenih narudžbama umjetnina druge vrste,⁴ za pretpostaviti je još poneki primjer narudžbe odnosno dopreme slikarskog djela iz talijanskih umjetničkih središta, koji je mogao izmaći pažnji istraživača. Tako je tek nedavno zaboravu domaće povijesti umjetnosti otrgnuta slika *Sveta Margareta Kortonska* bolonjskoga slikara Felicea Torellija iz franjevačkog samostana na Kaptolu, uz hipotezu za put dolaska u zagrebačku sredinu posredstvom Ilirsko-ugarskog kolegija u Bologni, u kojemu su brojni kaptolski stanovnici stjecali naobrazbu, ali i likovnu kulturu koja je poželjela ucijepiti ovo značajno djelo bolonjske škole u zagrebačku slikarsku baštinu.⁵ Za refektorij toga bolonjskoga kolegija zagrebačka je biskupija, posredstvom naručitelja i donatora kanonika Petra Črnkovića i biskupa Stjepana Želišćevića, naručila zidni oslik od bolonjskoga slikara Gioacchina Pizzolija. Prepoznat kao *jedina hrvatska ranonovovjekovna narudžba historijskoga zidnog slikarstva velikih dimenzija*,⁶ taj je zidni oslik primjer prestižnog slikarskog žanra, snažnog reprezentacijskog političkog naboja, koji je obilježio interijere europskih dvorova i palača. Namijenjen je dakako formaciji pitomaca kolegija, ali i reprezentaciji vlasnika i njegove nacije inozemnim gostima, dakle talijanskoj i svjetskoj javnosti, kojoj se obraća prije svega jedinstvenim i složenim povijesno-političkim ikonografskim programom.

Pripadnicima svjetovnih viših slojeva iz kontinentalne Hrvatske, među čijim bi redovima također bilo za očekivati naručitelje i sakupljače, mogućnosti recepcije na izvorištima recentnih talijanskih umjetničkih tokova bile su još ograničenije. Štoviše, zamijećeno je da čak niti pripadnici tada umnogome etabliranije mađarske društvene elite nisu bili u mogućnosti prihvatiti talijansku umjetnost

¹ Barok i prosvjetiteljstvo, Hrvatska i Europa – kultura, znanost i umjetnost, 3. sv., (ur.) Ivan Golub, 2003.

² Bilj. 2.

Šourek, 2007., 153-166.

³ Plukavec, 2005., 29-37.

⁴ Premerl, 2010., 101-112.

⁵ Cvetnić, 2002., 305-313.

⁶ Premerl, 2014.



u svoj njenoj punini.⁷ Fasinacija monumentalnim, skupocjenim ili grandioznim zasigurno nije izostajala, no vizualni jezik slikarstva suptilniji je i diskretniji, te njegovo usvajanje, kao preduvjet recepciji, podrazumijeva dugotrajnu i kontinuiranu izloženost, kakvu su u svom formativnom razdoblju eventualno mogli iskusiti crkveni pitomci. Naravno, neki elementi formiranja društva u to doba, prije svega gotovo obaveza odlaska mladih pripadnika viših društvenih slojeva na *grand tour*, svojevrсно edukativno putovanje po Italiji koje bi kulminiralo posjetom Rimu, nisu mimošli niti pripadnike hrvatskoga kontinentalnoga plemstva, koji su međutim na tim svojim putovanjima bili zaokupljeni prvenstveno onime što je odredilo svakodnevicu njihova življenja u domaćoj sredini. Opterećena stalno prisutnom ratnom opasnošću, njihova je pažnja bila usmjerena gotovo isključivo na fortifikacije i vojnu opremu.⁸ Dosađajna istraživanja upućuju na to da sakupljačke aktivnosti pripadnika plemenitaških obitelji s

područja kontinentalne Hrvatske, te njihov odnos prema predmetima sakupljanja i načinu njihova smještaja, uređenja i čuvanja, sve do 19. stoljeća ne pokazuju obilježja kolekcionarstva u smislu kako se ono razvilo u novome vijeku. Primjerak renesansnoga traktata o muzeju sačuvan u knjižnici Zrinskih nerazdvojenih je listova i očito nikada korišten.⁹ Prijemčivost tadašnje domaće sredine za takve sadržaje očito nije bila dostatna za procesuiranje složenog mehanizma kulturnoga transfera znanja, utjecaja, ukusa i interesa, koji podrazumijeva visok stupanj aktivne receptivnosti.

Velika istraživačka tema povijesti kolekcionarstva u Hrvatskoj izazov je i imperativ za buduća istraživanja, koja će zasigurno iznjedriti brojna nova saznanja, na što upućuju i recentni doprinosi na tom polju.¹⁰ No, otvoreno pitanje ostaje bi li i uz bitno bolje stanje istraženosti bilo moguće prije 19. stoljeća u kontinentalnoj Hrvatskoj iznaći sakupljača koji je formirao svoju zbirku umjetnina prateći suvremene tokove umjetničkoga razvoja, bilo izravno u europskim umjetničkim središtima, bilo na mjestima njihova pojačanoga odjeka kao što je to za recepciju baroknoga talijanskoga slikarstva u širem području srednje Europe posebice relevantan bio Beč. Kao prvi takav moderni sakupljač umjetnina u punom smislu te riječi nametnuo se tek kardinal Juraj Haulik (1788.–1869.), u kojega – kako je zabilježeno svega koje desetljeće nakon njegove smrti – *bijaše obsežno znanje, neobič-ni, iztančani ukus, i živi interes za sve što je liepo i plemenito u umjetnosti i prirodi*.¹¹ Elementi koji određuju novovjekovni fenomen sakupljanja umjetnina, odnosno modernoga sakupljača, upravo su široko znanje, ukus i aktivni interes, te porivi odnosno kriteriji za sakupljanje iskazani kroz kategorije ljepote i plemenitosti.

⁷ Vecsey, 2013., 90–133.

⁸ Gudelj i Botica, 2012.

⁹ Vujić, 2007.

¹⁰ Najcer sabljak i Lučevnjak, 2013.

¹¹ Hirc, 2008., 262–275



Pečat s grbom
obitelji Vranyczany
apliciran na sliku
"Krist i preljubnica",
Strossmayerova
galerija starih
majstora HAZU

U zbirci takvoga sakupljača bilo je mjesta i za djela talijanskoga baroknoga slikarstva. Ogledalo Haulikova sakupljačkog profila sačuvani je rukopisni inventar njegove zbirke, iz koje nam je danas poznato tek nekoliko djela koja je na dražbi kardinalove ostavštine 1869. godine kupio Franjo Rački za zbirku biskupa Josipa Jurja Strossmayera.¹² *Saloma s glavom Ivana Krstitelja* firentinskog baroknog slikara Onorija Marinarija prikaz je lišen svake natruhe straha i okrutnosti, u korist posve svjetovne gracioznosti i profinjenosti. Saloma je hladno distancirana od vlastitoga okrutnoga čina, a i lice svetoga Ivana Krstitelja posve je ugašeno i spokojno. Sakupljačima 18. i 19. stoljeća osobito su se sviđale upravo ovakve tihe i nepokretne heroine prikazane u elegantnim modernim kostimima, trenutačno zaustavljene u vremenu oslobođenom bilo kakvog historizirajućeg elementa.¹³ Takva Marinarijeva djela koja su tijekom 19. stoljeća kolala umjetničkim tržištem diljem Europe, sve do Velike Britanije, najčešće su bila atribuirana Carlu Dolciju, upravo kao i *Saloma* koju je Haulik kupio 1839. godine u Beču.

Važnost onodobnoga Beča kao središta političkog i kulturnog života čitave Monarhije potvrđuje se i istaknutim mjestom koje je zauzimao na umjetničkoj sceni u to vrijeme. Preko Beča umjetnici iz drugih dijelova Europe odlaze u rubne dijelove Monarhije. Posredstvom bečkih preprodavača u čitavoj se Europi kupuju izvorne slike autora koji su prolazili kroz Beč u potrazi za tržištem, a vrlo često su ti slikari u Beču za potrebe tržišta izrađivali kopije slika iz carske ili drugih bečkih galerija. Beč je stoga središte ne samo tržišta umjetninama, već i ishodište recepcije određenih slikarskih stilova i škola.

¹² Dulibić i Pasini Tržec, 2014.

¹³ Benassai, 2011.

Josip i Potifarova
žena, Zagreb

U Beču su ne samo pripadnici hrvatske aristokracije, već i rastućega građanskog sloja, zasigurno bili u mogućnosti doći u doticaj sa slikama talijanskoga baroka, no njihove su zbirke danas gotovo potpuna nepoznanica. Podatak da su se sa Strossmayerom odnosno Račkim na dražbi ostavštine kardinala Haulika, osim stranih kupaca, nadmetali barun Levin Rauch i industrijalac Gustav Pongratz upućuje na interes za sakupljanje u domaćoj sredini. Praksa obilježavanja slike voštanim pečatom s obiteljskim insignijama, kakav je sačuvan na jednoj talijanskoj slici u Strossmayerovoj galeriji, čije vrijeme nastanka čak prethodi baroku, izravnije je svjedočanstvo koje upućuje na to koliko je praksa sakupljanja umjetnina morala biti raširena među članovima zagrebačke elite, u ovom slučaju obitelji Vranyczany. Njihova je zbirka slika barem djelomično poznata ne samo preko nekolicine sačuvanih djela (kat. xx) već je dio zbirke 1884. godine ovjekovječen i na fotografskom zapisu – ovještene u nekoliko nizova, slike su bile izložene u sobi za biljar zagrebačke palače Vranyczany-Dobrinović¹⁴

Privatne zbirke plemenitaških i građanskih obitelji, u pravilu su rasparčane do te mjere da je često jedva fragmentarno očuvan čak i samo spomen na njih, unatoč činjenici da je velik dio te naše baštine slijedom turbulentnih povijesnih zbivanja tijekom 20. stoljeća muzealiziran. Mnoge slike u našim javnim zbirkama posljedica su razvoja građanskog privatnog kolekcionarstva 19. ili ranoga 20. stoljeća, koje tek treba biti istraženo, jednako kao i proces muzealizacije privatnih zbirki do kojega je došlo nakon Drugog svjetskog rata. Poneki poznati primjer talijanske barokne slike u privatnim zbirkama nastalima u kontinentalnoj Hrvatskoj u drugoj polovici 20. stoljeća odgovara očekivanoj tipologiji, naznačenoj već Haulikovom *Salomom*. Srodan je primjer slika *Josip i Potifarova žena* talijan-

¹⁴ Usp. Đurđa Petravić-Klaić, *Unutrašnje uređenje palace Vranyczany-Dobrinović u Zagrebu*, Peristil, 40 (1997.), str. 117-130.

skog slikara 17. stoljeća, u osnovi religiozne teme, ali bitno obilježena dopadljivom dramatičnošću i ljupkošću u prikazu, pri čemu je posebna pozornost pridana ženskoj ljepoti. Sadašnji su vlasnici tu sliku nabavili sedamdesetih godina 20. stoljeća od jedne obitelji iz varaždinskoga kraja, gdje je navodno dospjela u 19. stoljeću izravno iz Venecije.

87

Ljerka
Dulibić

Nabrojnija skupina baroknog talijanskog slikarstva u hrvatskim zbirkama ostaje ona biskupa Strossmayera. Koliko god da osobno nije bio sklon tom umjetničkom razdoblju, izrazito edukativno biskupovo htijenje da *prikupi koliko samo uzmogne iz različitih škola i razdoblja* otvorilo je prostor u njegovoj zbirci i za djela baroknih slikara. Ipak, niti jedna slika iz Strossmayerove galerije koja je prezentirana na ovoj izložbi ne potječe iz inicijalne biskupove zbirke, što već samo po sebi potvrđuje često ponavljanu tezu da je najveća vrijednost Strossmayerove zbirke u djelima (rane) renesanse, kako to uostalom i odgovara sakupljaču njegova profila, visokom crkvenom dostojanstveniku 19. stoljeća. Ovdje izložena djela iz Strossmayerove galerije u njen su zbirni fond dospjela otkupima i donacijama u različito vrijeme i pod različitim okolnostima iz različitih zbirki, što opetovano upućuje na složenost i bogatstvo velike istraživačke teme povijesti kolekcionarstva u Hrvatskoj, koja je u ovoj prigodi mogla biti tek vrlo šturo naznačena.

*Sveto i
profano*

*slikarstvo
talijanskog
baroka u
Hrvatskoj*

U osvrtu na bogatstvo slikarskih naracija i drugih ikonografskih sadržaja koje su razvili talijanski majstori 17. i 18. stoljeća prvo valja temu omotriti iz daleka, kako bi mogli razlučiti koje su ikonografske pojave u širokoj slikarskoj panorami odlika toga razdoblja, a potom izbliza te tako provjeriti one ikonografske posebnosti koje se vezuju u skupine prepoznate kao slikarske vrste (fr. *genre*). Slikarska produkcija 17. stoljeća vrvi popularnim slikama mrtvih priroda (s lovinom, voćem, cvijećem, prostrtim stolovima i drugim neživim motivima, često simboličnoga sadržaja), krajolikâ i vedutâ (planinskih, morskih, seoskih, gradskih), tako zvanim *genre*-slikama (odnosno slikama sa sadržajem iz svakodnevnoga života različitih društvenih slojeva) i bitkama (na kojima nisu nužno prikazani stvarni povijesni sukobi nego žar borbe, snaga i slava pobjede svjetloga oružja i junačkih srdaca vojnikâ, pješakâ i konjanikâ). Pojava samostalnih slikarskih vrsta u 16. stoljeću i brzo širenje umjetničkim tržištem 17. stoljeća jedno je od najznačajnijih slikarskih fenomena toga doba. Dotadašnja podjela prema sadržaju na sakralno, mitološko i historijsko slikarstvo te portrete proširila se, dakle, nižim vrstama umjetničkih sadržaja i potrajala sve dok je figuralno slikarstvo vladalo umjetničkim kozmosom.

Ikonografija liturgijskih (sakralnih) slika obilježena je najduljim saborom u crkvenoj povijesti, Tridentskim (1545. – 1563.). On je ostavio u naslijeđe novi program Rimokatoličke Crkve, koji se od kraja 16. do početka 19. stoljeća odrazio u mnogim pojavama: u crkvenoj disciplini, globalnoj standardizaciji liturgije, isticanju važnosti sakramenata, naglasku na nauku o transsupstancijaciji, ali i u moralnim uzorima, ulozi umjetnosti općenito pa i u narudžbama za likovna djela. Saborški je utjecaj u ikonografiji bio češće shvaćen kao opći ideološki smjer, nego kao točno i strogo provedena ideologija, kako piše Antonio Rotondo (1971.): [...] tumačenja doličnosti, poput onih izraženih u Paleottijevu djelu *Discorso*, premda su tvorila jednu od sastavnica službene ideologije, bivala su [...] obescijenjena u provedbi.¹ Ipak, Tridentski sabor kao početak temeljne reforme Rimokatoličke Crkve presudno je utjecao i na zadatke povjerene umjetnicima i naručiteljima: u scenografiji svetišta raste naglasak na svetohraništu, a u katoličkim crkvama broj oltara posvećenih različitim pobožnostima, čašćenjima i svecima, a osobito Bogorodici. Usporedo s time raste i broj kiparskih i slikarskih djela s ikonografskim rješenjima koji podržavaju te teološki razlikovne teme u odnosu na protestanski nauk. Promidžba Marijina čašćenja ostvaruje se kroz vjersku praksu hodočašća u proslavljena Marijina svetišta, ili u širenju različitih ikonografskih tipova, od izbaviteljice iz čistilišnih muka (Majka Božja Karmelska) kao na slici Sebastiana Riccija *Gospa od Karmela sa sv. Šimunom Štokom i sv. Terezom Avilskom* (početak 18. stoljeća) iz Dubrovnika, djeliteljice milosti kroz pobožnost krunice ili ružarija, kao na slici Gaspare Dizianija *Bogorodica od Presvetoga Ružarija sa sv. Dominikom i sv. Ružom Limskom* (1758.) iz Završja, do empatične tješiteljice kao u različitim ikonografijama Bogorodice Sućutne, odnosno Žalosne Gospe, kao što je čašćena i hodočasnički slavna *Gospa Sinjska* (prije 1715. ?). Obrana čašćenja svetaca kao važan dio obnovljene Rimokatoličke Crkve proširila je svetački zbor brojnim novim titularima oltara i crkava (primjerice, sv. Ignacije Lojolski, sv. Terezija Avilska, sv. Franjo Ksaverski, sv. Paškal Baylonski, sveti papa Pio V.), ali je održala i one starije, srednjovjekovne ili čak novozavjetne (primjerice, sv. Ivan Evanđelist, sv. Franjo Asiški, sv. Dominik de Guzmán, sv. Antun Padovanski,

¹ “[...] interpretazioni del decoro quali quelle espresse nel *Discorso* del Paleotti, pur essendo una delle componenti dell’ideologia ufficiale, venivano [...] svalutate nella pratica.” Rotondò, 1973., 1399-1400.



sv. Sebastijan, sv. Rok, sv. Katarina Sijenska, sv. Franjo Paulski, sv. Josip...), s ikonografijom promijenjenom po uzoru na nove potrebe vjerske pedagogije. Svi oni – i stari i novi – postaju poslijetridentski uzori, sveci u ekstazi, elevaciji, vizijama i mističkome zanosu meditacije, mučenici u agoniji tjelesnih muka, štovatelji Imena Isusova ili Presvetoga – a njihove slike i kipovi daju poticaj pobožnu razmatranju, *ut contemplatione picturae*, kako je to napisao bolonjski nadbiskup Gabriele Paleotti.² Na oltarnoj pali Federica Benkovića (oko 1725.) koja je prenesena iz Bologne u Sennonches, spojena su dva apostola (sv. Andrija i sv. Bartolomej), dvije ranokršćanske mučenice (sv. Lucija i sv. Apolonija) i prvi poslijetridentski svetac (ujedno biskup i traktatist), sv. Karlo Boromejski, svi na istom zadatku katoličke promocije. Na slici Antonia de Bellisa (oko 1650.) s Lopuda razgovjetna je egzegaza Svete Obitelji s novim, poslijetridentskim značenjem: *U te tri osobe kršćanska misao prepoznala je novo Trojstvo, zemaljsko Trojstvo, odraz nebeskoga Trojstva*.³ U počast svom nebeskom zaštitniku arhidakon i vikar povijesne Osorske biskupije Ioseph (Josip) Milanese naručio je 1729. godine oltarnu palu *Sv. Josip s djetetom Isusom*, a slikar Nicola Grassi riješio je ikonografski zadatak na način koji bismo prije očekivali za Bogorodicu (nježno privija k sebi Dijete i pomaže mu pridržati ljiljan i križ) nego za Isusova zemaljskoga skrbnika, ali je u skladu s neslućenim porastom pobožnosti prema sv. Josipu kao zaštitniku u trenutku smrti. Njemu i malom Spasitelju klanjaju se anđeli, a jedan od njih razmotao je natpis *REFUGIUM AGONIZANTIUM* (Utočište umirućih).

Uska suradnja teološki obrazovanih ili barem obaviještenih naručitelja i umjetnika, obveza da se oko ikonografskih nedoumica savjetuju crkvene vlasti, nadzor proveden kroz apostolske, biskupske i arhidakonske vizitacije pridonijeli su ujednačenosti ikonografskih rješenja, a otvorena vizualna komunikacija omogućila je prijenos gotovih rješenja, pa se u baštini različitih krajeva i zemalja, tako i u Italiji i u Hrvatskoj, nalaze prepoznatljivi odjeci istih uzora, predložaka, čašćenja i pobožnosti koju pronose. Poučno, dolično i pravovjerno tumačenje vjerskih istina odredili su zajedništvo cilja u ikonografskim rješenjima od kraja 16., tijekom 17. i u 18. stoljeću, zajedništvo koje dijele prostorno udaljeni umjetnici i sredine, stilski i vremenski različita djela, u vrsnoći često neusporediva. Naglasak na razumljivosti i jasnoći poruke otkriva kolika je važnost pridana umjetnosti u širenju nove vjerske zagrijanosti ili pak obrane teoloških načela, jer ona je trebala protumačiti, poučiti i potaknuti na pobožnost, ali i više od toga. Bila je potvrda vjerskoga identiteta rimokatoličkih crkava i zajednica, a unutar toga čvrstoga okvira i posebnih redovničkih ili mjesnih vjerskih identiteta.

² Paleotti, 1990. [In Bologna per Alessandro Benacci, 1582.], 62r.

³ *Dans ces trois personnes la pensée chrétienne reconnut une Trinité nouvelle, la Trinité de la terre, image de la Trinité du ciel.* Mâle, Pariz, 1951. [1932.], 312.



Tijekom posljednje saborske sjedince trident-ski su oci odlučili da slike Krista, Djevice Bogorodice i drugih svetaca trebaju se nalaziti i biti čuvane poglavito u crkvama i time zadržali uporabu likovnih djela u liturgijskom prostoru, što je zaštitilo i Crkvu kao naručitelja. Trident-ska odluka nije bila određujuća što se ikonografije tiče, jer je ona tek odredila: *da nikomu nije dopušteno smjestiti ili dopustiti da se na bilo koje mjesto ili u crkvu, ma koliko bila iznimna, smjesti [predaji] neobična slika*. Na tom su djeliću kratke odluke – ali poduprte cijelim trident-skim naukom – izrasli brojni poslijetrident-ski traktati vezani za slikarstvo. Autori najslavnijih su dva nadbiskupa – spomenuti Gabriele Paleotti i sveti Karlo Boromejski⁴ – dakle, prelati kojima je prvenstveno bila povjerena provedba saborskih odluka te tri isusovca – Johannes Molanus,⁵ Antonio Possevino⁶ i Louis Richeôme⁷ – dakle, pripadnici redovničke zajednice Družbe Isusove (lat. *Societas Iesu*) koja je na-

stala u pripremama za osnutak Sabora.

U izravnom obraćanju gledatelju ili u dramatski nabijenim gestama i osjećajima koje slikani protagonisti prenose – primjerice na slikama *Ecce Homo* Alvisea dal Frisa (početak 17. stoljeća) iz Jesenica u Poljicama ili *Susret Josipa s ocem Jakovom* (1715.–1725.) Girolama Brusaferra iz Splita te drugim slikama iz niza o starozavjetnom Josipu – prepoznavamo Possevinov poziv slikarima da pripovjedne prizore iz Svetoga pisma slikaju tako da su i povijesno točni i osjećajno (ali s mjerom u tome) zauzeti. Na drugom mjestu Possevino preporuča da slikar mora iskušati osjećaje, kao što je užas mučeništva, a da bi to znao i mogao prenijeti gledatelju. On piše kako čvrsto vjeruje da najveća umjetnost, to jest ona koja posve oponaša prirodu, izražava doista mučeništvo mučenika, suze u plaču, jad u patnji, slavu i radost uznesenih i ucjepljuje to u srce te da je to doista bit umjetnosti. Izazovima koje je Possevino stavio pred umjetnička djela odgovorili su u potpunosti Gregorio Lazzarini na slici Kristov ulazak u Jeruzalem (prije 1712.) iz Zadra ili Giovanni Segala na slici Sv. Sebastijana liječe pobožne žene (kraj 17. stoljeća) iz Rovinja.

Upravo takva slikarska djela – sa sadržajem koji je uključivao idealizirane ljudske likove u sakralnim ili mitološkim naracijama – bila su najcjenjenije i najskuplje slikarske narudžbe 17. stoljeća. Posebno su cijenjeni razvijeni pripovjedni prizori temeljeni na slavnim literarnim predlošcima poput dvaju ovala Giulija Carpionija s desecima likova *Irida u kraljevstvu Hypnosa* i *Deukalionov potop* iz Rijeke, sa sadržajem preuzetim iz Ovidijevih *Metamorfoza*, kao i *Midin sud* (drugo desetljeće 18. stoljeća?) Bartolomea Litterinija iz Zagreba. Potom slijede u cijeni idealizirane predložbe krajolika – poput onoga pripisana Bartolomeu Pedonu (početak 18. stoljeća) iz Rovinja – dok je ikonografija dnevnoga života ili *genre*-slikarstvo bila smatrana nižom vrstom umjetničke narudžbe, kao i druge vrste oponašanja stvarnosti bez idealizacije, poput – pomalo začuđujuće – portreta.⁸ Relativno niska cijena

91

Sanja
Cvetnić

A. D. Beverense,
Josip i Samarijanka,
Split, Galerija
umjetnina

⁴ Carlo Borromeo, 1577.

⁷ Richeôme SJ, 1611.

⁵ Molanus [Vermeulen], 1570.

⁸ Spear and Sohm, 2010., 91.

⁶ [Antonio Possevino], 1594.



portretnih zadataka i želja da se vlastiti lik ostavi i kada duh prijeđe u vječnost, objašnjava brojnost likova iz 17. i 18. stoljeća koji su nas ostali promatrati u različitim portretnim formatima i dimenzijama, od raskošnoga i reprezentativnoga *Portreta prokuratora Giovannija Benedetta Giovanellija* (poslije 1779.) Giuseppea Angelija iz Vodnjana do intimnoga formata malih dimenzija *Portreta biskupa (i filozofa) Ivana Dominika Stratika* (kraj 18. stoljeća) Bernardina Castellija iz Zadra, od neoubičajenoga portreta neznanoga djeda i bake s unučicom Leandra Bassana (1601.) iz Rijeke do ovalnoga portreta Franje Begna (Benja) Posedarskoga (1710.) iz Zadra. Spoj dvaju slikarskih vrsta, primjerice alegorije i prizora iz svakodnevnoga života, kakav nalazimo na slici *Alegorija Vanitasa* (oko 1650.) Monsù Bernarda iz Zagreba ili povijesne drame i vječnih pitanja o vjernosti, ljubavi i domovini, kao što ih sažima Paolo Pagani u prikazu *Sofonizbe* iz Dubrovnika.

Još niže od portreta tržišno je rangirana slikarska vrsta mrtve prirode, usprkos Caravaggiovoj tvrdnji da je za slikanje dobre slike s cvijećem potrebna jednaka vještina kao za sliku s ljudskim likovima (*tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori, come di figure*).⁹ Vještina kojom Francesco Noletti zvan il Maltese (oko 1650.) ili Jacob van der Kerckhoven zvan Giacomo da Castello (oko 1676.) na slikama mrtve prirode u Zagrebu i Vodnjanu reproduciraju teksturu soga, metala, voća, ribe i drugih predmeta doista odgovara Caravaggiovoj procjeni. Caravaggiov učeni patron Vincenzo Giustiniani, a i mnogi njegovi suvremenici začudili bi se pred dvosveščanim izdanjem *La natura morta in Italia* (1989.)¹⁰ i drugim svjedočanstvima istraživačke pa i galerijske popularnosti mrtve prirode, primjerice da je u Vili Medici u Poggio a Caiano (Toskana) otvoren Muzej mrtve prirode (tal. *Museo della Natura Morta*, 2006.). Slavno pismo što ga je Vincenzo Giustinian uputio holandskom odvjetniku Dirku Amaydenu (lat. *Theodorus Amydenus*) zbog svoga je poučnoga značaja i sustavnoga pregleda slikarskih načina i sadržaja dobilo ugled traktata (tal. *Lettera sulla pittura* ili *Discorso sulla pittura*),¹¹ premda je bliži sažetome ogledu. Vincenzo Giustiniani razložio je dvanaest povezanih, ali različito procijenjenih slikarskih tehnika, stilskih odabira i ikonografskih sadržaja, koje naziva stupnjevima slikarâ i načina slikanja (tal. *gradi de' pittori, del modo di dipingere*) poredanih od najnižih prema najuglednijima i najvještijima. Prvi stupanj je prenošenje kontura u podlozi zidnih slika, drugi je kopiranje od drugih slika, treće je kopiranje prema prirodi. Na četvrtom su mjestu portreti, a taj je niski položaj malo ublažen opisom vještina koje su

⁹ To što je čarobnjak kista rekao u obranu tržišno i kritički podcijenjenoga ikonografskoga zadatka *natura morta* zabilježio je njegov mecena, jedan od najvećih sakupljača svoga doba, ali i ... pisac o umjetnosti, Vincenzo Giustiniani. Njegovi kratki traktati u epistolarnom obliku bili su upućeni sumišljenicima koje je oku-

pljao u Rimu ili na ladanju na feudu Bassano di Sutri (u sjevernom Laciju, sada Bassano Romano): *Tanto in villa come a Roma, il Giustiniani, divenuto marchese di Bassano per aver acquistato, nel '95, il feudo di Bassano di Sutri, amava circondarsi di un gruppo di amici, eruditi e artisti con cui intratteneva una specie di privata accademia. Da quelle*

amichevoli esercitazioni nacque poi l'occasione di scrivere 'discorsi' – o 'lettere' – dedicati soprattutto alla musica, alla pittura, alla scultura, all'architettura o ad annotazioni di costume [...]." Giustiniani, (ur. Anna Banti), 1981., 6.

¹⁰ Porzio (ur.), 1989.

¹¹ [*Lettera sulla pittura*], 1675., 417–427.

potrebne za dobroga slikara-portretista. Peto je slikanje cvijeća “i drugih sitnih stvari”, što je jedno od prvih talijanskih svjedočanstava o uključenju mrtve prirode u slikarsku teoriju. Šesto je slikanje arhitekture i geometrijskih perspektiva općenito, sedmo krajolika i veduta. U ovom posljednjem razlikuje talijanski način u kome prizori nisu detaljno opisani i flamanski, koji strpljivo “opisuje” pojedinosti prikazanih građevina ili krajolika. Na osmom mjestu Giustinianove ljestvice nalazi se slikanje groteski, što odražava njegovu, rimsku, ali i talijansku općenito vezanost za antičke uzore, antikvarne studije i klasičnu kulturu, a na devetom crtači i bakroresci. Ističe Polidora da Caravaggio i Antonia Tempestu, zbog izražajne snage njihovih linija i gradacije svjetla i tame koju su u stanju stvoriti, no priznaje da s uljanim bojama nisu u stanju vinuti se tako visoko kao u grafičkim tehnikama. Posljednja tri stupnja ljestvice posvećena su isključivo slikarskim načinima (tal. *maniere*).¹²

Ikonografija i slikarske vrste u 17. i 18. stoljeću samostalna su područja istraživanja. Ona ne mogu objasniti zašto je neka slika vrsno slikana pa čak niti je li vrsna, ali uvode u poznavanje crkvene povijesti, povijesti književnosti, estetike tržišnih i naručiteljskih moda i drugih tema koje pogled na slikarstvo odvođe razgranato u labirinte razdoblja. Sadržaji slikâ upućuju nas na pitanja znanosti, botanike, faune, kolonijalnoga uvoza i mode, običaja lova, ili pak novih kanonizacija, starih, a preživjelih vjerskih praksi, potom na književnost, scenografiju i kazalište, na glazbu, na urbanizam i povijesni izgled gradova, na antikvarnu modu i još mnogo tema koje su se zabilježile u slikarskim djelima.

¹² Deseti su slikari *di maniera*, koji ne slikaju prema živom modelu nego prema mašti, kao što su Federico Barrocci, Cristoforo Roncalli, Domenico Cresti zvan il Passignano te Giuseppe Cesari zvan il Cavalier d'Arpino. Posve suprotni su slikari jedanaestoga načina, jer slikaju tako da imaju prirodne predmete pred sobom, što je bilo omiljelo među Flamancima

(imenuje Rubensa i druge). Posljednju, dvanaestu metodu procjenjuje savršenom, najtežom i najrjeđom. Ona sjedinjuje desetu metodu, a to je slikanje *di maniera* s jedanaestom, a to je slikanje *dal vivo*, a njome – u njegovo vrijeme – slikaju Caravaggio, Carracci, Guido Reni i drugi glasoviti slikari najvišega razine Usp. [*Lettera sulla pittura*], 1675., 1423, 424.

*Sveto i
profano*

*slikarstvo
talijanskog
baroka u
Hrvatskoj*

Dionica crteža na izložbi talijanskog baroknog slikarstva u Hrvatskoj, svojevrsno je konceptualno odstupanje od naslova izložbe, koja izlaganjem djela baroknih slikara, u svojim namjerama razabire, okuplja, valorizira i na kraju doprinosi upisu i proširivanju toposa kulturalne mape hrvatskog prostora u 17. i 18. st. Podrazumijeva tragove mecenatskih i sabiračkih odabira i naklonosti, tragove naručivanja, putove pristizanja slika, označava prostore, afirmira njihovo značenje. I dok su slike bile i ostale artefakti prezentacije i dekora, u najboljem smislu tih pojmova, crteži starih majstora uvijek potječu iz prostora – bilo da je riječ o sakupljačima ljubiteljima, ljubiteljima znalcima ili samo znalcima – osobne duhovne i intelektualne radoznalosti naklonjene estetici liminalnosti, minimalnosti, aluzivnih mogućnosti, umjetničkih latencija. Čuvani su u albumima, mapama, svescima na način na koji se i danas muzealizirana, čuva njihova krhka papirna građa, brani erozija tehnika, čuva trag likovne zamisli i memorija kreativnog procesa. Akumulacije su osobnog interesa sakupljača koji je u namjeri studijski, kontemplacijski, znalački. Kabinetske su naravi, čitaju se poput štiva, fragmentarni su, osjetljivi u materiji, nedovršivi i medijalni. Njihovo prisustvo u zbirkama pripada povijesti ekskluzivnog sabiraštva i znalačke naklonosti *amateur*a, prosvijećenim i upućenim ljubiteljima i *virtuosima*.

Kada se u Hrvatskoj 17. i 18. st. prepoznaju prostori kulturnih i materijalnih mogućnosti kao osnovni argumenti za postojanje sustavnih zbirki umjetničkih crteža nalazi su nedostatni i ostaju u hipotetičnim naznakama. Govorimo o “mogućim” zbirkama, rekonstruiramo ih virtualno prema potencijalnostima dvorske i aristokratske sredine analogne u srodnim europskim prostorima.¹ Nisu raspoznate ni relacije prema umjetničkim crtežima. Nagnuće ili senzibilitet prema mediju i procesu, konceptu idealizacije oblika, stila, stilskog idioma.²

Čini nam se stoga kako treba, ako ne kao argument sabiranja, onda samo preživljavanja onoga što je postojalo posebno istaknuti građu s izložbe koja je potekla iz hrvatskog povijesnog prostora. Riječ je o dvadeset topografskih veduta kapetana i inženjera Giuseppea Santinija koje su datirane i signirane između 1666. i 1668. godine iz Muzeja grada Splita (kat. 36) i list sa skicama iz Zbirke Dubrovačkog muzeja iz 18. st. (kat. 35). Kontekst njihova nastanka čini ih svjedočanstvima o crtanju, o vrednovanju i o čuvanju potvrđujući, kako ono što je sasvim izvjesno postojalo, nije imalo mogućnosti opstati bez specifičnog sabiračkog interesa – osim slučajem. Santinijevi su crteži (kat. 36) iznimni topografski

¹ Prostor sabiračkih potencijalnosti kakve nalazimo u dvorskim sredinama Zrinskih i njihovih stolnih dvorova s kulturnim gravitacijama prema Beču i Veneciji, koji je bez sumnje bio visokih pretenzija i mecenatskih ambicija nije ponudio takve nalaze. Iz njihovih kancelarija potekle su alegorije *Adrijanskoga mora Sirene*, u njihovoj službi kao dio Zrinskog

kulturnog kruga nalazio se i hrvatski graver Georgius (Juraj) Subarich. Kontakti s Venecijom bili su aktualni. Jacopo Piccini, venecijanski graver bio je polovicom 17. st. u službi Petra Zrinskog. Putni molitvenik (*Putni tovaruš*) Katarine Zrinske graviran je u Veneciji od Isabele Piccini, a sačuvana je i njena, od nepoznatog slikara ilustrirana, Gatalica. Međutim nema crtanih predložaka koji su u tim projektima bili vjerojatni.

² Digresivnu ili alternativnu temu o “ukusu” za crteže otvara skupina grafičkih otisaka u dubokom tisku podrijetlom iz 18. st. iz Zbirke Dubrovačkih muzeja. U tehnikama koje oponašaju crtačke rukopise starijih i tada suvremenih talijanskih majstora, govori o mogućem zanimanju i naklonosti dubrovačkog sabirača prema crtačkim tehnikama, odnosno prema surogatnim vizualnim efektima u grafici simuliranih tehnika i svojstava crteža.

prikazi Splita, okolice, Klisa, zadarske luke, Hvara, bitaka itd. i po svemu sudeći svojim su oblikovanjem i morfološkom doradom dijelom bili zamišljeni i kao grafički projekt što je pretpostavljalo, barem u namjerama i produkcijski pothvat. Giuseppe Santini iz Toskane, u službi je venecijanskog providura u Splitu i radi na izgradnji i uređenju utvrda, likovno je educiran, a novija ga istraživanja afirmiraju kao crtača i kolekcionara crteža.³ Bez sumnje bio je svestrano profilirana osobnost koja je bivajući u vojnoj službi posjedovala, osim tehničkog, i zamjetno umjetničko obrazovanje.⁴ S druge strane dubrovački crtež s dekorativnim skicama, arhitektonskim detaljima i profilima, likovima anđela, i zapisima koji se datiraju u 18. st. (kat. 35), a za koji se pretpostavlja podrijetlo iz neke u *Gradu* aktivne radionice ili je u *Grad* donesen od umjetnika stranca, ostaje (zasada) izolirani crtački uzorak, onoga što nije sačuvano, a zasigurno je postojalo. Ova dva rijetka uzorka crtačke građe iz 17. i 18. st. apostrofirana su jer svojim prisutstvom govore o izgubljenoj crtačkoj građi koja je bila prisutna kao medij i prijedlog onoga što će biti građeno, modelirano, slikano, naručivano, kupovano. Izvan svake sumnje ostaje, da u privatnim zbirkama u Hrvatskoj postoje akumulacije crteža starih majstora, no taj prostor nije javan te nije – bivajući u svojoj atopičnoj ekskluzivnosti i u stručnom smislu izvan fokusa reprezentativnijih tema – u stručnom smislu rekognosciran i istražen.⁵

Izbor crteža za izložbu oslonjen je na nekoliko hrvatskih muzejskih institucija koje čuvaju veće zbirke crteža europskih, odnosno talijanskih starih majstora, a dio njihova fundusa postaju polovicom 20. stoljeća. Riječ je o trideset i šest crteža⁶ iz pet hrvatskih muzejskih zbirki: Kabineta grafike Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti (najvećim dijelom iz zbirke Tiller otkupljene 1950.), Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu (iz Zbirke Benko Horvat koja je donirana gradu Zagrebu 1946.),⁷ Zbirke crteža Muzeja Mimara koja je donirana 1972. (sabiračka aktivnost Ante Topića Mimare započinje 1921. godine), Dubrovačkih muzeja te Muzeja grada Splita. Izloženi crteži u njihovom muzealiziranom *curriculumu* imaju ekskluzivnu i atopičnu narav. Nije naime poznat prostor iz kojega su izvorno potekli, mjesto ili zbirke gdje su kroz stoljeća sačuvani, a niti vrijeme i izvor ulaska u zbirke njihovih posljednjih sabirača.⁸ Njihova *fortuna* (u ovom trenutku) počinje i završava imenom

³ Vidi Privitera, 2009.

⁴ Leonardo Rombai, 2007., str. 920 i u knjizi *Izvištaji o putovanjima Toskanom* (1751.) firentinskog liječnika i botaničara G. Targioni Tozzettija spomenut je inženjer i kapetan Giuseppe Santini, kako 1675. (nakon boravka u Splitu u službi Cosima III. Medicija, uz slavnog matematičara Vicenca Vivianija i Cornelisa Meyera nizozemskog inženjera hidraulike obilazi 1675. vodotokove Arna.

⁵ Primjerice u Zbirci dr. Josipa Kovačića postoji skupina kasnobaroknih skica i studija podrijetlom iz Zbirke dubrovačkog jezikoslovca i leksikografa Pere Budmanija (1835. –1914.). Jedna je privatna zbirka u Zadru, sada nepoznatog statusa, posjedovala zanimljiv raspon crteža europskih majstora. Uvid u pojedinačne crteže

starih majstora nepoznatog podrijetla u privatnom vlasništvu je u pravilu sporadičan.

⁶ Iznimku čini kat. 36 odnosno dva albuma Giuseppea Santinija koji sadrže 20 crteža i ujedno je najobjavljenija skupina crteža.

⁷ Zbirka Benko Horvat dio je kompozitnih sabiračkih interesa znamenitog hrvatskog numizmatičara. U zbirci antičkog kovanog novca, sitnoj gliptici i arheologiji, crtežu i grafici kao bitnom dijelu interesa njegova sabiranja akumulirani su artefakti koji svojim likovnim svojstvima i značenjem čine svojevršni *virtualni studiol* ili studijski kabinet *amateur*a i *connaissance* u zanimljivu konceptu za istraživača motiva i vizija građanskih zbirki.

⁸ Za Zbirku Ante Topića Mimare izvjesno je kako su crteži nabavljani na europskom tržištu umjetnina. Za Zbirku Tiller i Zbirku Benko Horvat nije moguće zaključiti potječu li iz istog tržišta ili su potekli iz nekog zajedničkog izvora iz hrvatskog prostora! U vrsti građe pretežito talijanskih majstora, u vrsti tematike, školama te kasnijim signaturama i zapisima (pretpostavka je kako su prema staroj grafiji potekle od ruke samim crtežima suvremenog (ili vremenski bliskog) znalca (Sveštarov Šimat 2009., str. 12 i 13.) nalazimo moguću tezu o convolutu nepoznate hrvatske zbirke koji je potom podijeljen u zbirke Tiller i Benko Horvat. Za potvrdu te mogućnosti bilo bi neophodno objedinjeno komparativno istraživanje zapisa na crtežima i stare dokumentacije obje zbirke. Za zbirku Tiller u KGHazu vidi u Sveštarov Šimat (2009.) str. 12 i 13.

njihova posljednjeg vlasnika, atribucijom ili prostorom mogućeg nastanka koji je naslijeđen s upisa, oznaka i tragova na samom crtežu i papiru⁹, postojećom atribucijom pri nabavi ili sabiračevom mišljenju, koje se u zamršenoj topografiji crtačkih rukopisa kroz istraživanja potvrđuje ili preimenuje. Treba istaknuti kako je riječ o velikom dijelu crteža koji nikad nisu bili izlagani te da uz dvanaest odabranih crteža iz *Zbirke Benko Horvat*; pet od odabranih šesnaest crteža iz zbirke *Kabineta grafike HAZU*; i tri od šest odabranih crteža iz *Zbirke Mimara* te apostrofrana skica iz *Dubrovačkih muzeja* nisu do sada objavljivani.¹⁰

Crteži koji se u ovom katalogu prvi puta objavljuju imenovani su ili je s velikim oprezom ponovljena njihova atribucija iz inventara muzejskih zbirki pa i onda kada uz ime crtača nije upisan upitnik i kada se u dvojbi označava samo umjetnički krug iz kojega je crtež potekao. Nije riječ samo o okolišanju u atribucijama, već o veoma složenoj i neizmjerno velikoj komparativnoj umjetničkoj građi pohranjenoj u zbirkama i kabinetima diljem svijeta koja je unatoč izdavanjima sustavnih kataloga nedohvatna, u slikarskim monografijama starih majstora parcijalna i gdje kad nije ni zastupljena, a na izložbama i u katalogima selektivna.¹¹ Već u 18. st. talijanski crteži iz zbirki velikih baroknih sabirača koji su bili i posrednici u stvaranju kolekcija mecenatskih *studiola* i koji su u sakupljanju imali potporu znalaca (*virtuosa*) i pisaca o umjetnosti doživljava veliku migraciju, a podijeljena građa iz rastavljenih albuma seli se u engleske i francuske zbirke. Riječ je o velikoj diseminaciji crtačke episteme talijanske umjetnosti čija je vizualna mreža kreativne crtačke likovne misli i citatnosti projektirala i projicirala umjetnički fond renesanse i baroka u Italiji.¹²

Premda korpus talijanskih baroknih crteža u hrvatskim zbirkama brojem ne nadilazi veličinu jednog do dva albuma talijanskih baroknih sabirača, njegova narav kolekcionarske *miscellaneae* mapira crtačke mnemničke mreže kreativnosti i citatnosti barokne Italije od Napulja, Genove i Milana, Verone i Veneta, Bologne i Marcha uz glavne paradigme baroknih stilskih antinomija: rimskog crteža baroknog klasicizma i akademije te venecijanskog tonalnog, aluzivnog i iluzionističkog crteža.

Kada Filippo Baldinucci 1681. u visokom baroku, u Firenzi objavljuje *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, u svojem naslovu zadržava sintagmu "o umjetnosti crteža" ne u njegovu suženom tehničkom pojmu, već kao osnovi svih umjetnosti: *Kao vidljivo prikazivanje linijama onih stvari koje su prvo*

⁹ Signature i bilješke na licu i poledini crteža (*recto* i *verso*), vodeni znakovi u papiru koji indiciraju mjesto i vrijeme njegove proizvodnje, sabirački pečati i parafi dio su svjedočenja o autentičnosti i *fortuni* crteža. Gdje kad se otkrivaju tek u restauracijskim zahvatima (vidi nalazi restauracije crteža Kabineta grafike HAZU, Petković 2014.) ili suvremenim tehnologijama (vidi za crtež Francesca Guardiја u Muzeju Mimara (Šimat 1991. i ovdje kat. 33).

¹⁰ Crteži starih talijanskih majstora od 16. do 18. Kabineta grafike HAZU vidi u Margarita Sveštarov Šimat (2009.) i Ana Petković (2014.); za crteže Muzeja Mimara vidi u: Slaven Perović (2007.) i dalje u bibliografiji *Studija Muzeja Mimara* (Slaven Perović i Margarita Šimat); za crteže Giuseppe Santinija vidi u: Duško Kečke-met (1953.) i Nela Žižić (2013./2014.).

¹¹ Od najvećeg značenja je digitalizacija crtačke građe koja se sukcesivno na stranicama muzeja i zbirki postavlja na mrežu i uz cjelovito objavljenu faktografiju i deskripciju postaje neizostavni virtualni prostor komparativnog istraživanja.

¹² O kolekcioniranju i njegovim modelima, motivima i epistemi te rekonstrukcijama izvornih sadržaja baroknih zbirki vidi u: Warwick (2000.) za zbirku opata oratorijanca Sebastiana Reste; u Prosperi Valenti Rodinò (2014.) za zbirku Carla Marattija najznamenitijeg i najutjecajnijeg slikara rimskog baroknog klasicizma; u Vivian (1987.) za Consula Josepha Smitha velikog predstavnika europskog *Grand Toura*.

koncipirane u ljudskom duhu i imaginirane u ideji; od onog koji je svoju ruku navikao dugom vježbom; kako bi njome učinio da se te stvari pojave. Crtež još čine figura, kompozicija linija i sjena koje označavaju što treba obojati, ili na drugi način ugraditi u djelo; i sve ono što čini dovršena djela. (lat. *Graphis, iconographia*). I ono što prikazuje figuru u reljefu. (lat. *Forma, Modullus*). Od onoga (slikara o.p.) ako ima vrijedan crtež (očekuje se o.p.) da jasno komponira invenciju i da prikladno i dobro ocrta i ograniči svaku figuru ili ostalo što se predstavlja.”¹³ Baldinuccijeva ideja o crtežu nije izmijenjena od Ksenokrata (kako je prenosi Plinije u *Historia naturalis* koji govori o obrisu kao granici tijela i oblika (*extrema corporum*) u kojemu se moraju osjetiti i oni dijelovi koji se pretpostavljaju (unutrašnost oblika, njegova mjera, struktura i prostor koji oblik zauzima). Svako daljnje promišljanje o crtežu bio je i jest pokušaj definiranja i razlikovanja crteža koji izvodi oblik iz beskonačnog (iz nerazlučivog mnoštva prirode) u konačno izrecivo i pojmljivo (*dal non finito al finito*), kako je pisao Cennino Cennini početkom 15. st. Nazivao je crtež osnovom (*fondamento*), preporučivao je crtanje perom koje inicira nove crteže u glavi (*disegni entro la testa*) objedinjujući *ingenium* i *ars* (intelektualni i imaginativni uvid te vještinu). Stvarali su se opisni pojmovi: linijsko opasivanje oblika (*circonscriizione*), granica (*limite*), obris (*contorno*), tanani rub (*orlo sottile delle forme*), instrument perspektive (profil). Crtež je za Ghibertija (1450.) bio temelj, ali i uvid u umjetnost (*teoria*); za Leonarda kognitivni instrument unutrašnjeg i vanjskog života prirode, zračne perspektive, boje, svjetla, sjena, kjaroskura, ali i matematike. U Vasarijevim *Vitama*¹⁴ polovicom šesnaestog stoljeća, crtež je aksiom i mjerni instrument dosega umjetnika i djela, medij razlikovanja vrsnosti (*grazie*) i načina (*maniere*), a Vasarijeva zbirka crteža – *Libro dei disegni*¹⁵ – bila je mjesto umjetničkog *conchetta* i namjera, vještina i tehnika, osobnosti rukopisa, imaginativne i tehničke domišljatosti (*invenzione*).

Crtež je strukturalna radiografija vizualne ideje u liniji i tonu. U razradi je etapno (skica, studija, predložak), a iščitava se u svojoj procesualnoj naravi i u raspoznavanju namjene i namjere crtača. U skici se njedri prva bilješka i artikulacija ideje; obrisna, prostorna, kompozicijska. U rukopisu linije i tona može biti grafološke naravi i može se nalaziti u rasponu od virtuoznog do posve nemarnog i naizgled slučajnog. Epitomizira suštinu crteža kao “nadahnuća” u kojemu stilski kôd nije potpuno prisutan i koji će se pojaviti u trenutku razrade invencije i to u procesu kojeg će teoretičar i povjesničar crteža Luigi Grassi¹⁶ nazvati “autokritikom” crteža u smislu njegova stilskog kodiranja i akomodacije vremenu. Iznimna skica iz zbirke Mimara (kat. 2) pripisana Simoneu Cantariniju, učeniku bolonjske akademije i Guida Renija, dinamičkim duktusom u snopovima linija u karakterističnom osobnom rukopisu traži kompozicije, služeći se pri tome i modularnim bademastim oblikom kako bi zabilježio idealni naklon glave ženskog lika! *Studija* može predočavati razradu detalja i cjeline, segmente kompozicije, geste, kompoziciju i njene varijacije. *Studije ruku, nogu i stopala* (kat. 3) koje se pripisuju Domenichinu studije su *dal naturale* (prema prirodi) u kojima on selekcionira vlastitu tipologiju i inventar motiva. *Modello* (model) najbliži je pojmu crteža koji je definiran u svim svojim likovnim i sadržajnim elementima, kao što je to u crtežu lombardske škole (kat. 24) te u crtežu iz radionice veronske obitelji Marcola koja je u svom inventaru imala spremne pa čak i opisane modele čuvane za daljnju ponudu naručiocima (kat. 28). Crtački *Pentimenti* (u doslovnom prijevodu “pokajanja”) tragovi su prethodno crtanih zamisli koji u crtežu ostaju vidljivi i u izmjenama (kat. 30, također iz radionice Marcola). Zanimljiva je i čitava skupina figura u crnoj kredi koja se dijelom nalazi pod crtežom igrača s loptom (na poledini crteža *Pokolja nevine dječice*) napuljskog slikara La Marre (kat.

¹³ Vidi natuknicu “disegno” u: *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno* – Edizione elettronica http://baldinucci.sns.it/html/_s_index2.html

¹⁴ *Vasari's Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori Italiani*, 1568. Vidi, <http://biblio.signum.sns.it/vasari/consultazione/Vasari/indice.html> (zadnji pregled 25. 01. 2009.)

¹⁵ Collobi Raghianti, L., 1974.

¹⁶ Grassi (1956.)

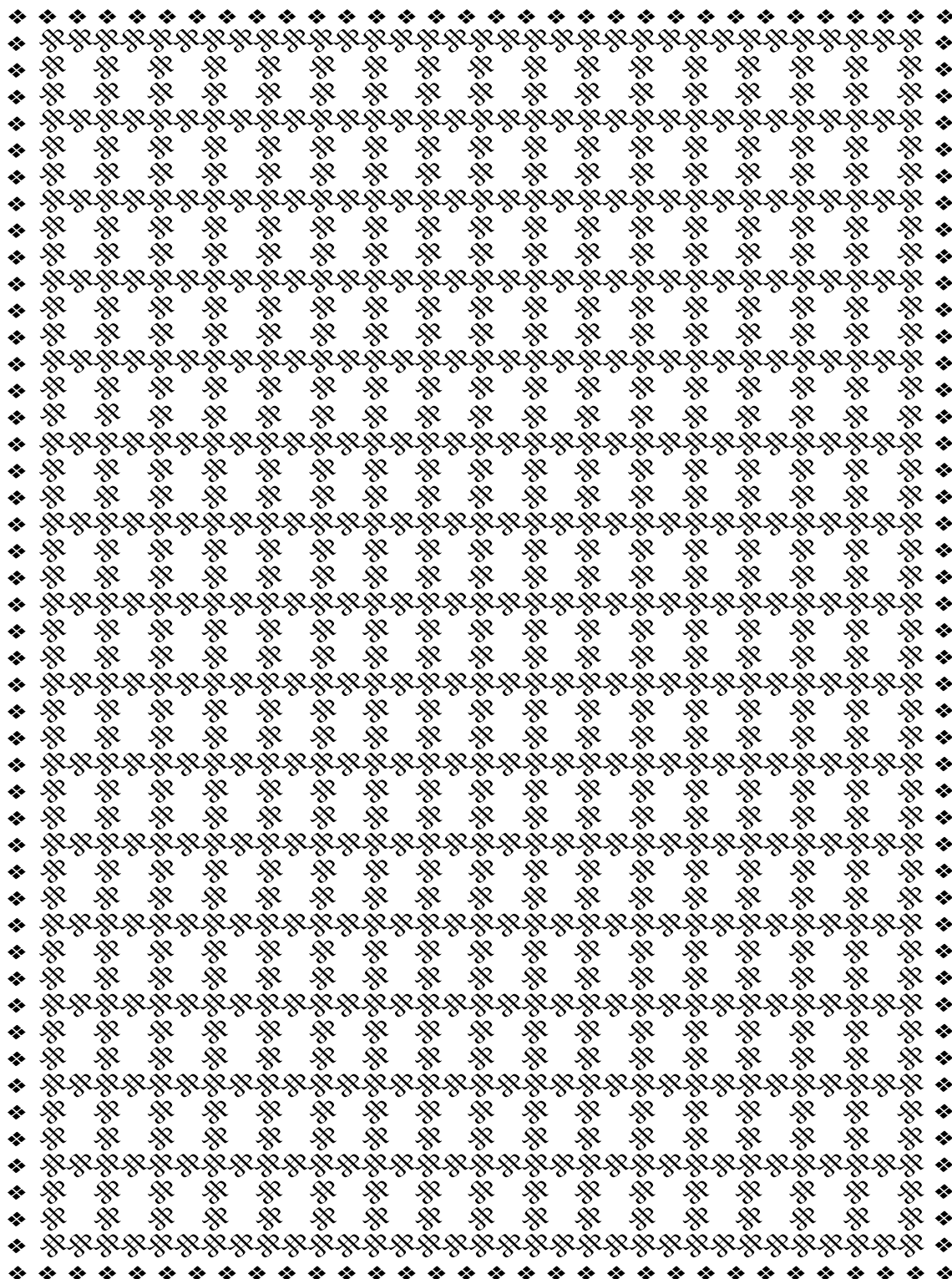
22). Pentimenti se razlikuju od *podcrteža* koji se najčešće pojavljuju u crnim kredama pod laviranim tehnikama (kat. 5 prema Guidu Reniju i kat. 15 prema Luci Giordanu), odnosno u crtežima prema drugim majstorima ili crtežima koji imaju prirodu dovršenog crteža. Svojstvo *dovršenog i samostalnog* crteža raspoznaje se u cjelovitosti ideje, motiva i tehničkoj dorečenosti kao *disegno finito* koji nije u funkciji razrade likovne ideje za prijenos u drugi medij i u svim svojim elementima homogeno govori stilskim jezikom (kat.7).

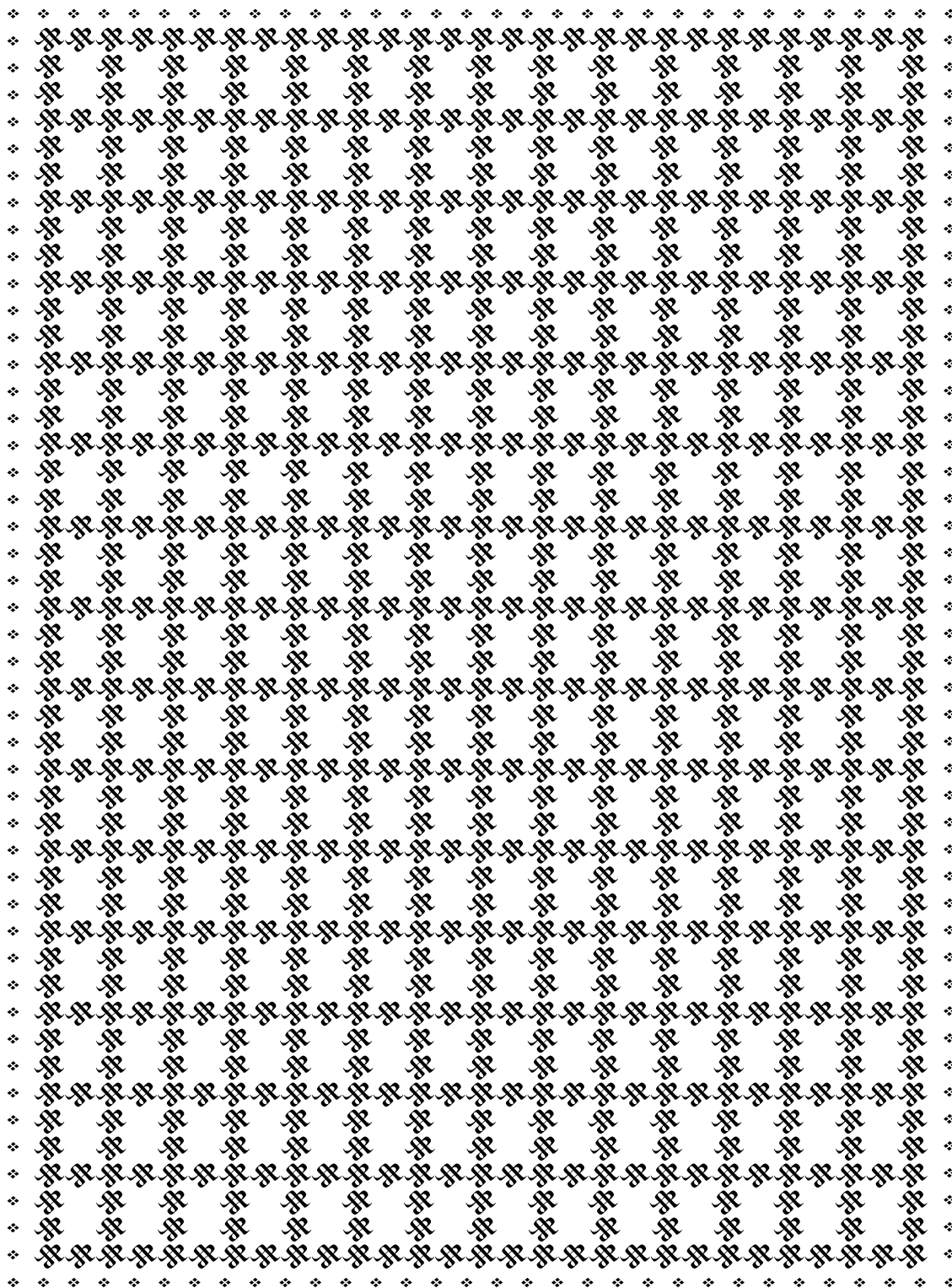
Prema crtačkom načinu, prema sadržaju, prema namjeni, namjeri i funkciji u inventaru radionice crtež je u staroj literaturi *virtuosa* opisan pojmovima koji u svojoj semantici daju uvid u njegovu procesualnost i neizostavnost u formuliranju likovne ideje, odnosno kao umjetnički memorijski fond. Svi ti pojmovi u podtekstu su teorije o crtežu kao tezaurusu imaginacije i mediju liminalnosti: *disegno finito* (dovršeni crtež), *disegno non finito* (nedovršeni crtež), *disegno colorito* (u kojemu je tonska razrada takva da sugerira raspon boja), *disegno di ricordo* ili *di memoria* (crtež podsjetnik), *ricordi* (motivi koji se prikupljaju kao štafaža kako bi bili upotrijebljeni u većim kompozicijama), *copia* (kopija), *copia di variazione* (kopija u inačici), *repetitio* (ponavljanje) *repetitio con variazione* (ponavljanje s varijacijom), *disegno di citazione* (crtež citiranja), *disegno verso* (crtež prema ili *d'après*).

Definicije o crtežu su univerzalne, a kao instrument načina bilježenja vizualne ideje i opažanja crtež podliježe stilskoj mijeni svojih struktura. U Wölfflinovim *temeljnim* pojmovnim antinomijama,¹⁷ a ovdje ih diskurzivno i u natuknicama primjenjujemo u razlikovanju renesasnog i baroknog crteža: baroknoj *slikovitosti* nasuprot renesansnoj *linearnosti*, baroknoj *dubini* nasuprot *plohi* i razgovijetno uređenih prostornih planova, barokna *otvorena forma* nasuprot obrisom opasanoj *zatvorenoj*, barokno *jedinstvo* mnoštva nasuprot *mnoštvu* pojedinačnog, barokna *nejasnost* nasuprot *jasnosti* – postavljaju se upravo paradigme razlikovanja baroknog crteža od renesansih postulata linijske retorike koja se mijenja ne samo u formativnim elementima crteža, već i u karakteru i primjeni tehnika.

U polarizacijama crtačkih heteromorfija baroka, koje nisu dukтусno homofone ni u autorskim crtačkim korpusima – mijenjajući se u vrstama crteža (skica, studija, modela), u tehnikama suhih ili tekućih pigmenata, perima ili kistovima i kredama, u rastvaranju ili stenogramskom sažimanju oblika, u deskripcijama ili sugestivnim grafizmima – navodimo tekst natpisa u staroj grafiji sa crteža prema stropnoj slici Giovannija Battista Tiepola (kat. 18). Vjerujemo kako su bilješka i crtež potekli od jednog od njegovih brojnih asistenata i učenika dok je u milanskoj palači Dugnani Tieopolova radionica bila aktivna tijekom četvrtog desetljeća 18. st. Na tome iznimnom crtežu koji vjerodostojno prenosi kompoziciju alegorije *Velikodušnosti* naručenu od grofa Casatia do zabune oponašajući Tiepolov crtački rukopis, zapisano je kako se radi “o osobitom Tiepolovom “crtežu” realiziranom u palači grofa Casatija u Cavalchini”. Taj natpis u svojoj formulaciji ne poima crtež kao “ilustraciju” Tiepolove freske, već kao prijenos majstorova koncepta koji u tom obliku, u fluidu crteža, adekvatno predstavlja njegovu “ideju”. U mnogome podsjeća na poznati citat iz pisma Sebastiana Riccija Giacomu Tassiju iz 1731. gdje veliki majstor zrelog venecijanskog baroka, govoreći o skici kaže ... *štoviše ovaj mali rad je original, a slika oltarne pale (koja će iz nje uslijediti o. p.) njegova je kopija*. Riccijev stav prema skici (*bozzettu*) odražava svijest o vrednovanju kreativnog trenutka koji je projektivan i pun mogućnosti do onog trenutka kada se u svojem dovršenom obliku, retorici i kodu stila prikaže javnosti kao dovršen. Riječ je o vrednovanju fluidnosti likovne ideje koja u crtežu njegovim tehnikama, dukтусima i imaginacijama živi po svojim potencijalnostima.

¹⁷ Djelo *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* Heinrich Wölfflin objavljuje 1915., upravo prije sto godina (vidi *Temeljni pojmovi povijesti umjetnosti* u prijevodu Milana Pelca, Zagreb, 1988.





102

*Sveto i
profano*

šPreteče

*slikarstvo
talijanskog
baroka u
Hrvatskoj*

Katalog

Jacopo Palma Mlađi
(Venecija, 1548. – 1628.)

1. *Silazak Svetoga Duha*
neposredno prije 1603.

ulje na platnu, 240 x 136 cm

Omiš, župna crkva

Potpis: dolje IACOBVS PALMA F.

Mletački slikar Jacopo Palma Mlađi (Venecija, 1548.–1628.) bio je iznimno popularan kod naručitelja u Istri, na Kvarneru i u Dalmaciji. S obzirom na brojnost slika i njihovo značenje, o njima se zarana pisalo počev od povjesničara 17. stoljeća (Ivan Lucić, Pavao Andreis) preko stranih putopisaca, pisaca, kroničara i povjesničara 19. stoljeća, do povjesničara umjetnosti 20. stoljeća u Austro-Ugarskoj, Hrvatskoj i u Italiji. Njegova djela, gotovo u pravilu oltarne pale zabilježene su u Poreču (Eufrazijeva bazilika u kojoj je stajala reprenzetativna *Posljednja večera*), Svetvinčentu (župna crkva), Osoru (katedrala), Zadru (katedrala sv. Stošije i crkva sv. Frane), Ninu (katedrala, nekad Zadar, crkva sv. Marije), Šibeniku (crkva sv. Dominika), Trogiru (katedrala sv. Lovre, crkva sv. Dominika, crkva sv. Ante na Dridu), Kaštel Lukšiću (župna crkva), Omišu (crkva sv. Duha), Škripu na Braču (župna crkva), Hvaru (katedrala sv. Stjepana i franjevačka crkva), Starom Gradu na Hvaru (dominikanski samostan). Neke su od navedenih slika potpisane, a druge su na temelju povijesnih podataka i stilske analize argumentirano pripisane slikaru. Samo je pala u trogirskoj katedrali datirana upisanom 1599. godinom, dok se kronologija nastanka drugih djela nastojala utvrditi ocjenom njihove likovne vrijednosti te arhivskim podacima i povijesnim kontekstom. Takav je slučaj i s oltarnom palom na glavnom oltaru u crkvi sv. Duha u Omišu. Na nju se zasigurno odnosi bilješka u vizitaciji apostolskoga pohoditelja Mihovila Priulija iz 1603. godine koji spominjući crkvu sv. Duha navodi: *Visitavit ecclesiam sub invocatione Sancti Spiritus, quae est Confraternitatis (...)* *Adest icon noviter constructa admodum elegans*. Podatak izravno pomaže da se slika datira neposredno prije 1603. jer se te godine navodi da je *nova*. U Pohodu apostolskoga vizitatora, ve-

ronskoga biskupa Augustina Valiera Splitskoj nadbiskupiji 9. travnja 1579. navodi se da se u crkvi sv. Duha u Omišu nalazi oltar s malom palom. Riječ je svakako o opremi crkve koja je prethodila kupnji pale Jacopa Palme Mlađega i drvenom, pozlaćenom i rezbarenom retablu na kojemu se ona izvorno nalazi.

103

Preteče

Katalog

Omiška pala može se odrediti kao značajnije umjetničko ostvarenje koje je Palma Mlađi izradio za dalmatinske naručitelje. Njezina je kompozicija skladna, likovi izrazitih fizionomija i živih kretnji, a kolorit bogat, ali ujednačen i usklađen. Dva izvanredno vješto, u prednji plan, postavljena apostolska lika, ukazuju na uzore na kojima je nastajalo Palmino djelo jer to nije samo mletačka umjetnost visoke renesanse kasnog 16. stoljeća nego i maniristička iskustva srednje Italije i Rima. U galeriji likova koji su dirnuti plamenim jezicima Duha Svetoga, naslućuje se i mogući umjetnikov autoportret u figuri koja netremice gleda prema promatraču, “van iz slike”. Sliku je prigodom objavljivanja 1963. godine Kruno Prijatelj usporedio s palom *Uznesenje Blažene Djevice Marije* u katedrali u Sansepolcru kraj Arezza koju je Palma Mlađi signirao 1602. godine, dok je Pietro Zampetti za usporedbu naveo sliku *Silazak Duha Svetoga* iz katedrale u Oderzu kraj Trevisa.

Pala se može povezati i s jednim vlastoručnim Palminim crtežom *Silazak Duha Svetoga* u uvezanoj bilježnici Antona Marije Zanettija koja se danas čuva u Museo Correr u Veneciji. Prema mišljenju Stefanie Mason riječ je pripremnom crtežu za oltarnu palu u Agordu koja je nastala u kasnijem razdoblju Palmine karijere obilježenom konvencionalnim tipološkim obrascima. Neovisno o takvom tumačenju, omiška pala pokazuje bliskost s navedenim crtežom što ukazuje da je slikar u prikazu navedene teme varirao istu ideju što potvrđuje i oltrana pala u katedrali u Oderzu.

Što se tiče naručitelja, pala i oltar mogu se povezati s moćnom i utjecajnom bratovštinom Sv. Duha koja je imala sjedište u crkvi, a već



se u prvoj polovici 16. stoljeća spominje i bratovštinska kuća te ubožnica (*hospital*). No, ne smije se zanemariti podatak da se u natpisu na nadvratniku glavnih vrata iz 1585. godine spominje da je crkva podignuta zaslugom pročelnika bratovštine Sv. Duha, Marka Deškovića (Arbanasovića). Članovi te plemićke obitelji obnašali su tijekom stoljeća značajne službe u omiškoj komuni, a i kuće su im se nalazile u neposrednom susjedstvu crkve sv. Duha što se može uzeti u obzir kad se razmišlja o naručiteljima Palmine slike jer su Deškovići mogli predstavljati bratovštinu pri mogućem izboru umjetnika u Veneciji. Nešto prije toga, 1579. godine, bio je Vicko Dešković poslanik omiške komune pred mletačkim senatom braneći interese rodnoga grada. Tada je nastao i njegov portret na *Omiškoj dukali*.

Pala se nalazi u drvenom rezbarenom i pozlaćenom retablu s kojim tvori skladnu cjelinu. Slika je restaurirana u restauratorskoj radionici tadašnjega Regionalnoga zavoda za zaštitu spomenika u prigodi izložbe *Palma Mlađi* (1548.–1628.), crteži i slike priređene 1990. u Splitu.

Izložbe: *Palma Mlađi* (1548.–1628.), crteži i slike, Split, 1990, galerija Samostana Gospe od Zdravlja; Restaurirane umjetnine. Izložba povodom otvorenja nove zgrade Restauratorskog odjela Hrvatskog restauratorskog zavoda u Splitu, 13.–19. srpnja 2002.

Radoslav Tomić

Bibliografija.; Prijatelj, 1955., 849–854; Prijatelj, 1956.a, 295; Prijatelj, 1956.b, 61; Prijatelj, 1954–1957., [1959.], 202–204; Gamulin, 1961.a, 262; Fisković, 1967., 37, bilj. 61; Ivanoff-Zampetti, 1980., str. 558, br. 202, f. 693; Prijatelj, u: Horvat-Matejčić-Prijatelj, 1982. 801, 805; Mason Rinaldi, 1984., 97, br. 183, f. 402; Prijatelj, 1984., 99–101; *Palma il Giovane 1548–1628. Disegni e dipinti*, 1990., 171, kat. 17b.; Tomić, 1990.b, 9–10, 47, 67; Prijatelj, 1992., 179–184; Tomić, 2006., 248–250; Premerl, 2008., 124; Kovačić, 2011, 136–154; Mason, 2013.

Leandro Bassano
(Bassano, 1577. – Venecija, 1622.)

2. *Bogorodica s Djetetom, sv. Stjepanom papom i sv. Nikolom*
oko 1590.

ulje na platnu, 160 x 97 cm

Splitska, župna crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije,
glavni oltar

Potpis: na podnožju Bogorodičina prijestolja:
LEANDER A (PONTE) / BASS..F

Obitelj Bassano (Ponte, da; Ponte, dal) imala je jednu od najvažnijih uloga u slikarstvu Venecije i Veneta od ranog 16. do ranog 17. stoljeća. Djelujući u Bassanu i Veneciji oni su kroz opus Jacopa (Bassano, 1510. – 1592.), dali bitan doprinos formiranju renesansnog i manirističkog slikarstva, dok je djelatnost njegovih sinova i suradnika takvo slikarstvo proširila preko granica uže sredine, nalazeći naručitelje na širem europskom prostoru. Određeni tip slika koji se ustalio i “kanonizirao” u njihovoj radionici (npr. pastorage, godišnja doba, Bogorodice) počet će se kopirati, replicirati i varirati u njihovo vrijeme, a nastaviti će se i u kasnijim razdobljima, postavši svojevrсни i samostalni *genre* prihvaćen na europskoj razini.

Jacopo Bassano (Bassano, 1510. – 1592.) ostavio je u nasljedstvo, kao i Tintoretto i Veronese, svojoj obitelji, sinovima i nećacima, ne samo uhodanu i profitabilnu radionicu nego i zbirku crteža, modela i pripremljenih skica, što im je omogućilo kontinuirano djelovanje te brojne naručitelje koji su im se obraćali i nakon smrti utemeljitelja radionice. U slučaju Jacopa Bassana i radionice koja je nastavila djelovati dugo nakon njegove smrti, naročito su bile tražene i popularne takozvane pastorage (godišnja doba s mnoštvom ljudi i detalja, biblijske teme dopunjene kućnim ugođajem i krajolicima), ali i oltarne pale što su ih prema starijim invencijama u novom ruhu radili sinovi: Francesco (Bassano, 1549. – Venecija, 1592.), Giambattista (Bassano, 1553. – 1613.), Gerolamo (Bassano, 1566. – Venecija, 1621.) i Leandro (Bassano, 1577. – Venecija, 1622.). Teško je, naročito nakon 1570. godine, kada se radionica

105

Preteče

Katalog

organizirala za izradu replika, razlučiti autorstvo njihovih slika jer je radionica proizvodila brojna djela za potrebe tržišta. Prototip je dobio od Jacopa koji je ponekad i vlastoručnim potpisom osiguravao autentičnost na slikama koje su izvodili njegovi sinovi. Posebno se to odnosi na Francesca koji je među njima bio najtalentiraniji. U popisu Jacopove imovine nakon smrti navodi se 188 slika u radionici, u različitim stupnjevima dovršenosti. Još je Carlo Ridolfi 1648. zabilježio da je Giambattista (jedini sin koji je stalno ostao živjeti u rodnom Bassanu) kopirao očeva djela.

No, među brojnim *bassanovskim* slikama u Dalmaciji (i cijeloj Hrvatskoj) može se reći da nije sačuvana niti naručena neka slika kod Jacopa Bassana. Njegov sin Francesco preselio se 1578. godine u Veneciju i tada su, u tom gradu, dalmatinski naručitelji mogli stupiti u kontakt s njim. Ali, ni Francescova se djela na Jadranu nisu identificirala sa sigurnošću. U optičaju je bila monumentalna slika *Raspeće* iz katedrale sv. Tripuna u Kotoru, a ponekad i *Gospa od Ružarija* iz župne crkve sv. Lovre u Vrboskoj na Hvaru. Francesco se i preselio u Veneciju da bi osigurao veće tržište, ne samo za svoje slike, nego i za radove obiteljske radionice. Tu je dobio značajne narudžbe koje su uključivale i angažman na oslikavanju Duždeva palače, ali je posljednjih godina, radi teške bolesti, bio sve manje djelatniji. Tako je najveći dio obveza prešao na Leandra koji se 1588. također preselio u Veneciju radeći brojne oltarne pale te slike vjerske i povijesne tematike. Tu se susreo i s drugim slikarima pa se i njegov likovni horizont obogatio i proširio. Neki će stručnjaci u njegovim djelima s kraja 16. stoljeća vidjeti odjeke sjevernjačkoga naturalizma posredstvom Paola Fiamminga, dok će se na slikama iz sredine prvog desetljeća 17. stoljeća prepoznati utjecaji El Greca.

U takvim okolnostima razumljivo je da su dalmatinski naručitelji upravo u Leandrovoj mletačkoj radionici kupili čak pet oltarnih slika: dvije su u franjevačkom samostanu u Hvaru, dvije na otoku Korčuli (katedrala sv. Marka i

župna crkva sv. Petra u Čari) te u Splitskoj na otoku Braču. S njim se povezuje i slika *Polaganje u grob* u franjevačkom samostanu u Zadru (Tomić, *Slikarstvo* 2006., 220-221), vjerojatno nastala prema očevoj invenciji. No, i u drugim crkvama i samostanima te u privatnom vlasništvu čuvaju se djela koja upućuju na nje i prizivaju njihov stil i uklapaju se u takav ambijent, ali je nezahvalno, za mnoge od njih navoditi konkretna imena i odrediti vrijeme nastanka s obzirom da su stari modeli dugo trajali (npr. župna crkva, Blato na Korčuli; crkva sv. Petra, Trogir; Kaštel Lukšić, nekada obitelj Vitturi; Zadar, nekada obitelj Borelli; Stossmayerova galerija, Zagreb itd.). U tom smislu amblematične su dvije slike s otoka Korčule, *Presveto Trojstvo s Bogorodicom, svecima i donatorom* (katedrala sv. Marka, Korčula) i *Nevjerovanje sv. Tome* (župna crkva sv. Tome, Čara). Prvu je dao izraditi korčulanski biskup Teodor Diedo koji je u vizitaciji 1615. godine naredio da se obnovi oltar i izradi slika s prikazom Presvetoga Trojstva (C. Fisković, 1939., 60-61, 94, dok. 109). Korčulanski biskup Vicko Kosović u vizitaciji prvi spominje da je autor pale Leandro Bassano: *depicta manu Leandri Basanensis celebrimi* (OAK, *Visite* 1736: 16a; usp. Tulić-Kudiš, 2014., 182.). Zapis biskupa Tome Tiralija 1762. i Šimuna Spalatina 1777. godine bilježe da je Teodor Diedo 1622. obnovio oltar i opremio ga slikom na kojoj je u prednjem planu, njegov portret. Prema navedenim podacima, korčulanska pala jedna je od posljednjih djela Leandra Bassana, jer on umire upravo te godine (Fisković, 1939., 60-61, 97-98, dok. 130 i 137; Tomić, 1999.d., 124-135; Tomić, 2005.a., 183-189; Tulić-Kudiš, 2014., 181-183). Korčulanska pala replicira Leandrovu sliku *Presveto Trojstvo se ukazuje Bogorodici, apostolima i sv. Dominiku* u venecijanskoj dominikanskoj crkvi SS. Giovanni e Paolo koju je naslikao između 1693.-1695. godine. Postoje, doduše, određene razlike kao što je položaj Boga Oca te zamjena lika sv. Dominika s likom biskupa i naručitelja Teodora Dieda, ali je očito da je slikar ponavljao vlastita rješenja (već je G. A. Moschini 1815. godine naveo da je korčulanska pala Leandrovo djelo na kojoj je kopirao



107

Preteče

Katalog

vlastitu sliku iz mletačke crkve SS. Giovanni e Paolo, (usp. G. A. Moschini, *Guida di Venezia*, Venecija, 1815., 149-150). Arhetip za mletačku i korčulansku palu je slika *Silazak Duha Svetoga* Jacopa Bassana (Bassano, Museo Civico; usp. Il Museo Civico di Bassano del Grappa, str. 26, inv. 16) s kraja šestoga desetljeća te neki pripremni crteži, kao *Studja muške glave* (Albertina, inv. 1553). U svojim istraživanjima Bassanova slikarstva, Alessandro Balarin je utvrdio da se i sam Jacopo oslonio na palu istoimene tematike koju je Tizian naslikao 1544.-1545. za crkvu Santo Spirito in Isola u Veneciji, što se odnosi u prvom redu na lik sv. Petra (A. Ballarin, *Jacopo Bassano, tavole, parte prima 1531-1568., tomo terzo*, Citadella/Padova, 1996., f. 323-333). Model za raspetoga Krista nalazi se u istoimenom Jacopovu djelu u Trevisu (Museo Civico) na slici *Presveto Trojstvo* (Bassano del Grappa, crkva Santissima Trinità in Angarano; Ballarin, n. dj. f. 167.), ali su komparacije moguće i s drugim očevim djelima. Za model *Presvetoga Trojstva* i širenje prototipa uspoređuje se i Leandrova slika *Presveto Trojstvo* (Galleria Borghese, Rim, inv. 127.) naslikana prije slikarova imenovanja vitezom. (Pattanaro, kat. jed. 77, u: *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo*, 2012., 280-283). Sličan se svijet otvara kada se analizira i slika *Nevjerovanje sv. Tome* iz susjednoga sela Čare. I njezin središnji dio varira Leandrovo istoimeno rješenje iz navedene venecijanske crkve koje se datira između 1590. i 1595. Osim toga, navodi se i pripremni crtež, istoimena oltarna pala u Ermitažu te slika u Akademiji u Veneciji (Fomiciova, 1981., 92, f. 10), ali za razliku od njih prizor na korčulanskoj pali odvija se na otvorenoj pozornici usred krajolika što je u cjelini čini prozračnijom i manje zatrpanom likovima (Pattanaro, kat. jed. 75, u: *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo*, 2012., 279-280.). Nabava obiju korčulanskih slika može se povezati uz biskupa T. Dieda, jer se treba podsjetiti da je taj prelat prije dolaska u Korčulu bio prior u spomenutom dominikanskom samostanu SS. Giovanni e Paolo u Veneciji, gdje je svakako vidio Leandrova djela prema kojima je naručio dvije slike u biskupiji gdje je stolovao od 1611. do 1625. godine (Tomić, 2005.a., 186.).

Među navedenim Leandrovim djelima najmanje je poznata upravo mala oltarna pala iz župne crkve Uznesenja Blažene Djevice Marije u Splitskoj na otoku Braču. Prikazuje Bogorodicu s Djetetom postavljenu u polukružnu nišu, na visokom podignutom prijestolju, ispred koje su sv. Stjepan Papa s knjigom i tijarom te sv. Nikola s pastoralom, knjigom s tri zlatne kugle i odloženom mitrom. Sveti razgovor omeđen je s jedne strane stupom, a s druge krajolikom koji se prostire iza leđa sv. Nikole. U pregledu vrijednih slika na hrvatskoj obali Doroteja Westphal spomenula je 1937. godine, u kratkom poglavlju o djelima Bassanove obitelji, i palu iz Splitske, navodeći da se na njoj "razabiru tragovi signature (na prijestolju do nogu Bogorodičinih)." Taj je natpis: *LEANDER A (PONTE) / BASS...F.* pročitao K. Prijatelj (Prijatelj, 1958.a., 716; Prijatelj, 1960., 187; Prijatelj, 1963.a., 62.) što mu je dalo povoda da sliku i slikara Leandra Bassana (Bassano, 1577. – Venecija, 1622.) ukratko predstavi stručnoj javnosti pišući da su na njoj *tipična, u tretiranju pikturalne materije, ona izrazita hladnoća i krutost, koja karakterizira ovog slikara. Njegov se rukopis vidi i u gotovo mehaničkom, minucioznom i tvrdom tretiranju draperija i vlasi, te citirao riječi Adolfa Venturija prema kojemu je Leandrova boja mukla (iako preuzima osnovne očeve odnose boja), a njegov udarac olovan, premda nastoji postići očeve efekte. Prijatelj nakon toga zapažanja privodi kraju te zaključuje da se na Leandrovoj bračkoj slici očeva nota može nazrijeti i u nemirnim bljeskovima i živahnim potezima kista na knjigama i na prstenovima svetaca, kao i na Nikolinu pastoralu i na njegovim jabukama, gdje možemo bar donekle osjetiti odjeke sjajnih svjetlosnih igara, tako karakterističnih za velikog Jacopa Bassana. I doista Leandrove su boje glatke, porculanske, linije tijela precizno vođene linije, lica realistična i gotovo sitničavo detaljna u opisu fizionomijskih osobina, dok je usnulo Dijete, iako u igri, modelirano kruto i tvdo. Leandru je, kao i njegovoj braći, i svim suradnicima u obiteljskoj radionici uostalom, uvijek nedostajala Jacopova svježina, ekspresija i snage svjetla kojom je taj slikar znao smiono i nekonformistički pokrenuti likove i udahnuti im neponovljivu*

svježinu i vitalnost. Stoga se na Leandrovim palama prepoznaju tipološki uvijek isti likovi koji poprimaju monoton i prozaičan karakter spojen s naturalističkim reminiscencijama koje preuzima od sjevernjačkih majstora dje-latnih na prijelazu stoljeća u Veneciji.

Slika se nalazi na drvenom, rezbarenom i pozlaćenom retablu ukrašenom girlandama te anđeoskim glavicama i figurama. Neosporno je riječ o djelu mletačkoga drvorezbara i može se datirati u isto vrijeme kada i pala. Ako se varijanta potpisa na bračkoj slici: *LEANDER A (PONTE) / BASS...F.* dopuni, onda je ista kao na pali *Presveto Trojstvo* u Veneciji (*LEANDER A PONTE/BASSANENSIS/ F.*) što je, uz likovne osobine same slike, omogućilo da se datira između 1593. i 1595., prije 1595./1596. godine, kada je slikara dužd Marino Grimani proglasio vite-zom (*cavaliere*) i od tada on u svoj potpis umeće titulu “eques”. Tako ranoj dataciji u prilog bi išla koloristička svježina i iskričavo svjetlo koje se vidi na likovima u prednjem planu, u prvom redu na zelenoj odjeći sv. Nikole.

Što se naručitelja tiče nije isključeno da se njezina kupnja može povezati s tada bogatom, moćnom i uglednom obitelji Cerineo iz Škripa koja je 1577. godine na morskoj obali u Splitskoj, neposredno uz crkvu, podigla utvrđeni i visokim zidom ograđeni stambeno-gospodarski sklop s kulom, u vrijeme kada je naselje tvorilo tek nekoliko izoliranih kuća koje u to vrijeme nije imalo organiziranu župnu zajednicu, pa je utjecaj magnatske obitelji mogao imati presudnu ulogu, tim više što je dokumentima potvrđena mecenatska uloga Jakova Cerinea koji je oprukom 1622. ostavio novac za kupnju umjetnina na otoku Braču i obližnjem Splitu (Tomić, 1995., 114-121).

Radoslav Tomić

Bibliografija: Neumann, 1901., 22; Westphal, 1937., 40; Prijatelj, 1958.b, 713-717; Prijatelj, u: Jutronić-Vrsalović-Domančić-Prijatelj, 1960., 186-187; Prijatelj, 1963.b, 61-63, f. 35; Šimunović, 1975., 144; Premerl, 2008., 174-175.

Alvise Benfatto dal Friso
(Verona, 1554. – Venecija, 1609.), pripisano
3. *Krist pred Pilatom*
oko 1600.

ulje na platnu, 82 x 142 cm
Jesenice-Sumpetar (Poljica, kraj Omiša), župna kuća

109

Preteče

Katalog

Slika *Krist pred Pilatom* koja se čuva u župnom uredu u Sumpetru u Jesenicama (Poljica) kraj Omiša bila je sve do 1874. (1877.) godine u Zadru, u vlasništvu slikara Francesca Salghettija Driolija (1811. – 1877.). On je te godine napisao oporuku kojom župnoj crkvi u Jesenicama ostavlja sliku *Krist pred Pilatom*.

“Lascio alla Chiesa parrocchiale di Jesenizze della Poljica il quadro di mezze figure rappresentante Nostro Signore Gesù Cristo da Pilato mostrato al popolo, il quale quadro si attrova nel mio studio grande; e questo legato lo faccio con la preghiera che quella popolazione si ricordi dell’anima mia, suffragandola con orazioni e ciò possibilmente nella prima Domenica del mese di Giugno di ogni anno” (Zadar, 29. prosinca 1874.).

Razlozi radi kojih je Salghetti Drioli odlučio darovati sliku župi u Jesenicama posve su specifični. Kao potomak bogate obitelji koja je u Zadru posjedovala pogone za proizvodnju maraschina i drugih likera, on je, kao i drugi zadarski proizvođači tih likera, kupovao višnju i u poljičkim selima koja su sve donedavno obilovala tim voćem. Plemenit, kakav je bio, slikar se u oporuci sjetio mjesta u kojemu su on i njegovi preci kupovali višnje i na taj način akumulirali određeno bogatstvo i osigurali blagostanje za svoju obitelj. Stoga u oporuci preporučuje da se Jeseničani “sjete njegove duše u molitvama, po mogućnosti prve nedjelje mjeseca lipnja svake godine”, upravo u vrijeme kada se beru višnje. Iste 1877. godine kada slikar umire izvršena je i njegova volja: slika je stigla u Jesenice. Već 5. studenog splitski biskup Marko Kalodera pismeno zahvaljuje slikarovu sinu Šimunu, izražavajući duboku i iskrenu zahvalu u ime župe sv. Roka u Jesenicama, bilježeći da je predragocjena slika djelo Tizianova brata (*quadro pregievollissimo del fratello di Tiziano*).



Okolnosti dospjeća umjetnine iz Zadra u Jesenice objašnjavaju njezinu likovnu vrijednost jer ona starinom i likovnim odlikama nadilazi sve druge slike u tom kraju.

Slika se povezuje uz Alvisea dal Frisa (Verona, 1554. – Venecija, 1609.), nećaka i sljedbenika Paola Veronesea, u čijoj je radionici od 1584. godine od kada se spominje i u Bratovštini slikara (*Fraglia dei pittori*) pod imenom Alvise di Paolo. Uspoređuje se s dvije dal Frisove istoimene slike, od kojih je jedna u Chioggi (Oratorio della S. Trinità), a druga u Ljubljani (Narodna galerija). Njegovo je autorstvo slike u Chioggi potvrđeno isrpnom dokumentacijom dok je *Ecce homo* iz slovenske galerije A. dal Frisu pripisao Federico Zeri 1983. godine. Na slici iz Chiogge i Jesenica na Pilatu je skupocjeni hermelin, njegovo je lice naborano sa sijedom bradom. Motiv vojnika s kacigom na kojoj se zrcali svjetlo koji se vidi na našoj slici ponavlja se i na njegovim drugim djelima. Početni impulsi koje je preuzeo od Paola Veronesea postupno su se širili i prema drugim majstorima. Na nekim se djelima mogu naslutiti odjeci Tiziana i ranih radova Palme Mlađega. Izravno i neposredno oblikovanje teme ukazuju da se

slikar uključio u suvremena, protureformacijska strujanja koja su vjerske teme, naročito prizore iz Kristova života predstavljala publici s naglaskom na dramski karakter što će moći utjecati na emocije promatrača. Čini se da je i naša slika nastala ugledanjem na Tiziana: on je temu Krista pred Pilatom (*Ecce homo*) ponavljao više puta, prikazujući Krista samoga ili s Pilatom i vojnicima. Pilat je, kao i na našoj slici, ravnodušan agnostik odjeven u skupocjenu odjeću s turbanom na glavi, a Krist okrunjen trnjem s izrazom bolne rezignacije.

Slika je restaurirana u Restauratorskoj radionici Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu 1988. godine.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Tomić, 1996., 245-250; Tomić, 2000., 44-45.

Mletački slikar

4. Bogorodica s Djetetom, sv. Ivanom Krstiteljem, sv. Franjom Asiškim i donatorima oko 1600.

ulje na platnu, 104 x 156 cm

Split, katedrala sv. Dujma; danas u Nadbiskupskoj palači

Slika *Bogorodica s Djetetom, sv. Ivanom Krstiteljem, sv. Franjom Asiškim i dva donatora* nalazila se, prema pisanju Dujma Srećka Karamana 1880. godine iznad nadbiskupskoga trona u svetištu katedrale sv. Dujma u Splitu: *Iznad biskupskoga trona je slika koja prikazuje Djevicu s Djetetom i dva sveca prikazana sa strane te dva portreta. Slika je dobro očuvana, ali jako loše postavljena jer je previsoko, a tron otežavava pogled na nju. Pomišlja se da je Tintorettovo djelo.* U drugoj je prigodi donio nove podatke o smještaju i autoru: *Slika na platnu iznad biskupskoga trona u pozlaćenu okviru prikazuje Bogorodicu sa sv. Ivanom Krstiteljem i sv. Franjom te još dva portreta izložena na pročelju pjevališta. U prosječnom stanju. Misli se da je Palma.* Slični su podaci zabilježeni u Jelić-Ruttar-Bulićevu Vodiču po Splitu i Solinu 1894. godine u kojemu autori ocjenjuju njezinu ljepotu: *Na galeriji orgulja je obješena slika Bl. Gospe, valjda najljepša u Splitu, vjerojatno Palme mlađega.* Tada je bila obješena na galeriji pjevališta s orguljama podignutoj iza glavnog oltara i naknadno uklonjenoj.

Slika se i poslije toga, u pravilu, pripisivala Jacopu Palmi Mlađem (1548. – 1628.), iako je već Ivo Delalle 1921. upozorio na njezine odlike koje izazivaju oprez i nukaju na drugačije odgovore, jer *po izvedbi i po tehnici autor ne bi bio Palma il Giovane.* Slika je kako navodi Delalle djelo nekog drugog *vrijednog majstora venecijanske škole koja je imala svoj centrum oko Tiziana.* Za dva portreta na slici autor je zapisao: *Jedan je mletački senator u crvenoj baršunastoj odori, u toaleti seicenta. Drugi je valjda mletački patricij i nosi u jednoj ruci knjigu, a drugu je ruku u času skrušenosti stavio na prsi. Izgleda da su braća iz visoke obitelji...* (Delalle, 1921., 7).

Kao djelu Jacopa Palme Mlađega o slici je Kruno Prijatelj 1947. godine zabilježio: *Tintoretto*

kroz Palminu prizmu, govori nam iz splitske "Sacre conversazione" u koru stolne crkve. Uz Bogorodicu su sv. Ivan Krstitelj i sv. Franjo, ali najuspjeliji su sami likovi donatora. U hermelinu i brokatu odjeveni su ti prirodni, realistički likovi. Slobodno naslikani, sa živim izrazom, prirodnom impostacijom i u iskreno nenamještenom kolorizmu, ove figure vjerojatno splitskih plemića odskaču na samoj (inače pomalo anemičnoj) slici.

Time se zapravo ukazalo na tri pitanja: tko je autor splitske slike, tko su dvojica muškaraca prikazanih u prednjem planu slike u svečanoj, reprezentativnoj i službenoj odjeći predstavnika državne vlasti te konačno kako je slika dospjela u katedralu sv. Dujma. Je li riječ o izravnoj nakani naručitelja da se slika izloži u katedrali ili je riječ o kasnijoj donaciji? Zaista ta dva lika na rubovima slike, likovno najvrjedniji njezini dijelovi, zanimljivi su za cjelovito razumijevanje jer bi njihovo ispravno identificiranje pomoglo da se shvati društveni i politički kontekst toga doba u mletačkom Splitu. Oni su od svetačkih likova odvojeni niskom kamenom ogradom koja se uočava na donjem središnjem dijelu slike. Donator ispred sv. Ivana Krstitelja odjeven je u ljubičastu odjeću s hermelinom. Na desnom mu je ramenu prebačena damastna stola, u lijevoj ruci drži kapu, dok je desnicu ispružio prema središnjem dijelu slike. S druge strane, ispred sv. Franje Asiškoga naslikan je drugi donator u tamnom odijelu s pismom (?) u ruci.

Ali, bez povijesnih podataka i pouzdanih analogija nije moguće utvrditi njihov identitet. Pretpostavilo se da je riječ o splitskim plemićima, potom se za lik muškarca u hermelinu navodilo ime Paola Parute, mletačkoga povjesničara i prokuratora Sv. Marka 1596. godine. No, teško je pronaći povezanost između Parute i Splita, takvu povezanost koja bi opravdala postojanje njegova portreta i narudžbu slike za taj grad i njegovu katedralu. Uz to, ostaje nejasno tko bi u tom slučaju bio drugi lik na slici. Hipotetski su, kao moguće rješenje u problem identifikacije, uključena i dva splitska plemića, Frane Alegretti i Ivan Krstitelj Bocca-



reo. Oni su bili predstavnici splitskih građana u Veneciji, gdje se spominju 1598. godine, dok su u vrijeme velike kuge u Splitu 1607. bili izabrani u gradski odbor za zdravstvo. U tom bi, labavom prijedlogu, ikonografija slike bila logična jer su sv. Ivan Krstitelj i sv. Franjo Asiški u pozadini, njihovi zaštitnici, ali nije uvjerljivo da bi se njih dvojica dali portretirati na tako svečan, paradan način s prerogativima vlasti i moći. Takvu su odjeću nosili predstavnici mletačke vlasti, a ne lokalni plemići građani, pa će se njihova imena možda pronaći među obnašateljima službene vlasti na prijelazu stoljeća.

Splitski Sveti razgovor s donatorima (premješten 1972. iz katedrale u središnji salon Nadbiskupske kuće, a onda u novouređene prostore stare Nadbiskupske palače u Splitu), ne pokazuje osobine slikarstva Palme Mlađega. Naglašeno tintoretovski karakter portretiranih likova, elegantnih, uspravljenih tijela, gipkih prstiju i izražajnih lica, skicizno prikazani sveci u pozadini te likovi Bogorodice i Krista ne pripa-

daju Palminu rukopisu u kojemu je taj važni slikar u Veneciji "poslije Tiziana", objedinio naturalističke i manirističke tendencije u umjetnosti na prijelazu stoljeća. Stoga sam, u pokušaju da iz mnoštva venecijanskih slikara toga vremena, 2002. autorstvo hipotetski usmjerio prema Antoniju Vassilacchiju znanom kao L'Aliense. Taj Grk rodio se 1556. na otoku Milu, ali je već 1571. godine doselio u Veneciju, gdje je školovanje započeo kod Paola Veronesea, a nastavio kod Jacopa Tintoretta koji će bitno odrediti njegovo slikarstvo. Aliense izravno surađuje i s Domenicom Tintoretom od kojega je preuzeo ishlapjelo svjetlo te ideju izduženih likova koji ukazuju na Parmigianinov utjecaj na slikarstvo na lagunama. U Bratovštini slikara spominje se od 1584. do 1621., a umire 1629. godine. Kao potkrepa navedenoga prijedloga može se usporediti splitski lik sv. Ivana Krstitelja prekriženih, gotovo slomljenih ruku s njegovim likom na pali s prikazom pet svetica u padovanskoj crkvi Santa Maria in Vanzo. Dostojanstveno postavljene donatorske figure

koštunjavih, bradatih, plemenitih lica nisu odlike isključivo splitske ili padovanske slike, nego i realistički naslikanog donatora Federica Contarinija na Aliensevoj oltarnoj pali s prikazom Bogorodice s Djetetom i sv. Franom (Venecija, chiesa delle Zitelle) iz 1613. godine. Splitska slika ranijega je postanka i može se datirati oko 1600. godine kada je na slikara Tintoretov utjecaj bio najizrazitiji.

Slika je restaurirana u Restauratorskoj radionici Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu sedamdesetih godina 20. stoljeća.

Radoslav Tomić

Bibliografija: D. S. Karaman, 1880.; Jelić-Bulić-Rutar, 1894., 102; Delalle, 24. XII 1921., 7; Schneider, 1932., 159; Ljubo Karaman, 1933., 178; Čičin Šain, 1936., 5; Fisković-Magjer-Parać-Uvodić, 1938., 161; Kruno Prijatelj, 1947., 56; Prijatelj, 1956.a, 295; Prijatelj, u: Horvat-Matejčić-Prijatelj, 1982., 801, 804; Fisković, 1983., 104-110; Tomić, 2002.b, 49-53.

Sante Peranda
(Venecija, 1566. – 1638.)

5. Oplakivanje
treće ili četvrto desetljeće 17. stoljeća

ulje na platnu, 157 x 82 cm
Šibenik, franjevački samostan sv. Lovre

113

Preteče

Katalog

Na oltarnoj pali maloga, uzdužnog formata prikazano je Oplakivanje Krista. Njegovo golo tijelo prekriveno oko bokova perizomom položeno je na bijelu plahtu. Njegovo mrtvo tijelo nose Josip iz Arimateje i sv. Ivan Evanđelist, dok mu Bogorodica i Marija Magdalena pridržavaju ruke. Iza njih je povučen Nikodem, a sa strane i treća Marija. U vrhu slike lete dva anđela koji u rukama drže simbole Kristove muke: trnovu krunu, čekić i čavle. U pozadini je prikazano brdo s tri prazna križa.

Sliku je u razmatranje uzeo Grgo Gamulin 1985. godine. Pripisao ju je tada Sante Perandi te prijedlog obrazložio riječima da je riječ o *doprinosu jednom velikom slikaru, nepravedno zapostavljenom (...) izvanrednom koloristi, koji je u sklopu pamesknog akademizma izveo senzacionalni obrat prema boji*. Gamulin je tada naglasio da *sliku ne odlikuje isključivo lirska mekoća nego je na njoj vidljiva, za Perandu svojstvena ideja invencije, komponirane u naglašenim dijagonalama. Sve je osim toga povezano atmosferom u kojoj se likovi formalno utapaju* (Gamulin 1985., 203).

Peranda je u Boschinijevu tumačenju venecijanskoga slikarstva uključen u skupinu *Sette Maniere* (Palma Mlađi, Leonardo Corona, Andrea Vicentino, Sante Pereanda, Antonio Aliense, Pietro Malombra i Girolamo Pilotto) koja se na prijelazu 16. i 17. stoljeća formirala pod utjecajem velikih umjetnika *cinquecenta*, što znači Tiziana, Tintoretta i Veronesea oblikujući i šireći, rutinirano “kasnomanirističko” stvaralaštvo. Peranda se od ranih radova izražavao kasnomanirističkim jezikom koji je upio u radionicama Palme Mlađega i Leonarda Corone pomiješanim sa sjevernjačkim utjecajima koji su stizali od njegova prvoga učitelja Paola Fiamminga. U njegovoj karijeri presudan je bio boravak od 1607. do 1617. u Mirandoli (s prekidima i spomenom u Veneciji 1611. i 1619.)



djelujući kao dvorski slikar Alessandra Pica I., proširivši aktivnost i na dvoru prinčeva Este u Modeni. Taj dugogodišnji angažman u Emiliji proširio mu je vidokrug jer se upoznao s tonskim, sjenovitim slikarstvom Federica Barroccija, Ludovica Carraccija i Bastianina. Postupno su tako i njegove slike postale sve više prostor tonskih eksperimentiranja u kojima se ljušti stroga forma i obrisna linija u korist kolorističke cjelovitosti ispunjene prijelazima i nijansiranim sjenčanjima. U tako oblikovanoj pozornici njegovi izduženi likovi zadržavaju gipkost i mekoću, a tkanine sjaj i kromatsku raznovrsnost. U okvirima mletačkog ranog *seicenta* i Boschinijeve *Sette Maniere* Perandino slikarstvo manje konvencionalno, obogaćeno različitim srednjotalijanskim poticajima, zanimljivo je u prvom redu kolorističkim akcentima crvene, ljubičaste, plave i sive. Nesumnjivo se u ublažavanju sočnog, gotovo senzualnog Palmina kolorita oslonio na golemi utjecaj što ga je zauzela Veroneseova umjetnost. Iz njegova, ili možda Tintorettova ambijenta mogao je preuzeti i kompoziciju na kojoj su ožalošćeni likovi okupljeni oko mrtvoga Krista u kojem ne nedostaje patetike. Blago zarotiranim, izduženim likovima ne nedostaje manirirane elegancije, u stišanim kolorističkim tonovima koji kao da su prekriveni izmaglicom i sjena-

ma.

Slika se nalazi u samostanu sv. Lovre u Šibeniku, a njezin mogući, izvorni smještaj u crkvi nije utvrđen. Vrijeme njezina nastanka možda se može smjestiti u kasno slikarovo razdoblje, kada djeluje u Veneciji, slikajući prvenstveno religiozne teme. Na šibenskoj pali majstor je oživio likove grupiranjem u trokutnu kompoziciju suptilno ih povezujući u cjelinu koja priziva različite poticaje. Posebno je upečatljivo izduženo Kristovo tijelo što se izvija prekrizivši noge koje asociraju na ranoga Tintoretta i El Greca, dok su likovi mlade, plavokose Magdalene i muškaraca u pozadini svojevrsni amalgam Tizianovih i Tintorettovih predložaka preinačenih vještinom i profinjenošću koja se rijetko može vidjeti na importiranim oltarnim palama ranoga *seicenta* na hrvatskoj obali.

Slika je restaurirana u Restauratorskoj radionici Regionalnoga zavoda 1966./1967. godine te u Restauratorskoj radionici Zavoda za zaštitu spomenika kulture u Zadru 1988. godine. Izložbe: Na slavu Božju. 700 godina Šibenske biskupije, Muzej grada Šibenika, Šibenik, 1998.; Zagreb Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 21. 10.–28. 11. 1989.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Gamulin, 1985., 203-206; Kalauz, u: *Na slavu Božju*. 1998., 148-149, 159.

115

Preteče

Katalog

Kao što je dobro poznato mletački slikar Matej Ponzone (Matteo Ponzone, Matej Ponzoni, Matej Ponzoni-Pončun) na poziv svoga brata, splitskoga nadbiskupa Sforze Ponzonija (nadbiskup od 1616. do 1640.) boravio je i slikao u Splitu. Ponzoni je prvi put zabilježen u tom gradu godine 1635. kao kum na krštenju plemića Pavla Kavanjina (Cavagnina) što potvrđuje da se već bio udomaćio i sprijateljio s uglednim članovima u toj sredini, što je posve logično s obzirom da je njegov brat Sforza bio nadbiskup koji ga je i pozvao da se iz Venecije preseli u Split znajući da će u dalmatinskoj sredini dobiti brojne narudžbe. Kako je zabilježio Daniele Farlati, on je prema želji brata nadbiskupa za novosagrađeno svetište splitske katedrale trebao izraditi slike velikoga formata s prizorima iz života gradskog zaštitnika sv. Dujma, što se nije ostvarilo zbog nadbiskupove smrti 1640. godine. Umjetnik za dalmatinske naručitelje radi i kasnije kad već i sam napušta Split i vraća se u Veneciju, jer je za oltarnu palu Sv. Ante Padovanski, sv. Joasaf i sv. Onofrije za šibensku franjevačku crkvu isplaćivan 1655. godine. No, slikar je s hrvatske obale dobivao narudžbe i prije pouzdanoga boravka u Splitu jer mu je tamošnji kaptol već 1632. isplaćivao novac u Veneciji, vjerojatno za slike u katedrali. U Veneciji je Ponzoni zabilježen u Bratovštini slikara (*Fraglia dei Pittori*) od 1613. do 1633. godine. Dragocjen je podatak iz pisma kojega je nadbiskup Marko Antun de Dominis uputio svome nasljedniku Sforzi Ponzoniju 22. listopada 1616., u kojemu navodi da je za njega slikar izradio palu s prikazom sv. Ivana Krstitelja. Budući da nije bila plaćena, želio je to nadoknaditi. Ta bi danas izgubljena slika bila ne samo prvo poznato Ponzonijevo djelo, već i potvrda o ranoj suradnji i kontaktima s Dalmacijom, Splitom i nadbiskupom De Dominisom. Osim brojnih slika u Splitu,

sačuvala su se i prepoznala Ponzonijeva djela u Rabu, Šibeniku, Trogiru, Omišu, Korčuli, Braču i Hvaru te u Istri (Buje, Piran). Neka od njih nastala su za vrijeme slikarova boravka u Splitu, ali se za neke, s mnogo razloga, pretpostavlja da su izravno naručene dok je slikar bio zabilježen u Veneciji, dok se preko arhivskoga dokumenta utvrdilo da su mu redovnici iz samostana sv. Frane u Šibeniku isplatili novac za palu sv. Ante 1655. godine.

Ako se ostavi po strani Ponzonijev opus u Splitu, onda skupina slika u crkvi sv. Frane samostana franjevaca konventualaca u Šibeniku, tvori njegovu najvažniju i najvrjedniju cjelinu na jednom mjestu. Iako je tamošnji arhiv istražen, nije se ušlo u precizan trag o naručiteljima za tri Ponzonijeve slike postavljene na drvene, rezbarene, bojane i skulpturama dopunjene oltarne retable. Vjerojatno je riječ o narudžbama iza koje su stajali ne samo redovnici nego i pobožni vjernici, bogatiji građani i plemići koji su željeli unutrašnjost propovjedničke crkve opremiti vrijednostima u duhu s novim liturgijskim propisima i teološkim uputama. Takva je ostvarenja vješto i prikladno nudio Matej Ponzone-Pončun koji je došao iz Venecije kao zrelo umjetnik suvremenoga stilskog izričaja, neskrivena talenta i izražajnih sposobnosti koje su mu dopuštale da "vjerno" prikaže svetačke likove, povijesne teme, portrete i događaje iz Staroga i Novoga zavjeta. U šibenskoj crkvi naslikao je četiri oltarne pale, naoko, veoma slične i konvencionalne, ali u širem dalmatinskom kontekstu vrijedne dodatnih zapažanja i ocjene. Jedna od njih Sv. Frane Asiški i sv. Jerolim, zapravo je *pala portante* što se kao likovna vrsta naglo proširila u katoličkim crkvama s nakanom da nove "barokne" slike uokvire i istaknu, u kulturnom smislu, starije i štovane slike ili ikone. Druga prikazuje sv. Stjepana i sv. Augustina iznad kojih Bog Otac nosi "sliku" s prikazom Okrunjenoga Krista (*Ecce Homo*) oblikujući na taj način svojevrsnu sliku u slici, dok je na trećoj prikaz Boga Oca koji "odozgo" izravno komunicira živom gestom sa sv. Klarom i sv. Antom Padovanskim. Dvije su, prema dokumentima nastale 1638.,



117

Preteče

Katalog

ali ne treba dvojiti da je i treća s likovima sv. Stjepana i sv. Augustina nastala u to vrijeme, ako ne i nešto ranije. Na njima su likovi postavljeni u otvoreni krajolik sa scenografijom široko zamišljenoga kobaltnoplavoga neba na kojemu lete i lebde anđeli i Bog Otac, dok u donjem dijelu različito i smiono postavljeni likovi svetaca živo komuniciraju ne samo pokretima tijela i ruku nego i izražajnim, senzualnim licima ispunjenim emocijama. Takav način slikanja likova koji se postupno oslobađaju težine i skulptorski zamišljenih tijela, a dobivaju prirodniji, pokrenutiji izgled i realistično oblikovana lica dobrih upalih očiju i koštunjavih lica, potiru s likovne scene kasnomanirističku estetiku Palme Mlađega i njegovih sljedbenika koji su dominirali u narudžbama na hrvatskoj obali prve polovice 17. stoljeća. Na četvrtoj slici ispod trojice svetaca Ponzone je naslikao i grad Šibenik što je rijedak primjer vedutizma u slikarstvu toga vremena na hrvatskoj obali.

O slici se, kao i o dalmatinsko-istarskom opusu Mateja Ponzone-Pončuna relativno često pisalo. Nekoliko podataka o njoj zabilježio je don Krsto Stošić u rukopisu *Samostan i crkva franjevac konventualaca* iz 1930. godine koji na žalost nikad nije tiskan, ali se citirao kod istraživača kulturne i umjetničke prošlosti šibenskoga samostana i Ponzonijeva slikarstva. Stošić je prvi, na temelju dokumenta ukazao da je slika Ponzonijevo djelo:

Biskup Fosco (u: Fol. Dioc. ecl. sib., 1890: 78), kaže da je današnja slika na oltaru od Palme mlađega. Tome se jasno protivi prije navedeni dokument. Slika je Splitsanina Matije Ponzona, što se vidi i po njegovu stilu. Prikazuje sv. Klaru i sv. Antu (ili sv. Bernardina?), a odozgo je Bog Otac s anđelčićima. (...) Sliku ovog oltara i Gospina popravio je ove godine Slavko Tomerlin. Drveni je oltar sasvim sličan drugima te vrste u crkvi, samo što su ovi kipovi: 2 sveta fratra, Petar (Ivan?) i Pavao, sv. Mihovil s Tobijom i još dva anđela. (Stošić, 28)

Isti je Stošić donio i arhivski podatak prema kojemu je 1638. slikaru Ponzoniju "iz Splita" isplaćeno 100 dukata u vrijednosti od 620 mletačkih lira za dvije nove slike s likovima sv. Frane i sv. Jerolima te sv. Klare i sv. Ante. Slike su dopremljene brodom iz Splita i postavljene na nove, drvene oltare u crkvi. Na Ridolfi-Mondellinom oltaru nalazi se i treća Ponzonijeva slika *Bog Otac s Kristom, sv. Stjepanom i sv. Augustinom*, dok je za sliku *Sv. Ante Padovanski, sv. Joasaf i sv. Onofrije* Ponzoni, prema dokumentima, isplaćen 19. travnja 1655. godine. Ona se izvorno nalazila na glavnom oltaru u crkvi.

1638 agosto Spesi nei doi pitture per doi altari novi per mano del signor Mattio Ponzoni di Spalato, nelle quali sono in una di questa il s. Francesco et santo Gierolamo e l'altra s. Clara et santo Ant.o di Padova, al qual ho dato per ditta opera ducati cento al 6:4 per ducato val lire 620. U Split je pošao poseban brod po slike. (Stošić, 31, bilješka 7.) Za isti je samostan Ponzoni izradio i mali portret sv. Franje Asiškoga (ukoliko nije riječ o ulomku veće cjeline).

Slike su restaurirane u Restauratorskoj radionici Regionalnoga zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu.

* Iz tehničkih razloga oltarna pala *Sv. Ante Padovanski, sveta Klara i Bog Otac* nije mogla biti izložena. Umjesto nje predstavljena je Ponzonijeva pala *Bog Otac s likom Krista (Ecce Homo) sa sv. Stjepanom i sv. Augustinom* iz iste crkve sv. Frane u Šibeniku.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Stošić, 1930., 28, 31; Prijatelj, 1950., 269-276; Prijatelj, 1952. (1953.), 105-120; Prijatelj, 1968.b, 37-47; Prijatelj, 1968.b., 103-106; Prijatelj, 1970; Prijatelj, u: Horvat-Matejčić-Prijatelj, Zagreb, 1982., 818-826; Premerl, 2005., 137-156; Tomić, 2013.a, 181-188.

Carlo Ridolfi
(Lonigo, 1594. – Venecija, 1658.)
7. Oplakivanje Krista sa sv. Petrom, sv. Franjom
Asiškim, sv. Ivanom Evanđelistom, sv. Markom
i donatorom

1641.

ulje na platnu, 233 x 147,5 cm

Silba, zbirka župne crkve Rođenja Blažene Djevice Marije
Potpis i datacija dolje: *Carolus Rodolphinus pingebat MD-
CXLI*

Sliku na Silbi spominje prvi put sam autor Carlo Ridolfi u svojoj povijesti mletačkoga slikarstva *Le meraviglie dell'arte ovoro vite dei pittori veneti e dello stato* tiskanoj 1648. godine. U vlastitom životopisu s popisom djela, Carlo Ridolfi spominje i slike u Dalmaciji, pa tako i na otoku Silbi: (...) *e varie tavole ancor per il Padova, Vicentino, Veronese, Bresciano e Bergamasco: una per Cherso, due per Selue, una per Sebenico con la divozione del Rosario, ed altre ancora per diversi luoghi della Dalmazia* (Ridolfi, 569).

Un' altra pure colla Vergine che dispensa l'abito del Carmine, coi santi Giovanni Battista e Nicolò vescovo, per l'isola di Morter. (Ridolfi, 576).

Sliku je spomenuo i Carlo Federico Bianchi 1879. godine opisujući crkvu sv. Marka na Silbi: *Glavni oltar bio je naprije posvećen sv. Marku, a danas Skidanju s križa. Slika je na njemu u dobrom stanju, i djelo je dobrog slikara, Carla Ridolfija, kako se vidi iz natpisa:*

Carolus Rodolphinus pinxerat MDCXLI.

Potom je važne podatke o slici publicirao Petar Starešina 1971. godine navodeći da je na njoj prikazan donator, utemeljitelj crkve sv. Marka, kapetan Antun Ventura (Venturić). On je na mjestu starije, skromne crkve dao podignuti mnogo veću, posvećenu istome svecu, što potvrđuje i natpis na pročelju:

SIGNOR MIO, HO DIMOSTRATO IL DONO A
VOI,
ET HO ADEMPIUTO IL DESIDERIO MIO,
IO ANTONIO VENTURA, DELLA PRESENTE
FABBRICA,
ANNO DOMINI MDCXXXVII DIE XXIII
MENSIS IUNII.

(Gospodine moj, prikazao sam Vam dar i izvršio svoj zavjet za ovu građevinu, ja Antun Ventura, godine Gospodnje 1637., 23. dan mjeseca lipnja).

Riječ je o zavjetnoj crkvi u kojoj je na glavnom oltaru donedavno bila izložena (a potom prenesena kao i druge slike iz silbljanskih crkava u župnu crkvu i župnu kuću) oltarna pala na kojoj je donatorov portret izrađen 1641., kako je njezin autor Carlo Ridolfi zbilježio na slici (natpis treba čitati: *Carolus Rodolphinus pingebat MDCXLI*). Stari, vjerojatno drveni oltarni retabl nije se sačuvao, jer je 1904. sagrađen novi, mramorni na kojemu je natpis: *HANC ARAM FECIT CONSTRUERE ANNO 1904.*

Pala lučnog završetka podijeljena je u dvije zone. U gornjoj, nebeskoj prikazano je Oplakivanje Krista u standardnoj ikonografskoj shemi: mrtvo, atletsko Kristovo tijelo drži u krilu ožalošćena majka, a pridržavaju Marija Magdalena i Josip iz Arimateje. U donjoj, zemaljskoj zoni prikazana je skupina svetaca: sv. Petar s knjigom i ključevima, sv. Pavao s knjigom i mačem, sv. Franjo Asiški s ranama na rukama, sv. Ivan Evanđelist s kaležom, te jamačno patron crkve, sv. Marko Evanđelist s knjigom i perom.

Kao i u drugim svojim djelima Ridolfi se otkriva kao slikar koji stvara ugledajući se na velike prethodnike i nedostižne uzore mletačke renesanse kasnoga 16. stoljeća, u prvom redu Tiziana kojega će i u svojim spisima opravdano uzdići do nedostižnog ideala. Iako je u povijesti mletačkoga slikarstva o sebi napisao opširan popis vlastitih djela za dalmatinske

120 naručitelje, taj popis nije pouzdan. Slika na Cresu nije identificirana, dok na Silbi spominje dvije slike iako su sačuvane tri njegove potpisane pale. U Šibeniku nije identificirana slika s prikazom Ružarija (sliku u crkvi sv. Dominika potpisao je njegov suvremenik Giovanni Laudis), slika na Murteru nije zabilježena u hrvatskoj literaturi, dok palu Gospe od Ružarija na Braču te triptih iz katedrale sv. Marka u Korčuli Ridolfi izravno ne spominje nego navodi da je radio i *druga mjesta u Dalmaciji*. Na svim silbljanskim palama Ridolfi je portretirao naručitelje; uvijek je riječ o poprskima kapetana što se pojavljuju pri dnu slike, otkrivajući duh pomoraca koji su u strašnim okolnostima životne neizvjesnosti na moru, naručivali slike kao *ex-vota*, opremajući zavičajne crkve vrijednim umjetninama. Na slici *Bogorodica s Djetetom sa sv. Ivanom Krstiteljem, sv. Nikolom donatorom iz obitelji Moro* Ridolfi se potpisao: *Equus Carolus Rodolphus f.* S obzirom da je papa Inocent X. proglasio Ridolfija viteзом 1645. godine, to je *terminus post quem* za njezino datiranje. Jednom izabran, Ridolfi je, kod silbljanskih naručitelja, postao omiljeni slikar koji je zakašnjelim "neorenesansnim" slikarstvom mogao, na jasan i jednostavan, gotovo sterilan, ali vješt način, ostvariti njihove estetske želje i zadovoljiti vjerske osjećaje.

*Radi oštećenja umjesto najznačajnije Ridolfije slike na Silbi *Oplakivanje Krista sa sv. Petrom, sv. Franjom Asiškim, sv. Ivanom Evanđelistom, sv. Markom i donatorom* izložena je oltarna pala *Navještenje sa sv. Petrom, sv. Pavlom i donatorom* koje se još izravnije naslanja na mletačko slikarstvo 16. stoljeća, u prvom redu Tiziana i njegove monumenalne, herojski koncipirane likove, što se naročito može zamijetiti u prizoru Navještenja, jer su i lik Marije i lik Gabrijela neposredno povezani uz Tizianova tipološka rješenja. Lik donatora u dnu slike nije identificiran. Slika je potpisan: *Carololus Rodolphus f.*

Slika je restaurirana u Radionici JAZU u Zadru, te 2015. godine u Hrvatskom restauratorskom zavodu, Restauratorskom odjelu u Zadru.

Bibliografija: Ridolfi, 1835 [1648.], 569, 576; Bianchi, 1879., 52; Dudan, 1922., 392; Prijatelj, 1956.b, 65; Prijatelj, 1965-1966., 118-120; Prijatelj, 1968.a, 183-185; Starešina, 1971., 20, 77; Palluchini, 1981. [1993.], 79-80; Martini, 1983., 167-169; *La pittura nel Veneto*. 2001., 869; Tomić, 2002.c, 16-17; Tomić, u: Hilje-Tomić, *Umjetnička baština.*, 2006., 44-46, 268-273.



121

Preteče

Katalog

122

*Sveto i
profano*

*slikarstvo
talijanskog*

*baroka u
Hrvatskoj*

Katalog

Sakralne Teme

STAROZAVJETNE,
KRISTOLOŠKE I MARIJANSKE
TEME, SVETAČKA IKONOGRAFIJA:
MUČENJA I VIZIJE

Giovanni Lanfranco
(Parma, 1582. – Rim, 1647.)
8. Sv. Kuzma i Damjan
od 1632. – do 28. veljače 1633.
ulje na platnu, 250 x 149 cm
Lastovo, župna crkva
Potpis: EQ Ios LANFRANCVS

Na kamenom glavnom oltaru župne crkve sv. Kuzme i Damjana na Lastovu nalazi se šest slika. Na sredini je pala s prikazom zaštitnika otoka svetih Kuzme i Damjana (250 x 180 cm). Iznad njih prikazan je anđeo s cvjetnim vijencem i palmom mučeništva, a u sredini, na morskoj pučini, otok Lastovo. Umjetnik se potpisao na hrptu knjige u svečevim rukama: *EQ Ios LANFRANCVS* (slikar je uz potpis dodao i titulu *eques*, jer mu je papa Urban VIII. udijelio titulu *Cavaliere di Cristo* 11. listopada 1628., a potom je 1631. godine bio proglašen i vitezom Akademije sv. Luke u Rimu; *principe dell'Accademia di san Luca*). U atici oltara naslikan je Bog Otac (148 x 70 cm), a sa strane središnje pale četiri manje slike s prikazima sv. Petra, sv. Pavla, sv. Jerolima i sv. Josipa (veličina svake pojedine slike: 95 x 50 cm).

Prema arhivskim podacima (Radić, 1895.) doznajemo da je 1. srpnja 1631. Lastovac don Anton Bogdanović (Deodatus, Deodat, Diodati) zastupajući odsutnog župnika, prikupio u župi 121 dukat koji nije želio predati dubrovačkome nadbiskupu za popravak nadbiskupske palače u Dubrovniku, već je predlagao općini da novac upotrijebi za gradnju i opremu glavnog oltara u župnoj crkvi. Lastovska je skupština jednoglasno prihvatila njegov prijedlog, iako je on odbio njihovu ponudu da im bude župnik, jer se vraćao u Rim gdje je živio od 1626. godine. Skupština je 2. studenog 1631. godine, u prisutnosti lastovskoga kneza, dubrovačkoga plemića Nikole Palmotića, prihvatila da se prikupljeni novac za kupnju slika na glavnom oltaru povjeri don Antonu Bogdanoviću-Deodatiju *da dade naslikati u Rimu kod kojeg vrijednog čovjeka. Ukoliko mu ne bude dovoljno stotinu dvadeset i jedan dukat, neka utroši više, samo da se nabavi lijepa stvar (faccia fare la pittura à Roma*

di qualche valent huomo con commisine, non bastando detti ducati 121 che spenda, e piu accioche si habbia cosa fina). Knez Andrija Basegli potvrdio je 28. veljače 1633. da je don Anton Bogdanović-Deodato na Lastovo poslao šest slika te da su postavljene na glavni oltar u župnoj crkvi. Iz zapisa 1. ožujka 1633. godine doznajemo važne podatke o nastanku slika, njihovim autorima te o isplatama koje je don Anton isplaćivao slikarima preko rimskoga bankara Camilla i Guida del Pelagio:

- 14. travnja 1632. isplatio je 50 dukata "Gospodin Anton Bogdanović gospodinu vitez u Giovanni Lanfrancu" (*Si Caure Gio Lanfranco*) za nekoliko slika koje radi za crkvu u Lastovu (*alcuni quadri che fa per la Comunita, e Chiesa di Lagosta*)
- 21. travnja 1632. godine isplaćeno je 15 dukata slikaru Giovanni Scrivelliju za račun slika koje treba napraviti
- 21. srpnja 1632. godine isplaćeno je 50 dukata vitez u Giovanni Lanfrancu (*Cauare Gio Lanfranco per Pitture*)
- 6. kolovoza 1632. godine isplaćeno je 10 dukata vitez u Giovanni Lanfrancu za slike (*al dto Cauare Lanfranco per Pitture*)
- 27. kolovoza ukupne troškove za dvije slike za župnu crkvu u Lastovu slikaru Giovanni Scrivelliju (*a Gio Scriueli Pittore (...) per resto, et intiero pagamento di due Quadri per la Chiesa di Lagosta*).

Prema navedenim podacima, Giovanni Lanfranco je dobio 110, a Giovanni Scrivelli 25 dukata. Ukoliko se usporedno čitaju dokumenti i sačuvane slike, može se zaključiti da je Lanfranco najprije isplaćen za izradu triju manjih slika koje u to vrijeme, 14. travnja 1632. godine, upravo radi (*alcuni quadri che fa*). To su slike koje prikazuju Boga Oca, sv. Jerolima i sv. Josipa. Potom je 21. srpnja 1632. isplaćen za jednu sliku, koja se može protumačiti kao središnja pala s prikazom sv. Kuzme i Damja-

na. Slikar Scrivelli isplaćen je u dva navrata za dvije manje slike, koje se na temelju stilskih odlika, mogu odrediti kao prikazi sv. Petra i sv. Pavla. Nažalost, lik sv. Jerolima u molitvi smiono okrenut leđima promatraču znatno je oštećen pa se njegova ljepota može tek djelomično prepoznati. No, četiri navedene slike pokazuju zajedničke osobine svojstvene za Giovannija Lanfranca u četvrtom desetljeću, pred odlazak u Napulj u proljeće 1634. godine. Za lastovske slike dobio je narudžbu nakon što je oslikao kupolu Sant'Andrea della Valle prema narudžbi kardinala Alessandra Peretti Montalta (1625.–1628.), palu *La Navicella* u crkvi sv. Petra (1627.–1628.), nakon čega je bio od pape Urbana VIII. proglašen *Cavaliere di Cristo* 11. listopada 1628., te oslik kapele *Santissimo Crocifisso* u crkvi sv. Petra prema narudžbi kardinala Francesca Barberinija. Tada je radio i oltarne pale za naručitelje iz Italije, ali i za prekoalpske gradove Augsburg i Luzern. Tih je godina Lanfranco angažiran i na izradi fresaka u palačama u Rimu te vilama u okolici grada. Pišući o Lanfrancovim freskama u vili Arrigoni-Varesi-Muti (Frascati) pretpostavio je Erich Schleier da su rađene 1630. u suradnji s pomoćnikom, naglašavajući iznimnost takve prakse, jer je slikar za vrijeme borakva u Rimu radio gotovo isključivo samostalno, te je upozorio da se o njegovim suradnicima i pomoćnicima, koje spominju stariji pisci, ne zna gotovo ništa. Sve su to važni podaci kada se piše o slikama s Lastova. One su jedine prekomorske narudžbe kod "najmodernijega slikara toga trenutka u Rimu", naručene istovremeno kada i slike za Njemačku i Švicarsku. Na izradi lastovskoga poliptiha radio je i njegov suvremenik (i suradnik?) Giovanni Scrivelli, za sada nepoznati slikar skromnih mogućnosti, kojemu su ime i rad potvrđeni arhivskim dokumentima. Zatrpan narudžbama, pred odlazak u Napulj, Lanfranco nije središnju sliku lastovskoga poliptiha u potpunosti dovršio što potvrđuje njezina zrnata tekstura bez završnog sloja boje, dok tri manje slike ne pokazuju znakove nedovršenosti. U tom je smislu najvažniji lik sv. Josipa u kojemu se uvjerljivo prožimaju naturalizam i elegancija.

Don Anton Bogdanović (Lastovo, oko 1599. – Rim, 1656.) stigao je u Rim 1626. godine. Tu je bio svjedok Lanfrancova uspješnoga djelovanja i u prestižnim rimskim crkvama i palačama. Ne smije se smetnuti s uma da je fresko oslik u kupoli crkve San Andrea della Valle naručio Alessandro Peretti Montalto, nećak pape Siksta V. On je bio izabran za kardinala s naslovom *S. Gerolamo degli Schiavoni*, hrvatske crkve u kojoj je upravo Anton Bogdanović bio od 1626. nadpop. Iako je kardinal Montalto umro 1623., njegov je nećak, opat Francesco Peretti Montalto, priveo kraju angažman sa slikarom naručivši, dodatno, 1629. sliku *Blaženi Andrea Avellino* za istoimenu kapelu u crkvi. Upravo u povezanosti kardinala Alessandra i opata Francesca Perettija Montalta s hrvatskom crkvom sv. Jerolima, može se, možda naslutiti ambijent i poticaji koji su definirali don Antona Bogdanovića kada je izabrao upravo Giovannija Lanfranca da izradi slike za župnu crkvu rodnog otoka. Treba posebno naglasiti da je na slici prikazano Lastovo, kao modrozeleno mrlja između svetačkih likova, na kojega jedan od svetaca upire prstom. Riječ je, nedvojbeno, o zavjetnoj slici, kolektivnom *ex votu* lastovske zajednice. Nekonvencionalan i posve specifičan sadržaj slike nastao je, sigurno, prema naručiteljevoj želji koji je umjetniku, izravno, u atelieru, mogao predložiti oblik otoka Lastova što ga je Lanfranco naslikao na sredini platna tamnim mrljama na svjetlijoj plohi morske pučine.

Sliku (ili slike ?) je 1877. godine u Beču na trošak cara Franje Josipa restaurirao prof. Karl Schellein, kustos muzeja Belvedere. Sve su slike, njih šest, ponovno restaurirane u Restauratorskoj radionici Regionalnoga zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu 1970., a središnja pala 1999. godine. Nakon toga su i tri manje Lanfrancove slike (*Bog Otac*, *Sv. Josip*, *Sv. Jerolim*) restaurirane u istoj radionici 2003., a dvije slike Giovannija Scrivellija *Sv. Petar* i *Sv. Pavao* 2005. godine.



125

*Sakralne
teme*

Katalog

126 Izložbe: The Croats-Christianity, Culture,
Art (ur. Vladimir Marković), Vatikan, 1999.;
Sakralne Restaurirane umjetnine. Izložba povodom
teme otovrenja nove zgrade restauratorskog odjela
Hrvatskog restauratorskog zavoda u Splitu,
Katalog 13.–19. srpnja 2002.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Radelja, 1802; Lucijanović, 1876., 137; Gelcich, 1884., 108; Modrich, 1892., 162; Radić, 1895., 358-361; Dudan, 1922., 396; Kesterčanek, 1940.b; Prijatelj, 1956.b, 67; Burić, 1960., 59; Fisković, 1966., 31-33; Burić, 1971., 111; Prijatelj, u: Horvat-Matejčić-Prijatelj, 1982., 832-833; *Hrvatski biografski leksikon* 2, 1989., 68-69; Tomić, u: *The Croats*, 1999., 512-513; Jurica, 2001., 431-432, 435, 553-554; Prijatelj-Prijatelj Pavičić, 2003., 677, 679; Tomić, 2003., 68-77; Tomić, 2004.a, 227-234.

Alessandro Varotari Padovanino
(Padova, 1588. – Venecija, 1649.)

9. *Odmor na putu u Egipat*
drugo ili treće desetljeće 17. stoljeća

ulje na platnu, 166 x 204,5 cm

Dubrovnik, katedrala Gospe Velike

(Uznesenja Blažene Djevice Marije)

Poput brojnih slikara i Alessandro Varotari *detto* Padovanino rodio se u obitelji umjetnika. U braku Daria Varotarija podrijetlom iz Verone i Samaritane Ponchino, kćerke slikara Giovan Battiste, rodila se u Padovi 1584. slikarica Chiara te 1588. slikar Alessandro. U obiteljskom krugu, kod oca je započelo i njegovo školovanje (radi očeve smrti 1596. godine obiteljski nauk nije imao dugi vijek) da bi se 1614. preselio u Veneciju gdje je bio učlanjen u Bratovštinu slikara od 1615. do 1644. godine. Za njegovo sazrijevanje važni su bili višekratni boravci u Rimu gdje se upoznao, između ostalih drugih poticajnih djela i autora, s umjetnošću Michelangela i Pietra da Cortone, i gdje je bio u prilici kopirati Tizianove slike mitološke tematike (*Andri, Bakho i Arijadna, Venerina gozba*) koje su od 1598. godine bile u posjedu kardinala Aldobrandinija. Upravo su Tizianovo slikarstvo i susret s kasnorenesansnom i ranobarkonom umjetnošću Rima imali presudan utjecaj na Padovaninovo stilsko formiranje, koje je uvijek ostalo pupčano vezano uz kasnu renesansu 16. stoljeća, ne samo na razini oblikovanja likova, nego i u gradnji kompozicija i općem ugođaju, pa se i danas može prihvatiti misao Doroteje Westphal da njegova potpisana oltarna pala *Bogorodica s Djetetom, sv. Ambrozom i sv. Nikolom* iz crkve sv. Duha u Hvaru *podsjeca mnogo na umjetnost XVI. stoljeća. Jedino manirirani oblici i oskudica duševne snage označuju sliku kao djelo kasnije epohe* (Westphal 1937., 46-47). Upravo ta “oskudica duševne snage”, gubitak duhovne napetosti, prevlast senzualnog prema diktatu suvremenih teorija, otkrivaju da je Padovanino prihvatio i invencije svoga vremena u kojemu se scenografija obnaženih likova proširila kao važan motiv privlačan za naručitelje iz Venecije i širega prostora. Njegov se modernizam oslonio na Pietra



da Cortonu koji je i sam, gledajući Veronesovo vedro i prosvijetljeno slikarstvo, odigrao važnu ulogu u širenju venecijanske umjetnosti na širem italskom prostoru. Od tuda je krenuo i Padovanino kada se našao na golemoj umjetničkoj pozornici Rima od kuda je mogao drugim očima gledati na likovnu tradiciju mletačke sredine iz koje je potekao te je tumačiti u duhu svoga vremena.

U katedrali Gospe Velike u Dubrovniku izložene su u svetišću četiri Padovaninove slike: *Bitka Samsona i Filistejaca*, *Krist u Limbu*, *Pokolj nevine dječice* te *Odmor na putu u Egipat*. Postavljene su u štuko okvire visoko na bočne zidove dubokog svetišta. Slike su pripadale zbirci Giovannija Alvisea Raspija u Veneciji, a u katedralu su dospjele 1713. godine oporučnom voljom kanonika, arhiđakona i vikara dubro-

vačke nadbiskupije Bernarda Orsata Đurđevića/Giorgi (1621. – 1687.) i njegovih legitimnih nasljednika. Četiri slike primio je u arhiđakonovo ime njegov nećak, opat Bernard Sorgo/Sorkočević. Već u prvom popisu umjetnina, slike se navode kao djela Alessandra Varotarija Padovanina:

Beata Vergine con San Giuseppe, che fugge in Egitto del Padoanino, largo quarte 12, alto quarte 10, in suaggia nera, con fil' d'oro, e marche con intaglio dorato sopra cantoni, e mezarie d ducati 390

Straggi dell'inocenti del detto, grandezza e suagia similes – ducati 390

Nostro Signore, che libera l'anime de santi padri del Limbo, come sopra – ducati 390

Sansone ch'atterra con la mascella Filistei, come sopra – ducati 390.

Analizu slika i verifikaciju arhivskih podataka proveo je Kruno Prijatelj 1960. godine. Iscrpno je opisao njihov sadržaj (jedna slika prikazu je starozavjetnu, a tri novozavjetne teme), te upozorio na formalne i stilske osobine. Nizom usporedbi s Padovaninovim slikama dodatno je argumentirao i potvrdio autorstvo, ali je upozorio i na stilske odlike njegove umjetnosti u Veneciji ranoga 17. stoljeća. Ocjenjujući da je riječ o eklektičnoj sintezi, Prijatelj je naglasio primaran utjecaj Tiziana, u koloritu odjeke Veronesea, a u nekim rješenjima reminiscencije na ranog Tintoretta, čemu je dodao i bliske dodire sa slikarstvom Palme Mlađega. Među brojnim Padovaninovim djelima uzeo je u razmatranje kao usporedbe *Judit* (Gemäldegalerie, Dresden), *Kalistu s nimfama* (Accademia di San Luca, Rim), *Alegoriju Ispraznosti* (Galleria Pallavicini-Rospigliosi, Rim), *Astronomiju* (Biblioteca Marciana, Venecija). Nakon što je 1988. godine Ugo Ruggeri monografski predstavio slikara donoseći opsežni katalog djela, moguće je tim usporedbama dodati i cijeli niz drugih slika. Iz te množine Padovaninovih djela s obnaženim likovima žena i muškaraca što se pokazuju gledateljima na slikama mitološke tematike, mnoge pojedinosti i brojna rješenja podsjećaju na dubrovačke radove, koje u vrtnim kompozicijama s mnoštvom aktova na izduženim platnima, iako religiozne tematike, podsjećaju na takva djela koja su bila namijenjena za svjetovne naručitelje, kolekcionare i njihove zbirke. Ne smije se smetnuti s uma da su upravo takvi pojedinci, od raznih vladara, prinčeva i plemića do obogaćenih građana tijekom 17. stoljeća tražili i željeli i naručivali slike koje podsjećaju na slavna djela renesansnih majstora.

Padovanino je autor i oltarne pale *Bogorodica s Djetetom na prijestolju sa sv. Ambrozom i sv. Nikolom* u crkvi sv. Duha na otoku Hvaru. Na njoj je i potpis: ALEXANDER VAROTARIVS/PATAVINVS/F, a u kompoziciji ukazuje na slikarovu ovisnost o Tizianu jer je raspored likova proizišao iz glasovite *Pale Pesaro*. Iz kasnijega slikarova razdoblja potječe oltarna pala *Bogorodica s Djetetom na prijestolju sa sv. Vidom i sv.*

Blažom (Polignano/Bari, S. Antonio) koju je naručio Dubrovčanin Marin Radolović o čemu svjedoči i obiteljski grb na dnu slike.

Padovaninove slike kasno su postavljene na zidove svetišta u katedrali. Tijekom uređenja crkvene unutrašnjosti 1867. započeli su radovi i u svetištu za čije je uređenje troškovnik zidarskih, dekoraterskih i slikarskih radova postavio slikar Zebedeo Piccino, prema čijem je planu poslove izvodio Andrija Perišić, koji je u suradnji s Piccinom napravio štuko okvire na bočnim zidovima za četiri Padovaninove slike. Tom je prigodom Piccino očistio Tizianov poliptih i Padovaninova platna (Viđen, 2014., 452).

Sliku je restaurirao Zebedeo Piccino 1867. te slovenski slikar Matej Sternen 1926. godine.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Dudan, 1922., 397; Westphal, 1937., 46-47; Liepopili, 1930., 15-16; Prijatelj, 1956.b, 65-66; Prijatelj, 1957., 57-64; Prijatelj, 1960.b, 204-206; Prijatelj, 1963.c, 67-70, f. 37-40; Prijatelj, 1979., 167-168; Prijatelj, u: Horvat-Matejčić-Prijatelj, 1982., 811-812; Ruggeri, 1988., 116-117, 274, 359, f. 159, 123-124; Tomić, 2014.a, 297-300.

Pietro della Vecchia
(Vicenza (?), 1603. – Venecija, 1678.)
10. Krist na križu grli sv. Franju Asiškog
peto desetljeće 17. stoljeća
ulje na platnu zalijepljeno na drvenu podlogu,
53,7 x 23,9 cm
Trogir, katedrala sv. Lovre, sakristija

Raspeti Krist, krhkog, izduženog tijela prigrinja glavu prema sv. Franji Asiškome i grli ga rukama. U pozadini je mrljasto skiciran krajolik, a ispod prikaza natpis u dva reda.

(DELI)CIAE MEAE ESSE CUM F(ILIIUS)
(H)OMINUM / 8,31

Moja su radost djeca čovjekova, (Mudre izreke, 8,31).

Slika je izvorno bila postavljena na vratnice svetohraništa jer je imala metalnu bravu i okov, što se vidi na fotografiji koju je 1975./1976. objavio Grgo Gamulin. Brava i okov odstranjeni su tijekom restauracije 1965.–1966. godine u restauratorskoj radionici tadašnjeg Konzervatorskog zavoda za Dalmaciju u Splitu (restaurator Filip Dobrošević) što znači da je Gamulin koristio stariji snimak.

Prema stilskim odlikama sliku je upravo Gamulin pripisao mletačkom umjetniku Pietru della Vecchiji (1603. – 1678.) koji se vjerojatno rodio u Vicenzi gdje mu je otac Gaspere, i sam slikar tada radio. Učio je kod Padovanina, a oženio je Clorindu, kćerku slikara Nikole Régnerija, također slikaricu. I njihov sin Gaspere della Vecchia bio je slikar. Njegova su brojna djela sačuvana u Istri. Na slici *Večera u kući farizeja* u crkvi Marije Milosnice u Bujama potpisao se na sljedeći, znakovit način: *GASPAR PETRI VECCHIA FILIUS FACI(EB)AT VENETIIS AN(N)O MDCCXI* (Bralić u: Bralić-Kudiš, 2006., 130–132). Takvi biografski podaci – rođenje, odgoj i cijeli život formiran u umjetničkom ambijentu – objašnjavaju della Vecchiji-nu umjetničku poziciju u Veneciji sredinom *seicenta* gdje je bio upisan u Bratovštinu slikara, ali se bavio i restauriranjem te procjenom umjetnina, surađujući u tom poslu s Nikolom Régnerijem.



Pietro della Vecchia posve je specifična pojava u mletačkom slikarstvu *seicenta*. Mogli bismo reći da je princip njegova rada bio imitacija starih, renesansnih majstora i rekonstrukcija prošlih formi u novom ključu, u skladu s duhovnim previranjima i umjetničkim prilikama njegova vremena. Njegovi su uzori mletački slikari 16. stoljeća, u prvom redu Giorgione i Tizian. Ta njegova pupčana ovisnost o harmoničnoj slici svijeta koju je na svojim platnima konstruirao u prvom redu Giorgione bila je

vidljiva i njegovim suvremenici i modernoj kritici 19. i 20. stoljeća. Već je znameniti kritičar Marko Boschini 1660. zapisao da je slikar della Vecchia *L'يميا di Zorzon*, [Boschini 1660./1966., 536 (500)], uočivši posve točno da *njegove imitacije nisu kopije nego proizvodi intelekta / queste imitazioni non sono coppie, ma astratti del suo intelletto* (Boschini, 1674. Instruzione, sec. B. 3). I na trogirskoj slici maloga formata koja stoga djeluje poput skice, očigledna je kombinacija baroknih novina i renesansnoga nasljeđa. Izbalansirana i jednostavna kompozicija, muzikalni ritam pokreta i pad draperije na vretenastim tijelima, naslijeđeni su od Giorgionea dok je snaga emocija koja se osjeća između Krista i sv. Franje rezultat novih kanona u umjetnosti 17. stoljeća na lagunama. Emocijama natopljena pobožnost njegovih likova bliska je duhu protureformacije, senzualni protagonisti njegovih slika nastali su pod utjecajem iskričava i uznemirena slikarstva Bernarda Strozziya, ali je novost koju on donosi, u prvom redu "napeta mirnoća" koja pripada duhu Caravaggiovih sljedbenika viđena kroz prizmu mletačkih umjetnika (Carlo Saraceni, Jean le Clerc). Meko položena odjeća, kolorističke varijacije crvene, plave, žute, smeđe i maslinastozelene, koje na rubovima zasjenjuje, konstante su na svim njegovim djelima bez obzira na vrijeme njihova nastanka. Posebno treba upozoriti na groteskne fizionomije na rubu karikature što se donekle vidi i na trogirskoj "minijaturi": uznemireni i drhtavi sv. Franjo Asiški i bolno predani Krist koji priginje glavu prema njemu, kao da su ispunjeni tjeskobom i strahom, a njihova izdužena, lomna tijela doprinose takvom duhu što zrači iz slike prema gledatelju. Naglašeno retorični karakter slike pripada u temeljne osobine barokne umjetnosti. Takav pristup stvarnosti iz koje gradi umjetničko stvaralaštvo nije odlika samo Pietra della Vecchije jer se može vidjeti i u stvaralaštvu Sebastiana Mazzonija i Francesca Maffeiya (Benassai 1999., 22-28), što je uočio i Vincenzo De Canal navodeći da *njegov stil nije oponašanje jer je previše karikaturalan i rijetko lijep / La di lui maniera non si imitò perchè troppo caricata e poco vaga* (Da Canal 1810., 5; Aikema, 1999., 103).

Ukoliko se prelista katalog njegovih slika, onda se za potporu atribucije izdvaja lik Krista na slici *Uzašašće* iz Gradskoga muzeja u Trevisu (Aikema 1990., 117, kat. 12, f. 33) koja je potpisana 1653., dok je shema svečeva lika u Trogiru usporediva s prikazom sv. Antuna Padovanskoga na slici *Bogorodica s Djetetom i sv. Antunom Padovanskim* (Cerete Alto/Bergamo, Santi Giacomo e Filippo) koja je prema potpisu naslikana 1654. godine. (Aikema, 1990., 119, kat. 20, f. 36).

Pitanje izvornoga smještaja slike nije moguće pouzdano utvrditi. Možda je zatvarala svetohranište za koje stariji pisci bilježe da je iz kapele bl. Ivana Trogirskoga bilo preneseno 5. prosinca 1644. na glavni oltar kada je bila maknuta starija drvena pala (taj datum navodi trogirski biskup Didak Manola, dok Vicko Cega spominje 1650. godinu). U toj bi pretpostavci bilo nelogično da se netom naručeno svetohranište premješta. Možda u prilog tom podrijetlu govore i dva drvena pozlaćena anđela koja su stajala u kapeli sa strane sarkofaga, a naručio ih je Jerolim Dragozetović. S obzirom da je on još 1653. bio živ jer je tada dao podići grobnicu u crkvi sv. Josipa na Čiovu gdje je naručio oltar te palu kod Mateja Ponzonea – Pončuna, moglo bi se pretpostaviti da je tada kupio dva drvena anđela i tabernakul za kapelu bl. Ivana Trogirskoga. Kipovi su naknadno, nakon što su 1738. postavljeni novi, mramorni, prenijeti u crkvu sv. Jakova na Čiovu i mogli su pripadati cjelini sa svetohraništem. U to vrijeme, u peto desetljeće *seicenta* može se datirati i slika Pietra della Vecchije.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Gamulin, 1975./1976., 53; Aikema, 1990., 128, kat. jed. 76; Tomić, 1993.b, 41-50; Tomić, 1997., 29-31, Tomić, 2001., 54-59; Tomić, 2002.a, 215-225.

Pietro Liberi
(Padova, 1614. – Venecija, 1687.)
11. *Bogorodica s Djetetom, sv. Antom Padovanskim
i sv. Franjom Asiškim*
kraj šestoga desetljeća 17. stoljeća
ulje na platnu, 238 x 135 cm
Silba, župna crkva Rođenja Blažene Djevice Marije,
nekada crkva sv. Marka (?)

Oltarna pala *Bogorodica s Djetetom, sv. Antom Padovanskim i sv. Franjom Asiškim* nalazila se u crkvi sv. Marka na otoku Silbi. Kako navodi Eugen Motušić, citirajući mještanima Ivu Lukina, nalazila se s desne strane glavnog oltara na zidu svetišta, u drvenome, rezabrenom retablu. Počekom osamdesetih godina slike su, radi lošega stanja građevine i njezina inventara, prenesene u župnu kuću, a danas se čuvaju u župnoj crkvi. Višnja Bralić (2006.) i Enrico Lucchese (2011.) iznijeli su mišljenje da je slika, s obzirom na prisutnost sv. Franje i sv. Ante, bila naručena za franjevačku crkvu Gospe od Karmela.

Na slici je u gornjem dijelu, posjednuta na oblake, prikazana Bogorodica s Djetetom u rukama koji, neznatno podignutom desnicom blagoslivlje, dok joj dva gola anđela na glavu stavljaju krunu, a jedan pri dnu pridržava okrajke crvene haljine. U donjem su dijelu dva franjevačka sveca, utemeljitelj reda, sv. Franjo Asiški kleči raširenih ruku sa stigmama na dlanovima, uzdiže glavu i pogled prema Bogorodici i Kristu, dok čudotvorac sv. Antun Padovanski kleči, prekrživši ruke na grudima i priginje glavu u skrušenoj molitvi. U cjelini svi su likovi snažnih, čvrstih, gotovo teških tijela, mesnatih lica, pa i anđeli koji goli slijeću prema Mariji. Njihova su lica toploga, ružičastoga inkarnata, ozarena, ispunjena unutarnjim spokojem i vedrinom. Prevladavaju sivomaslinasti tonovi, ne samo draperija, nego i krajolika u pozadini te oblaka i neba u gornjem dijelu slike. Jedini je koloristički akcent crvena Bogorodičina haljina. Nijansirano variranje sivo-maslinaste boje kojom oblikuje pozornicu za monumentalne, skulptorski oblikovane likove temeljne su odlike silbljanske pale. Istraživači njegove umjetnosti uočili su “neorenesansni gigantizam likova” što ga autor slike, Pietro

Liberi (1605. – 1687.), preuzima ne samo iz mletačke tradicije, u prvom redu od Paola Veronesea, nego i iz novijih stilskih previranja baroknoga Rima te Guida Renija. Takav spoj različitih iskustava sredinom 17. stoljeća sreće se kod brojnih umjetnika i nije tipičan samo za venecijanske majstore toga trenutka. Podrijetlom iz Padove, Liberi je slikar velikog i raznog opusa koji uključuje djela religioznog i svjetovnog (alegorijskog, literarnog i historijskog) karaktera te freske u brojnim vilama u Venetu. Nakon avanturističkog lutanja mediteranskim zemljama, Liberi je od 1638. do 1641. boravio u Rimu gdje je izravno vidio i proučavao djela Michelangela, Rafaela, Annibalea Carraccija, Pietra da Cortone i G. L. Berninija, ali je obilazio i druge talijanske sredine i gradove (Firenza, Siena, Bologna, Parma). Živio je i radio i u srednjoj Europi: njegov je bečki boravak važan za širenje utjecaja mletačke umjetnosti u tim krajevima pa mu je car Leopold I., ne bez razloga, dodijelio titulu *conte palatino*, a onda ga je i mletački dužd odlikovao viteštvom Sv. Marka (*cavaliere di San Marco*). Važno je istaknuti da je Pietro Liberi u baroknom ključu sažeo različite poticaje u vlastitu cjelinu: veroneseovski kolorit povezuje s tekućom praksom kontrastiranja svjetla i sjene, naglašenu dinamiku s gigantizirajućim, teškim tijelima na iskustvima Michelangela, Carraccija i Cortone. Opravdano se u njegovom dekorativnom slikarstvu, svečanog karaktera i naglašene retoričke geste, podcrtava senzualnost i erotični podtekst i u djelima alegorijske i religiozne tematike. U Veneciji je bio aktivan u osnivanju i emancipaciji Udruženja slikara (*Collegio dei pittori*) 1682. godine. Prihvaćao je i poticaje svojih mletačkih suvremenika, Pietra della Vecchije i Sebastiana Mazzonija, koji su pomogli u njegovoj stilskoj evoluciji i sazrijevanju. Smioni, vrtložni potezi s gustim *lumeggiaturama* tipični su za zrelo umjetnikovo razdoblje u kojemu se slikar, u elaboraciji muškog i ženskog tijela (u pravilu akta) osvrće i na druge slikare mletačkoga *cinquecenta*, u prvom redu na Tiziana kojega je mogao upoznati i razumjeti jer je naukovao kod Padovanina, središnje ličnosti mletačkog *neočinkvecentizma* u kojemu je taj veliki slikar imao povlašteno mjesto. U to vrijeme surađuje sa sinom Markom (Rim, oko 1644. – Venecija,



nakon 1691.) koji je vješto preuzeo očev stil, gubeći pritom eleganciju, suptilnost i mekoću.

Za određenje vremena nastanka slike na Silbi, treba je usporediti s oltarnom palom *Presveto Trojstvo s Bogorodicom, sv. Antom, sv. Franjom i sv. Diegom* u crkvi San Francesco u Padovi. Osim prevladavajućih sivih tonova, zanimljivo je i slikanje pejzaža, prikazanog u izmaglici i isparavanju, u mekim sjenčanjima koja se pretaču u sivkasto, oblačno nebo, u prelijevima i nijansama što podjećaju na tkanje i tapiseriju. Obje su slike nastale krajem šestoga desetljeća 17. stoljeća. Enrico Lucchese predlaže 1670. kao vrijeme nastanka jer su tada podignuti franjevački samostan i crkva Gospe od Karmela, za koju je slika, prema njegovoj pretpostavci, bila naručena. No, crkva je postojala i prije toga vremena jer je u svojoj oporuci 1654. spominje njezin dobrotvor Šimun Pavlina, što potvrđuju i oltarni retabli i pale iz prve polovice 17. stoljeća koji su još uvijek sačuvani u njezinoj jednobrodnoj unutrašnjosti.

Možda nije suvišno spomenuti da su njegove monumetalne, jedre figure koje dominiraju oltarnim palama, velikim platnima i alegorijsko-povijesnim prizorima, usporedive s marmornim kipovima njegova suvremenika Giusta le Coutra (Ypres/Belgija, 1627. – Venecija, 1679.) čija je uloga u oblikovanju barokne skulpture na lagunama bila od presudne važnosti. Takvi paralelizmi svjedoče o zajedničkom propitkivanju u istom povijesnom trenutku kada se, u okviru različitih likovnih rodova i vještina, oblikuju slične forme (Rossi, 2001., 617-644).

Slika je restaurirana u Radionici JAZU u Zadru, te 2015. godine u Hrvatskom restauratorskom zavodu, Restauratorskom odjelu u Zadru.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Starešina, 1971., passim; Tomić, 1992.-1993.a, 219-220; Ruggeri, 1996., 150, 152, kat. jed. i foto P 83; Tomić, 2002.c, 17; Bralić, 2006.a, 107; Tomić, u: Hilje-Tomić, *Umjetnička baština* 2006., 317-319; Lucchese, 2011., 412; Lucchese, 2011.b, 300; Motušić, 2011., 31.

Pietro Negri
(Venecija, 1628. – 1679.)
12. *Marija Magdalena pokajnica*
oko 1669.

ulje na platnu, 115 x 99 cm
Rovinj, župna crkva sv. Jurja i Eufemije

133

Sakralne
teme

Katalog

Marija Magdalena pokajnica omiljeni je motiv naručitelja i slikara baroknog razdoblja. Raširenost njezinih prikaza bila je posebno potaknuta nastojanjem Rimokatoličke Crkve da osnaži štovanje sakramenata podsjećanjem na motive obraćenja i pokore iz ikonografije svetice. Stapanjem predodžbe o obraćenoj grešnici iz Evanđelja s motivima pustinjačkog života i pokore iz provansalske legende, Magdalena postaje otjelovljenje protureformacijske pobožnosti, simbol čudesne transformacije tjelesnog i zemaljskog grijeha u božansku ljubav činom dubokog osobnog pokajanja (Jansen, 2000., 203-206). Slika iz Rovinja nadovezuje se na ikonografska rješenja ranog 17. stoljeća u kojima nagost i ljepota svete pokajnice svjedoče o popuštanju poslijetridentske brige o doličnosti kao i o sve većoj popularnosti prikriveno senzualnog motiva među privatnim kolekcionarima. Slikar je smjestio Magdalenu u zatamnjen prostor ističući njezinu nugu put i zamišljeno lice podignuta pogleda snopom intenzivna svjetla. Lebdeći anđeo pokazuje na lubanju koja je uz raspelo najčešći atribut Magdalenina odricanja i odbacivanja taštine. U pozadini desno od svetice naziru se obrisi stola na kojem su odložene knjige.

Ikonografsko, ali i likovno tumačenje djela otežano je činjenicom da je veći dio obnažena tijela mlade žene na rovinjskoj slici iz čudorednih razloga prekriven odjećom, doslikanom vjerojatno u 19. stoljeću. Svetica je u izvornoj slikarovoj zamisli bila prikazana gotovo naga s plavim plaštem koji je skliznuo ispod pojasa, prekrivajući donji dio tijela uglato izlomljenim, krupnim naborima tkanine. Lijevom rukom pridržava bijelu tkaninu koja je tek ovlaš prekrivala dojku. Prigušena senzualnost i melankolična atmosfera uz kompozicijski istaknut simbol prolaznosti života, pridružuje rovinjsku sliku nizu radova 17. stoljeća u kojima

se prikaz Magdalene pokajnice ikonografski povezivao s temom *Vanitasa* (Haskins, 1993., 291-292).

O izvornom smještaju slike i naručitelju dokumenti iz župnog arhiva ne donose detaljnije podatke. Dio je ciklusa od četiri platna istog osmerokutnog oblika i jednakih dimenzija čiju povijest pratimo u dokumentima rovinjske župne crkve od sredine 19. stoljeća. Antonio Angelini (1856.) zabilježio je detalje njihova podrijetla u umjetničkom inventaru župne crkve: *slike Sv. Marija Magdalena, Sv. Ivan Krstitelj, Sv. Antun Padovanski i Sv. Osvald, kralj za sakristiju župne crkve nabavili su sadašnji camerlenghi gospoda Domenico Benussi i Antonio Maria Blesich od labinske obitelji Manzoni koja se tu nastanila i koja je nasljednik gospodina Rinalda Lanzija pokojnog Giuseppea*. Ističe također da su tom prigodom "lijepo obnovljene" te ne iznenađuje da su svježinom kolorita vješto impostiranih svetaca već tada privukle pažnju zavičajnih povjesničara poput Bernarda Benussija (1977. [1888.], 257) i Marca Tamara (1893., 227). Povećano zanimanje talijanskih povjesničara umjetnosti za djela talijanske umjetničke baštine u Istri između dva svjetska rata, nije zaobišlo ni ciklus u sakristiji rovinjske župne crkve. Alberto Riccoboni (1922., 230, 1966., 100) u prikazu slikarstva Antonija Zanchija povezuje *Sv. Antuna Padovanskog* sa zrelim razdobljem slikara, prepoznajući obilježja mletačkog tenebroznog slikarstva i u ostatku ciklusa. Antonino Santangelo (1935., 179) uočava pak klasicizam formi "stranih venecijanskom slikarstvu" na slikama s prikazima sv. Ivana Krstitelja, sv. Antuna Padovanskog i sv. Osvalda, odbacujući pritom stariji atributivni prijedlog koji u njima prepoznaje Guercinovu ruku. Novijim istraživanjima i revalorizacijom posrednih utjecaja Guida Renija i Guercina te su tri slike priključene opusu Antonija Trive (Reggio Emilia, 1626. – Sendling, München, 1699.), mletačkog slikara koji tijekom pedesetih i šezdesetih godina 17. stoljeća izravno sudjeluje u složenim procesima recepcije bolonjskog baroknog klasicizma u Veneciji (Bralić, 2003.a, 4, kat. 2-4; Longo, 2008., 110-113, kat. 33-35). Za četvrtu sli-

ku iz ciklusa, *Sv. Mariju Magdalenu*, Santangelo je zamijetio da je rad drugog slikara. Tipologija svetice i likovna izražajnost bliska mletačkim *tenebrosima*, omogućili su povezivanje tog platna s opusom Trivina suvremenika Pietra Negrija (Venecija, 1628. – 1679.) (Bralić, 2003.a). Cijeli ciklus tim je novim tumačenjima postao važan prilog razumijevanju stilske dinamike u mletačkom slikarstvu koje sredinom 17. stoljeća postaje otvorenije prema naturalizmu i kjaroskuru tenebroznih slikara kao i prema klasicizmu srednjetalijanskog baroka ne gubeći iz vida slikarsko naslijeđe *cinquecenta*.

Negrijevo mjesto na venecijanskoj slikarskoj sceni tijekom sedmog i osmog desetljeća 17. stoljeća moguće je pratiti zahvaljujući istraživanjima Eduarda Safarika (1978.) čiji je katalog slikarovih radova znatno proširen novijim studijama Giorgia Fossaluzze (2010.; 2011). Unatoč relativno oskudnom broju pouzdano datiranih djela u Veneciji između 1662. i 1679. godine, iznenađuje zanimanje koje za Pietra Negrija iskazuje likovna kritika 17. i 18. stoljeća. Osnovne obrise slikarske aktivnosti, zabilježili su već njegovi suvremenici Giustiniano Martinoni (1663.) i Marco Boschini (1664.; 1674.). *Fortunu criticu* preciznim je zapažanjima dopunio i Joachim Sandrart (1683.) u opisu najznamenitijeg slikarova djela *Zagovor sv. Roka i sv. Marka Bogorodici za prestanak kuge u Veneciji* (1673.) iz Scuola Grande di San Rocco (Fossaluzza, 2010., 72, bilj. 2). Izvori 18. stoljeća dopunjuju Negrijevu biografiju podacima o slikarskoj poduci u radionicama Mattea Ponzonea i Francesca Ruschija, no unatoč tome slikarov se opus tumačio u okvirima neokaravaškog naturalizma i izraženog kjaroskura *tenebrosa*. Slikoviti prilog tome dao je i Antonio Maria Zanetti (1771., 406-407) riječima: *neznatno se od Zanchija razlikovao Negrijev način (...) ponekad je pokazivao otmjenost u razmišljanju, no u koloritu je i on bio neprijatelj svijetloga dana*.

U formiranju Negrijeva slikarskog stila Safarik je, međutim, revalorizirao utjecaj baroknog klasicizma Francesca Ruschija (Rim, 1610. – Venecija, 1661.) obogaćenog svijetlim, neove-



roneseovskim koloritom. U slikarovim ranim radovima s početka šezdesetih godina *seicenta* prepoznaje isprepletanje Ruschijeva naslijeđa s likovnim obilježjima tenebroznog slikarstva, što je Negriju i priskrbilo ocjenu “ne posve uvjerenog *tenebroso*”. Tih godina blisko surađuje s nešto mlađim Antonijom Zanchijem, a dokumenti iz korespondencije grofa Hupre-

chta Jana Czernina potvrđuju da je Negrijevo prvo pouzdano datirano djelo, znamenita *Magdalena pokajnica* (1662.) iz Muzeja Prado u Madridu, naslikano u prostorima Zanchijeve *Accademie* (Safarik, 1978., 84-85). U idealizaciji Magdalenine fizionomije iz Prada zamjećuju se utjecaji Ruschijeva klasicizma dopunjeni tipično Negrijevom emotivnom “odsutnošću”



protagonista. Istaknuti kjaroskuro i zatamnjena pozadina pripadaju pak likovnim obilježjima *tenebrosa* koje dijeli sa Zanchijem. Idealizacija Magdalenina lica na rovinjskoj slici i njezina melankolična senzualnost pokazuju sličnosti sa ženskim protagonistima u djelima iz sredine šezdesetih godina poput slika *Semiramida prima vijesti o pobuni u Babiloniji* i *Venera oplakuje Adonisovu smrt* iz privatnih kolekcija (Fossaluzza, 2010., 88-89, il. 60-61). Sličnosti se očituju i pri usporedbi stava gotovo nage Venere sa slike *Venera i Amor* iz istih godina, premda će istu gestu ruke koja prekriva dojku Negri ustrajno ponavljati u oblikovanju mitoloških i biblijskih heroína gotovo do kraja karijere. Na navedenim djelima, već se zamjećuju začeci preobrazbe u slikarovu izrazu ka većoj izražajnosti i emotivnom naboju koje prati sumorniji i tamniji kolorit te naglašeniji kjaroskuro. Ta su likovna obilježja jasno izražena na velikom platnu s prikazom *Stabla franjevačkih redova* u crkvi Santa Maria Gloriosa dei Frari iz 1670. godine. U oblikovanju likova kompaktne forme su praćene intenzivnim usmjerenim svjetlom kojim slikar postiže snažnije kjaroskuralne efekte. Zadržava pritom tonsku modelaciju volumena koja se može pratiti i na rovinjskoj Magdaleni pokajnici na kojoj

istaknute sjene još uvijek ne “nagrizaju” zategnutu površinu puti. Patetičan izraz svetice pokazuje ravnotežu između Ruschijeve “bezvremenosti” i emotivnog naboja iz repertoara tenebroznih slikara. Izvijeni stav i okret, uz elokvenciju gesti, pokazuje pak dinamičniji odnos prema prostoru i zatamnjenoj pozadini.

Otvorenije priklanjanje slikarstvu *tenebrosa* uporabom snažnog kjaroskura i tamnije game tonova u potpunosti se afirmiraju u Negrijevim radovima *Oplakivanje* iz crkve Santa Maria Formosa u Veneciji, te na slikama *Josip tumači svoje snove* i *Rimsko milosrđe* iz privatnih zbirki. Giorgio Fossaluzza (2011., 126-129) te je slike datirao oko 1675. godine pridružujući im okvirno i rovinjsku Magdalenu pokajnicu. Odjeci Ruschijeva klasicizma u idealizaciji Magdalenina lica kao i suptilni likovni opis njezine nježne puti, upućuju na ipak nešto raniju dataciju unatoč izraženom kjaroskuru te slobodnije slikanom *puttu* koji izranja iz tamne pozadine. Takvo kronološko određenje podupire i zajednički angažman slikara Antonija Trive i Pietra Negrija na ciklusu svetaca za istog naručitelja koji je ostvaren vjerojatno prije Trivina preseljenja u München 1669. godine ili neposredno poslije.

Restauratorski radovi: Mia Kaurlotto, Hrvatski restauratorski zavod, 2003. godine

Izložba: *Del Navegar Pitoresco. Djela mletačkih slikara 17. stoljeća u Istri restaurirana u Hrvatskom restauratorskom zavodu*, Rovinj, Zavičajni muzej grada Rovinja, 23. svibnja – 21. lipnja 2003.

Višnja Bralić

Bibliografija: Radossi, Pauletich, 1977./78., 314; Benussi, 1888. [1977], 257; Tamaro, 1893., II, 227; Santangelo, 1935., 179; Alisi, [1937], 1997., 200; Bralić, 2003.a, 5, kat. 5; Lucchese, 2003., 245; Bralić, u: *Istria pittorica*, 2005., 296-300, kat. 400-402; Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 413-415, kat. 350; Fossaluzza, 2011., 129-130.

Antonio De Bellis
(spomen u Napulju od 1638. do 1656.)
13. *Trinitas Terrestris* (Zemaljsko Trojstvo)
peto desetljeće 17. stoljeća (?)

ulje na platnu, 260 x 210 cm
Lopud, crkva Gospe od Šunja
Potpis: sigla ADB

S ikonografskog stajališta, osnova za izravnu povezanost između likova Zemaljskoga (sveti Josip, Bogorodica s Djetetom) i Nebeskog Trojstva (s dominantnom figurom Boga Oca; Pavone, *Le due Muse*, 2012., 362-366) grafički je predložak Hieronymusa Wierixa, vezan uz isusovačku propagandu o štovanju Imena Isusova (IHS) (Mauquoy Hendricks, 1978.-83., I, 67, 84).

U napuljskom kontekstu od iznimne je važnosti pala *Trinitas Terrestris* iz crkve San Giuseppe dei Ruffi (1604.-1607.) (De Mieri, 2009., 245) Girolama Imperata (za kojeg se zna da je bio blizak s isusovacima, o čemu svjedoče i slike za crkve u Napulju, Noli i Lecceu), povezana s crtežom iz Muzeja u Kopenhagenu (Causa, 1991., 75-76; Fischer, Meyer, 2006., 52-53). Sudbinu toga modela, kojeg su preuzeli i oratorijanci sv. Filipa (Marino, 2005., 149-157), moguće je pratiti od replike za crkvu Girolamini u Napulju do replike predviđene za crkvu San Gaetana u Cosenzi (Di Majo, u: B. De Dominici, 2003., 849, br. 16). Na tragu tih ikonografskih prijedloga ubrajaju se djela Ippolita Borghesea za *Eremo dei Camaldoli* (1613.) u Napulju (Ferrante, 1985., 30; De Castris, 1991., 286, 322) i Giovanija Bernardina Azzolina za crkvu Santa Maria degli Angeli u Pizzafalconeu i Svetu Irenu u Lecceu (Pugliese, 1984., 213). Kao alternativa tim umjetničkim ostvarenjima, na naturalističkom tragu, ubrajaju se slike Battistella Caracciola za crkvu Pietà dei Turchini u Napulju (1617.) (D'Addosio, 1920., 384; S. Causa, 2000., Pacelli, 2005., 45-49), potom djela Ribere za napuljsku crkvu Trinità delle Monache (Spinosa, 1992., 157-160), kao i slika Pietra Novellija (Il Monrealese) za crkvu Santa Teresa fuori Porta Nuova, koja se danas čuva u galeriji palače Abatellis u Palermu (*Pietro Novelli e il suo ambinate*, Palermo, 1990., 482). Tek

sa slikom Luce Giordana za crkvu bosonogih karmelićanki svetog Josipa u Pontecorvu (danas u muzeju Capodimonte u Napulju) iz 1660. godine (Ferrari, Scavizzi, 1992., I, A 147, 273), počinje cjelovita preobrazba ove teme jer se naglašava ekstatična vizija Djeteta pred križem čime se poništavaju prethodni normativni okviri, vezani za posttridentsku tradiciju.

Na De Bellisovoj slici *Trinitas Terrestris* tema je djelomično izmijenjena jer je Bogorodica prikazana dok sjedi, kako bi se postigao dojam što veće svečanosti. Stoga ju je Giuseppe De Vito protumačio kao *Svetu Obitelj* (De Vito, 1982., 44-45, fig. 25-26; ibid, u *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, katalog izložbe, London, 1982., 149-150) i pri tome, uzevši u obzir njen smještaj na Lopudu, povezao s narudžbom obitelji Radulović koja je bila podrijetlom s tog otoka.

Što se tiče stilske analize, znanstvenik je uočio kromatske značajke koje se uvelike podudaraju s onim Francesca Guarinija. Upozorio je, među ostalim, i na sličnost sa slikom *Noino pijanstvo* (Milano, privatna zbrika), ponajprije na temelju lika Djeteta koje podsjeća na najmlađeg Noina sina. Stoga je moguće i to djelo, koje je prethodno označavano kao rad Bernardina Cavallina, atribuirati Antoniju de Bellisu.

Tema prikazana na lopudskoj slici omogućila je podjelu kompozicije na dva različita dijela, ali i ponovnu razradu utvrđene ikonografije *Odmora na bijegu u Egipat*, već obrađene na bakrenoj podlozi u londonskoj Whitfield Fine Arts (također potpisana ADB), s uporištem u Riberovoj slici *Sveta obitelj* iz napuljske crkve Trinità delle Monache (danas u Muzeju Capodimonte u Napulju). Takvo mišljenje omogućuje činjenica da je iznad slike za franjevački samostan bila postavljena figura Boga Oca koja se danas čuva u Kraljevskoj palači (Palazzo Reale) u Napulju (Spinosa, 1992., 157-161). O snažnom dojmu koje je to djelo ostavilo na De Bellisa svjedoči važnost koja je dana liku Djeteta, kao i slikarovo pristajanje na zaokret koji je Ribera unio u slikarstvo sredinom tri-desetih godina.

Slika se može datirati u vrijeme kada umjetnik ponovno promišlja iskustva Massima Stanzi-
onea i prihvaća sugestije Ribere i Onofrija Pa-
lumaba. Ponajprije se to odnosi na slike koje
se nalaze u crkvama Santa Maria della Salute i
Santa Maria Egiziaca u Pizzofalconeu (Pavone,
u: *Francesco Guarini, Nuovi contributi* 1, 2012.,
107-120).

Slika se datira između 1657. i 1658. godine, te
se, preko stilske evolucije, koja na vidjelo do-
vodi "fluidnost obrisa i kromatskih nijansi"
(De Vito, *Tracce*, 1982., 44-45; De Vito, *Paint-
ing in Naples*, London, 1982., 149-150; De Vito,
1984., 13; Spinosa, Antonio de Bellis, *Civiltà...*
1984., 127; Spinosa, 1985., 181; Tamajo Contari-
ni, 2010., 210, kat. 1.105), a na tragu Giordanova
utjecaja, dovodi u čvrstu vezu s De Bellisovom
palom *Bogorodica u slavi sa sv. Vlahom i sv. Fra-
njom Asiškim* u Dubrovniku. Prema svjedočan-
stvu De Dominicija slikar je prerano umro za
vrijeme epidemije kuge, 1656. godine, no nje-
gove slike koje se čuvaju u Hrvatskoj ne odra-
žavaju "slabljenje stvaralačke snage" (Spinosa,
1984., 127; Spinosa, 1985., 181; Tamajo Contarini,
2010., 210, kat. 1.105; Spinosa, 2010., 206), već
naprotiv pokazuju umjetničku zrelost.

Potrebno je stoga uzeti u obzir prijedlog koji
sliku *Trinitas Terrestris* datira u četrdesete go-
dine sedamnaestoga stoljeća. Potvrdu za to
nalazimo u prisutnosti kasnomanirističkih
elemenata (između Francesca Curie i Giro-
lama Imparata) na gornjem dijelu slike, kao i
tipoloških izbora, na temelju kojih je moguće
uspostaviti značajne paralele s *Noinom žrtvom*
iz Houstona (The Museum of Fine Arts), s *Kri-
stom i Samarijankom na zdencu* (Galerija Corsi-
ni, New York) (Spinosa, 1985., 179) i s *Bogoro-
dicom u slavi* u napuljskoj crkvi San Carlo alle
Mortelle (Spinosa, 1985., 181).

Sliku je *in situ* restaurirao 1988. godine Knut
Nicolaus profesor na studiju konzervacije u
Kölnu sa svojim studentima.

Slika nije izložena.

Simona Carotenuto

Bibliografija: Prijatelj, 1954., 384-406; De Vito,
1982.a, 44.-45., fig. 25.-26; De Vito, 1982.a, 149.-
150; De Vito, 1984., 13; *Civiltà*, 1984., 128; Spino-
sa, 1984., 224; Spinosa, 1985., 181; Leone de Ca-
stris, 1991.a, 491., 52.-53; Daprà, 1996., 43; Spino-
sa, 2005., 32; Tamajo Contarini, 2010., kataloška
jedinica 1.105, 210; Spinosa, 2010., 206; Wied-
mann, 2012., 55-65; Carmine Leardi, 2011.-2012.,
37; Tomić, u: *Dominikanci*, 2011., 361-362.



139

*Sakralne
teme*

Katalog

Mattia Preti
(Taverna/Calabria, 1613. –
La Valetta/Malta, 1699.)

14. *Sv. Ivan Evanđelist*

15. *Sv. Marko Evanđelist*

šesto ili osmo desetljeće 17. stoljeća

ulje na platnu, 140 x 100 cm

Dubrovnik, crkva Gospa od Karmena

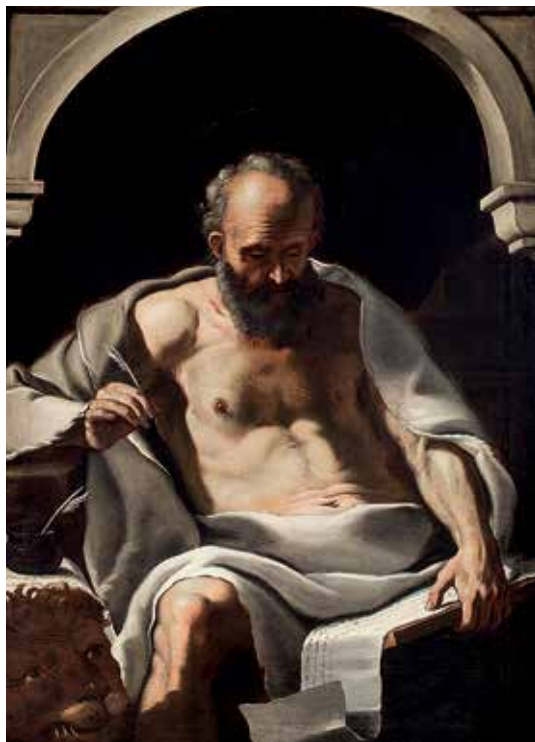
Slike *Sv. Marko* i *Sv. Ivan Evanđelist* dio su cjeline *Četiri evanđelista* iz crkve Gospe od Karmena u Dubrovniku, kojoj još pripadaju *Sv. Luka* i *Sv. Matej*. Likovi evanđelista, prikazani s atributima (orao, vol, lav i anđeo), predloženi su u različitoj životnoj dobi, sjedeći ispod lučne niše. Mladi sv. Ivan i nešto zreliji sv. Luka formiraju jednu grupu. Njihova tijela zaokrenuta su jedno prema drugom. Obojica gledaju prema zajedničkoj žarišnoj točki na nebu. Kroz oblake iza njih probijaju se zrake svjetlosti. Nasuprot tom "mladom paru", prikazani su sv. Marko i sv. Matej Evanđelist, također okrenuti jedan prema drugome, ovaj put gledajući prema dolje, s tamom u pozadini, kontemplirajući nad svojim zapisima. Sv. Marko je muškarac koji je netom prešao vrhunac zrelosti, dok sv. Matej predstavlja istinskog starca.

Kruno Prijatelj je 1981. godine ove slike zajedno s još jednom cjelinom istovjetnog prikaza iz crkve sv. Vlaha, također u Dubrovniku, pripisao Mattiji Pretiju, odnosno njegovoj radionici. Mattia Preti (1613. – 1699.), kalabreški umjetnik rodom iz Taverne, tridesetih godina 17. stoljeća pridružio se u Rimu bratu Gregoriju, također slikaru. Stasao je pod utjecajem velikih majstora poput Caravaggia i Guercina. Nadareniji od starijeg brata, ubrzo je postao popularan i tražen. Godine 1641. počašćen je titulom Viteza pokornosti, a zatim je postao i članom malteškog Reda sv. Ivana. Preti se 1653. godine preselio u južnu Italiju, u Napulj. Nakon što je 1661. godine unaprijeđen u red Vitezova milosti, seli se na Maltu. Utemeljio je vlastitu radionicu te zaprimao najznačajnije narudžbe s otoka. Njegova izvrsna reputacija takozvanog "Kalabreškog viteza" osigurala mu je krug naručitelja iz raznih krajeva Europe.

John T. Spike, autor *catalogue raisonné*a Mattije Pretija iz 1999. godine navodi sliku *Sv. Marko Evanđelist* iz pinakoteke Palazzo Arnone u Cosenzi, ne poznavajući tada dubrovačke cjeline. Sliku iz Cosenze pak nije poznao Kruno Prijatelj pri atribuiranju dubrovačkih slika. Riječ je o slici kupljenoj na antikvarnom tržištu u Firenzi 1987. godine koja se do u najmanji detalj podudara s dubrovačkim *Sv. Markom* iz crkve Gospe od Karmena (Spike 1999., 129, kat. 28). Uz Pretijev original iz Cosenze, autoru kataloga bile su poznate i dvije kopije na Malti, *Sv. Luka* i *Sv. Marko Evanđelist*. Slike su dio nekadašnje cjeline na koju su upućivali arhivski podaci u inventaru fra Andree Marciana iz 1696. godine, gdje se spominju četiri kopije naslikane prema Pretijevim evanđelistima. Iz tih podataka Spike zaključuje, da je *Sv. Marko* u Cosenzi bio dio jedne, do tada nepoznate, izgubljene cjeline od četiri slike.

Međunarodni multidisciplinarni projekt Hrvatskog restauratorskog zavoda (2005.–2012.), koji je popratio konzervatorsko-restauratorske radove na dvjema dubrovačkim cjelinama, potaknuo je niz pitanja i osvijetlio kontekst djelovanja Pretijeve barokne radionice. Pritom se razvio nadasve plodan interdisciplinarni dijalog na temu još neistraženog područja original-replika-kopija. Tijekom projekta HRZ-a, otkrivena je još jedna slika, *Sv. Ivan Evanđelist* u privatnoj zbirci u blizini Padove koju je Spike uz *Sv. Marka* također pripisao Pretijevoj originalnoj cjelini. Nadalje, u arhivi antikvarske kuće Neumeister u Münchenu pronađena je zabilješka o prodaji slike *Sv. Luka Evanđelist*, koja bi također mogla biti dijelom spomenute talijanske cjeline. Međutim, budući da se toj slici izgubio trag, nije bilo moguće ustanoviti radi li se o originalu majstora ili pak o jednoj daljnjoj kopiji ili replici. Na Malti su pak pronađene preostale dvije kopije koje zajedno s onima navedenim u *catalogue raisonné*u zaočuju maltešku cjelinu.

Usporedbom dviju dubrovačkih cjelina sa slikama u Italiji i na Malti ustanovljeno je da se dimenzije svih dubrovačkih slika (140 x 100



cm) podudaraju s dimenzijama dvaju originala na tlu Italije (Padova i Cosenza). Za razliku od njih, mjere kopija na Malti približno su slične, a odstupanja su, osim u bitno drukčijoj kvaliteti slikarske izvedbe, razvidna i u omjeru visine i širine kao i u izostanku prikaza arhitektonskog detalja luka nad likovima svetaca. Laneni nosilac cjeline iz Karmena proširen je dodatkom duž desnog ruba u širini od 10 cm. Jednako pozicionirani šav pronađen je i na originalima *Sv. Ivan* i *Sv. Marko* u Italiji. Za pretpostaviti je da je platno raspoloživo u *botteggi* u trenutku nastanka navedenih slika bilo preusko za već definirane kompozicije, te je stoga dodatno prošireno. Cjelina iz *Sv. Vlaha* bila je, pak, naslikana na jednom cjelovitom komadu platna. Ova činjenica, uz pretpostavku da je riječ o radioničkoj replici, smješta slike iz crkve sv. Vlaha u nešto kasnije vrijeme nastanka, kad je u radionici bilo raspoloživo platno tkano na širem tkalačkom stanu.

Daljnje važne elemente potrebne za atribuciju i dataciju slika pružila je suradnja s Opificiom



delle Pietre Dure (OPD) u Firenci gdje su izvedene analize i usporedbe na mikroskopskoj razini. Carlo Lalli je usporedbama analiza iz baze podataka OPD-a ustanovio specifičnu komponentu zemljanih pigmenata koja je karakteristična za Pretijev malteški period (1660.–1699.). To su mikrofosili. Budući da u uzorcima dubrovačkih slika nije utvrđena prisutnost mikrofosila, zaključeno je da, usprkos očekivanjima, porijeklo korištenih materijala nije bilo malteško. Preparacije dubrovačkih slika sastoje se od jednakih punilaca s tek malim razlikama u granulometriji. Vrste pigmenata korištenih za pripremu boja potpuno su iste kod obiju dubrovačkih cjelina. Rezultati istraživanja identificirali su, dakle, identične materijale koji ukazuju na zajedničko porijeklo unutar iste radionice, tj. radionice Mattije Pretija.

Istovjetne kompozicije dubrovačkih i talijanskih slika ukazuju na korištenje zajedničkog predloška, odnosno crteža. U pogledu kvalitete izvedbe, cjelina iz Karmena upućuje na

142 spretniju ruku i srodnost s djelima majstora
Sakralne Mattije Pretija osobno. Iako obje dubrovačke
teme cjeline nose očite elemente prototipa, rafinirani-
Katalog izvedba *Evandelist*a iz Karmena upućuje
na vrlo uspješnu radioničku repliku s mogućim
intervencijama samog Pretija. *Evandelisti* iz Sv.
Vlaha, naprotiv, svrstavaju se u kategoriju do-
bro izvedenih radioničkih replika bez udjela
samog majstora.

Što se datacija tiče, John T. Spike u tekstu *Četiri evandelist*a u opusu *Mattije Pretija, kronologija* u publikaciji tiskanoj nakon savjetovanja održanog u Dubrovniku 2008. godine iznosi mišljenje da su slike *Sv. Marko Evandelist* iz Cosenze i *Sv. Ivan Evandelist* iz Padove bile naslikane na Malti između 1668. i 1676. godine. S druge strane, odsutnost mikrofosila pri istraživanju dubrovačkih replika upućuje na njihovo datiranje natrag prema Pretijevu ranijem napuljskom (1653.–1660.), odnosno rimskom razdoblju (prije 1651.). Pretpostavimo li da slike iz Cosenze i Padove pripadaju “cjelini-prototipu” prema kojem su nastale radioničke replike i kopije, nameće se korekcija njihove datacije u Pretijev predmalteški period. Slike se također stilski mogu svrstati u Pretijev opus prije odlaska na otok.

Pitanje tko je naručio dvije dubrovačke cjeline i kada su dospjele u Dubrovnik ostaje zasad bez odgovora. Naručitelj je vrlo vjerojatno bio iz reda dubrovačkih plemića ili bogatih pučana. Oni su, kao uspješni trgovci i diplomati duž Jadrana i Mediterana, bili u kontaktu s talijanskim trgovcima umjetnina. Nerijetko su naručivali i oltarne pale, poput Gradića i Restića, naručitelja slika za crkvu Gospe od Karmena, gdje izvorno pripada i jedna cjelina *Evandelist*a.

Slike su restaurirane u Hrvatskom restauratorskom zavodu, Restauratorskom odjelu u Dubrovniku 2005.–2008. godine.

Izložba: *Četiri evandelist*a u opusu *Mattije Pretija*, Dubrovnik, Knežev dvor, 2009.

Mara Kolić Pustić i Nancy von Breska-Ficović

Bibliografija: Prijatelj, 1981., 73-78; Tomić, 2007., 8; *Četiri evandelist*a u opusu *Mattije Pretija*, rezultati savjetovanja održanog u Dubrovniku, 16. i 17. listopada 2008. godine (ur. Mara Kolić Pustić), Dubrovnik, 2009; Mara Kolić Pustić, 2010., 101; Digitalni izvori – materijali s izložbe *četiri evandelist*a u opusu *Mattije Pretija*, Knežev dvor, 2014. Dubrovnik, web stranica Hrvatskog restauratorskog zavoda, www.hrz.hr: http://www.h-r-z.hr/index.php/djelatnosti/izlozbe/1407-retiri-evandelist-a-u-opusu-mattije-pretijal

Andrea Vaccaro
(Napulj, 1604. – 1670.)
16. *Presveto Trojstvo kruni Bogorodicu sa
sv. Ivanom Evanđelistom*
između 1667. i 1670.

ulje na platnu, 205 x 175 cm

Dubrovnik, crkva Gospe od Karmena

Potpis: AV (monogram: sigla/ preklopljena slova A i V)

Dvije slike koje je potpisao Andrea Vaccaro (1604. – 1670.) u crkvama Karmen i Domino u Dubrovniku spadaju u najljepše narudžbe tijekom 17. stoljeća na hrvatskoj obali. U crkvi Karmen (Gospa od Karmela/Karmena) na Pustijerni, na bočnom oltaru izložena je pala *Presveto Trojstvo koje kruni Bogorodicu sa sv. Ivanom Evanđelistom* koji usred krajolika sjedi i piše u knjigu postavljenu na koljeno. Uz njega je orao raširenih i uzdignutih krila. Sličnu kompoziciju, u okviru drugačijeg ikonografskog programa, Vaccaro je ponovio i na pali na glavnom oltaru u crkvi Domino. I ta je slika podijeljena u dvije zone, gornju na kojoj je prikazano Presveto Trojstvo koje kruni Bogorodicu, dok su u donjoj zoni okupljeni u dva reda, u polukrugu “svi sveti”. Prikaz Presvetoga Trojstva koje kruni Bogorodicu na obje je slike veoma blizak.

I za napuljsku crkvu Santa Maria delle Grazie a Caponapoli naslikao je Vaccaro palu na kojoj je u gornjem dijelu prikazao Presveto Trojstvo koje kruni Bogorodicu u kompozicijskoj shemi koja varira dubrovačka rješenja iste teme. Može se reći da je Vaccaro ponavljao i varirao vlastita djela ili njihove pojedinosti: Bog Otac i Krist iz Domina u Dubrovniku i Santa Maria delle Grazie a Caponapoli u Napulju gotovo su identični, sličan lik Bogorodice pojavljuje se na dvjema dubrovačkim palama, dok je u Napulju drugačija impostacija njezina lika i oblik lica. Variranje rješenja po istom obrascu najbolje ilustrira Kristov lik koji će Vaccaro tijekom karijere u različitim tematskim realizacijama modelirati po istom modelu: navodim lik Uskrsloga Krista (nekada Milano, Hotel Gallia), *Nevjerovanje sv. Tome* (privatno vlasništvo), *Krist i Marija Magdalena* (nepoznati smještaj), *Krist u Limbu* (Galerija slika, Dresden), *Bo-*

gorodica s Kristom (Palazzo Reale, Napulj), *Smrt Bogorodice* (Purgatorio ad Arco, Napulj), potom *Krist i apostoli* (privatno vlasništvo) te *Put na Kalvariju* (privatno vlasništvo). Osim toga Vaccaro će ponavljati, varirati i prenositi tipologiju svetačkih likova s jedne slike na drugu pa se može reći da je njegov relativno bogat i raznolik tipološki imaginarij jasno određen i prepoznatljiv od ranih do kasnih djela. Na slici *Presveto Trojstvo kruni Bogorodicu* (privatno vlasništvo) što ju je Vincenzo Pacelli publicirao kao Vaccarovo djelo (s uočljivim restauratorskim zahvatima) može se prepoznati mnoštvo dodirnih točaka s prikazom iste teme u Karmenu, toliko bliskih da se može pomišljati da je pred nama svojevrsni *bozzetto* što je naručiteljima mogao služiti kao *contract painting* i smjerokaz prema konačnom rezultatu i ukazati na umjetničku razinu slikara koji u Napulju radi oltarnu palu za prekojadranski, udaljeni Dubrovnik. No, tako hipotetski postavljen prijedlog ne mora biti točan, jer je Vaccaro mogao izraditi skupinu sličnih djela iste tematike za različite naručitelje koji su kupovali njegova djela u napuljskoj radionici.

Vrijeme nastanka dubrovačke slike može se s velikom vjerojatnošću usmjeriti prema posljednjim godinama Vaccarove karijere jer ona pokazuje da je majstor iza sebe imao guste stvaralačke godine sazrijevanja i konačne sinteze pa se može pomišljati da je pala kupljena neposredno nakon potresa 1667. godine. S njom se, kao par, treba gledati i pala u crkvi Domino za koju je pronađen i predložak (dimenzije 77,5 x 62,5 cm) koju je V. Pacelli također datirao u kasne godine. Rafinirana, vibrirajuća linija svetačkih likova, njihova profinjena lica i blijeda put, gipki prsti, meka draperija, blaga olovno-modrikasta svjetlost koja klizi preko likova i krajolika, trbušasti i napuhani, “faunovski” oblikovani anđeli koji sami ili u skupinama nestašno lete, mašu nogama i živahno komuniciraju, ukazuju na Vaccarovu zrelost koju je kao kreativna ličnost ostvario tek sredinom *seicenta* u Napulju, u uzavreloj košnici gdje su se oblikovale, susretale, križale i dodirivale različite umjetničke tendencije i

144

Sakralne
teme

Katalog



strujanja, s ličnostima internacionalne karijere i brojnim radionicama u kojima su nastajala djela ne samo za Napulj i okolice, nego i za naručitelje iz različitih dijelova Europe. O Vaccarovu položaju u toj stvaralačkoj, nemirnoj i poticajnoj sredini, svjedoči i podatak da je 1665. imenovan predsjednikom Udruženja slikara sv. Ane i sv. Luke.

Dubrovačka se slika i jednostavni kameni oltar sv. Ivana Evanđelista na kojemu se nalazi povezuje uz obitelj Restić (Resti) što bi možda mogao potvrditi i podatak iz oporuke Marije Restić (1669.) u kojoj se spominje *Altare della Madonna Santissima e di S. Giovanni Evangelista*, iako ona izrijeком ne navodi da bi se radilo o "obiteljskom" oltaru tim više što je i na glavnom oltaru u crkvi slika Bogorodice i sv. Ivana, ali se on povezuje uz legat Bernarda Đurđevića (Giorgi, Đorđić).

Obje potpisane dubrovačke pale Anna K. Tuck-Scala nije uključila u monografiju o slikaru Vaccaru 2012. godine. U katalog njegovih djela svrstala je isključivo dokumentom i potpisom potvrđene slike. Iako se na dubrovačke nije posebno osvrnula, ona je očigledno sumnjala u njihovu autentičnost. Autorica je zapisala: *Vaccarov monogram pojavljuje se na brojnim dvojbenim slikama (...) Monogram se lako kopira, pa ne može biti dokaz autentičnosti. Kao i u drugim slučajevima može se raditi o krivotvoritelju, restauratoru ili kopistu. No, pitanje je što je Vaccaro smatrao da je 'original'? Bilo je, u to vrijeme uobičajeno da majstor potpiše djela svojih učenika, poput Ribere, ali je osim toga bio običaj da slikar varira u kvaliteti ovisno o honoraru* (Tuck-Scala 2012., 12-13). Iako navedena zapažanja nisu zanemariva, čini se da autorica nije izravno vidjela i provjerila autentičnost potpisa, likovne osobine i vrijednosti Vaccarovih slika u Dubrovniku, što jedino može potvrditi njihovu izvornost i Vaccarino autorstvo, jer se obje dubrovačke pale mogu ocijeniti kao ljepša djela iz umjetnikova kasnog razdoblja. Dubrovačke slike nisu uvrštene niti u monografiju koju je o slikaru 2014. godine priredio Achille della Ragione. Iako je u popisu literature naveo Pri-

jatelj tekst publiciran 1958. u Rimu, on skicu *Svi sveti* u privatnom vlasništvu ne povezuje s dubrovačkom palom iz crkve Domino, a definira je kao Bezgrešnu Bogorodicu okruženu anđelima klasičnih, buc mastih lica te brojnim likovima.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Prijatelj, 1956.b, 67, 134, f. 60-61; Prijatelj, 1958.a, 270-272; Prijatelj, 1963.a, 71-73; Prijatelj, u: Horvat-Matejčić-Prijatelj, 1982., 831-832; AA. VV., 2007; Pacelli, 2008, 142, 148, 152, 161, 164; Clifford, 2009., 169-170; Kolić Pušić, 2010., 101-107; Tomić, 2011., 125-130; Anna K. Tuck-Scala, 2012; Ragione della, 2014., 11, f. 58.

Johann Carl Loth
(München, 1632. – Venecija, 1698.)

17. Sv. Jerolim
deveto desetljeće 17. stoljeća

ulje na platnu, 121 x 96,5 cm

Zadar, Stalna izložba crkvene umjetnosti

(izvorno, crkva sv. Šime)

Slika je izvorno stajala u crkvi sv. Šime gdje je 1877. spominje Carlo Federico Bianchi naglašavajući inteligenciju kojom je oblikovano svečevu golo poprsje. Stoga prenosi pohvalu koju je o slici napisao Vincenzo Poiret u novinama *Gazetta di Zara* 1844. godine: *Crkva sv. Šime ima dobru sliku uz sakristijska vrata prema koru; prikazuje polufiguru sv. Jerolima a djelo je Zanchija. Širok i sočan potez te savršen prikaz anatomije dobro otkrivaju velikoga slikara sa stubišta u Bratovštini sv. Roka u Veneciji* (Scuola grande di S. Rocco). U katalogu zadarskih umjetnina Carlo Ceccheli ne prihvaća atribuciju Zanchiju i sliku datira u kraj 17. stoljeća. Potom je u katalogu Stalne izložbe crkvene umjetnosti Petricioli upozorio da u Padovi u Muzeju postoji replika zadarske slike koju je potpisao Johann Carl Loth, pa je zaključio da je on vjerojatno naslikao i zadarsku sliku. Varijante zadarske slike nalaze se u Padovi (Museo Civico; veličina tamošnje slike: 102 x 85 cm), Veneciji (Istituzioni di Ricovero e di Educazione – IRE – di Venezia; Pilo 1982., f. 15) i Sankt Petersburgu (Ermitaž; veličina tamošnje slike: 98,5 x 81 cm; Androsov 1999., 280). Najbliža je slika u Padovi, no ona je manjih dimenzija te je u gornjem desnom kutu dopunjena pejzažom, a svečeve su ruke prekrížene na prsima, dok na zadarskim slikama svetac u desnici drži kamen. Na stolu, uz lubanju je na padovanskoj varijanti naslikana i knjiga. Zbog ublaženih svjetlosnih kontrasta Giorgio Fossaluzza datira padovansku sliku u deveto, a ne u sedmo desetljeće kako su predlagali Giordana Mariani Canova, Rodolfo Palluchini i Jürg Meyer zur Capellen (Fossaluzza, 1997., 171-172). Uporište za takav prijedlog našao je u stižavanju dramske napetosti i svijetlijem koloritu s elegantnim likovima što Loth preuzima od Pietra da Cortone i rimskoga slikarstva, nakon smrti G. B. Langettija (1676.) s kojim je surađivao u Veneciji. U isto, kasno



razdoblje Lothove djelatnosti treba datirati i sliku u Zadru, na kojoj je uvjerljivo predložen inkarnat svečeva torza i lubanja, koja okupana u svjetlu posjeduje sjaj i prozirnost, poprimivši mekoću staroga zlata.

Sv. Jerolim u Museo Civico u Padovi ima pendant sa slikom *Sv. Sebastijan* u istom muzeju. Obje su slike izvorno bile u tamošnjoj benediktinskoj opatiji Santa Giustina. U istom se muzeju čuva i slika *Mrtvi Krist* na kojemu je kompozicija i impostacija lika rješana na identičan način: goli torzo postavljen je gotovo *en face* u dijagonali okupan svjetlom koje otkriva anatomske pojedinosti, patetičnost lica i vrtložno nabiranje draperije. Na zadarskoj slici, usprkos visokim likovnim vrijednostima, uočava se određena rutina što može ukazivati na sudjelovanje radionice.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Poiret, 1844, 101; Bianchi, 1877., 342; Sabalich, 1897., 356; Sabalich, 1906., 59; Ceccheli, 1932., 106; Benvenuti de, 1944., 268; Petricioli, 1980., 138; Tomić, 2002.c, 6, 9-10; Tomić, u: Hilje-Tomić, 2006., 287-288.

Antonio Zanchi
(Este, 1631. – Venecija, 1722.)
18. *Obraćanje sv. Pavla*
oko 1675.

ulje na platnu, 247 x 120 cm
Kotor, crkva sv. Marije (Koledata, bl. Ozana Kotorska)

Oltarna pala *Obraćanje sv. Pavla* ima složenu i važnu prošlost. Njezina se narudžba može povezati uz šibensku, a potom i kotorsku plemićku obitelj Tetta. Prema pisanju Federica Galvanija i don Krste Stošića, neki članovi te obitelji zadužili su na umjetničkom planu Šibenik tijekom 17. stoljeća.

Lovro Tetta (1597.–1662.) s Nikolom Buronjom (Burogna), čiju je jedinicu Francescinu oženio, pomogao je izgradnju ženskoga benediktinskoga samostana sv. Luce u Šibeniku. Oporukom pisanom 1. listopada 1662. godine u Veneciji, nasljednikom je imenovao Melkiora (Melchiorre), sina brata Frane. Lovrin drugi brat, Hijacint Tetta posvetio se vojnoj karijeri. Istaknuo se u Poljskoj, pa ga je kralj Jan III. Sobieski posmrtno, diplomom od 30. lipnja 1683. godine imenovao markizom, što se odnosilo i na njegova sinovca Melkiora Tettu (1642. – oko 1713.). On je studirao u Padovi, gdje je diplomirao 1667. i gdje je 1666.–1667. bio i prorektor pa mu je na Sveučilištu podignut spomenik s poprsjem i epitaфом. Bio je vitez sv. Jurja. U Šibenik se vratio 1672. godine, odakle se seli u Kotor, gdje je bio primljen u plemićko vijeće. Tu je dobio na poklon kamen kojim se blažena Ozana udarala za pokoru u prsa, zbog čega su neki tamošnji vjernici negodovali. Da bi se napetosti smirile, M. Tetta je 1675. godine dao podići mramorni oltar u crkvi dominikanki trećoretkinja sv. Pavla u Kotoru. U nišu stipeša bili su 25. siječnja 1676. svečano preneseni svetičini tjelesni ostaci koji su do tada stajali u drvenoj raki do oltara sv. Pavla. Na pilastri-ma mramornoga predoltarnika Tetta je dao u intarzijama izraditi dva grba složene ikonografije; grb na južnom pilastru uokviren je ogrlicom koja u privjesku ima lik sv. Jurja, što se može odnositi na činjenicu da je bio vitez sv. Jurja. Od 1807., kada je nova francuska vlast

zatvorila samostan dominikanki i crkvu sv. Pavla, relikvije bl. Ozane prenesene su u crkvu sv. Marije (Koledata) i privremeno izložene u prostoriji iznad sakristije. Zauzimanjem upravitelja crkve sv. Marije, D. Petra Sporenija bio je podignut u istoj crkvi godine 1809. pobočni oltar. Iz crkve sv. Pavla prenijet je mramorni predoltarnik s grbovima i nišom za relikvije bl. Ozane, dok je na njega postavljeni mramorni retabl izvorno pripadao žrtveniku sv. Barbare koji se nalazio u bivšoj dominikanskoj crkvi sv. Nikole. Čim je radnja bila gotova tijelo Blaženice digoše iz sobice nad riznicom i smjestiše ispod novog oltara. Radi straha da bi vlaga mogla ugroziti svetičino tijelo, 5. svibnja 1815. stigla je nova drvena raka koju je upravitelj vlč. Sporeni naručio u Veneciji. Svetičino tijelo odjenuli su u novo ruho i postavili u novu raku na oltarnu menzu. Ruho su odje-nule dvije redovnice bivšega samostana sv. Pavla, Hijacinta Milat i Tomazina Vračen (Zaninović, 1. srpnja 1930., 5).

U mramornom oltarnom retablu postavljena je slika *Obraćanje sv. Pavla* s opširnim natpisom koji je svjedočio koliko su Nikola Buronja i Melkior Lovre Tetta bili zauzeti oko oltara. U prijepisu don Gracija Brajkovića natpis je objavio Kruno Prijatelj:

ARAM/CONDENSIS D.OSANNAE RELIQUIS/NICOLAI BVROGNA...../
MELCHIORE LAVRENTIVS TETTA/
PROPRIIS SVMPTIBVS/EXTRUENDO/
(MAGNIFI)CENTIS AMPLIANDO/EXORNANDO

Isti je Melchiorre Tetta 1671. godine, nastavljajući zalog strica Lovre, na glavnome mramornom oltaru s obiteljskim grbom u crkvi sv. Nikole u Šibeniku naručio palu s prikazom Bogorodice s Djetetom, sv. Lovrom i sv. Nikolom na kojoj je pri dnu u monokromno naslikanoj kartuši opširan natpis koji to potvrđuje:

LAVRENTII PATRVI NOB:SIC
MELCHIOR TETTA D . ET EQVES
PROSECVTVS PIETATEM
ALTARI QVOD ILLE LAPIDIBVS EXTRVENDVM

JUSSERAT
PICTVRAM STIPE PROPRIA ADDENDAM
VOLVIT
MDCLXXI.

Katalog (Nastavivši pobožno djelo Lovre strica, šibenskog / plemića na oltar koji je on naložio podići od kamena / Melchiorre Tetta doktor i vitez, ushitio je / dodati sliku na vlastitom postolju / 1671.).

U šibenskoj crkvi sv. Dominika obitelj Tetta naručila je 1652., prema pisanju Federica Galvanija, glavni drveni, pozlaćeni i rezbareni oltar, dok je na bazi oltara sv. Hijacinta bio također njihov grb. Može se povezati uz markiza Hijacinta Tetta koji se proslavio u ratovima na tlu Poljske.

Ista se obitelj istaknula i drugim narudžbama jer je Frane Lovro Tetta naručio i platio u travnju 1655. godine palu za glavni oltar u crkvi sv. Frane u Šibeniku kod slikara Mattea Ponzonija Pončuna, a trebala je prikazivati sv. Antu Padovanskoga s Djetetom, sv. Joasafa i sv. Onofrija. Slika je danas izložena na južnom oltaru prislonjenom uz trijumfalni luk svetišta.

Danas se relikvije bl. Ozane više ne čuvaju u oltarnoj niši u menzi oltara, nego u srebrnom, ostakljenom sarkofagu kojega je 1930. godine izradio Antun Augustinčić, a izložen je na menzi istoga oltara.

Navedimo da je u svojoj oporuci Francesco Dinfico (1607. – 1672.) preporučio prijatelju Melchiorreu Tettiju da se zauzme oko tiskanja njegova rukopisa *Historia della guerra di Dalmatia tra Veneziani e Turchi dall'anno 1645 fino alla pace e separazione de' confini*.

Sliku je 1990. godine (nakon restauracije 1988. godine) Kruno Prijatelj pripisao Antoniju Zanchiju, istaknutom predstavniku naturalističke struje u mletačkom slikarstvu kasnoga 17. i ranog 18. stoljeća, koji je naglašenim kontrastima svjetla i sjene i složenim kompozicijama s realistično naslikanim likovima ostvario velik

opus, ne samo u Veneciji, nego i na širem mletačkom i europskom prostoru. Ti, do ekstreme željeni kontrasti ostvareni su i na pali u Kotoru na kojoj se bijeli konj propinje i iskače u prednji plan, dok se sv. Pavao zaslijepljen svjetlom i preobrazbom koju je doživio, sunovaraća u vrtlogu koji je dopunjen likom anđela i rastvorenim nebom iz kojega se u punom intenzitetu javlja svijetlo. Tako vrtložna kompozicija, snažni pokret sv. Pavla i konja oblikovanih iznimno vješto i zapanjujuće moderno, ovu sliku svrstavaju u najljepša djela druge polovice 17. stoljeća na području nekadašnje mletačke Dalmacije i Albanije. S obzirom na podatke o podizanju oltara sliku bi trebalo datirati oko 1675./1676. godine. Vrijedi još jednom istaknuti važnost dokumentima potvrđene povezanosti između Šibenika i Kotora u vrijeme kada dalmatinski gradovi pokušavaju, usred ratova obnoviti stare kultove lokalnih svetaca podižući im vrijedne oltare i slike.

Slika je restaurirana u Restauratorskoj radionici Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika u Splitu.

Izložba: Zagovori svetom Tripunu. Blago Kotorske biskupije, Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 14. prosinca 2009.–14. veljače 2010.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Gamulin, 1960., 11-15; Gamulin, 1962., 208-212; Gamulin, 1984., 202, 204; Prijatelj, 1990., 295-301; Tomić, u: *Zagovori*, 2009., str. 221; Lucchese, 2011.a, 411, 438.



149

*Sakralne
teme*

Katalog

Antonio Molinari
(Venecija, 1655. – 1704.)

19. Posljednji sud
između 1678. i 1681.

ulje na platnu, 290 x 575 cm

Makarska, stara franjevačka crkva

Potpis: donji desni dio: *ANTs MOLINARIUS VENETUS*
PINX.

Sliku je 1966. godine publicirao Krno Prijatelj. Protumačio je njezin sadržaj, identificirao likove, pročitao brojne natpise na njoj te analizirao likovne vrijednosti monumentalnoga platna koje je naslikao na početku karijere mletački slikar Antonio Molinari (Venecija, 1655.–1704.).

Na donjem dijelu slike desno potpis je slikara: *ANTs MOLINARIUS VENETUS PINX.*, a na lijevoj podaci o naručitelju: *HOC OPUS FIERI FECIT P. F. LAURENTIUS BATOSICH AVARDO.* Umjetnik je mletački slikar Antonio Molinari, a naručitelj fra Lovre Barošić iz Vrdola (Vrhdo-la; jer se riječ *AVARDO* treba razumjeti kao: *A VARDO*). Uz ta dva natpisa na slici su upisana i dva natpisa iz Svetoga pisma: Jedan Krist upućuje blaženima: *VENITE, BENEDICTI PATRIS MEI*, a drugi prokletima: *ITE, MALEDICTI, IN IGNEM AETERNUM.*

Treba reći da je prvi slikarov potpis i donatorski natpis zabilježio Mijat Sabljarić 1852. godine (Rukopisi, Makarska, Ministarstvo kulture, svezak 8, 38; sada: Juranović-Tonejc, 2010., 68, 74-75; Tomasović, 2013., 48-50) navodeći i smještaj slike: *Velika slikarica pred kapelom u ladji, na svodu viseća, dobro djelo. Zadnji sud, dolje na lijevoj strani od sredine: ANTvs MOLINARIVS, a na desnoj strani dolje: HOC OPVS FII FECIT P.B. LAVRENTIVS BATOSIC.*

Na slici je prikazan Posljednji sud tako da su brojni likovi poredani u dva niza: u gornjem su spašeni (raj) grupirani u dvije skupine: na desnoj su strani prikazani sveci i proroci, a na lijevoj svetice dok su u donjemu grešnici osuđeni na muke čistilišta i pakla. U sredini gornjega dijela kao središnja os prikazan je

Krist između Bogorodice, sv. Josipa i sv. Ivana Krstitelja. Ispod njih su sv. Lovre i sv. Stjepan postavljeni između evanđelista: s jedne strane Ivan i Luka, a s druge Matej i Marko dok prema grešnicima, desno onima u čistilištu, a lijevo onima u bezdanu pakla, slijeće arkandeo Mihovil. Gotovo se i svi ostali svetački likovi mogu identificirati jer su prikazani s atributima i u obrascima koji se često ponavljaju. Uz njih su prikazani i brojni anđeli i anđeoske glave. U gornjem dijelu jedan anđeo nosi stup, a drugi križ (simboli snage i vjere, što upućuje na snagu vjere koja jedina pobjeđuje slabosti grijeha i vodi u raj i spasenje), dok anđeo iznad čistilišta svira u trubu, a onaj iznad pakla odlučno vitla mačem.

O slici postoji i nešto arhivskih zabilježki gvardijana makarskoga samostana fra Šimuna Ribarevića (1675.–1678.) koji na kraju svoga mandata 1678. navodi što se od vrijenosti kupilo za crkvu i što će se od prikupljena novca kupiti, pa bilježi: *I još ostaje sto i petnaest groša da se učini judicio nasred carkve. Kojizih dobročinioca biće imena upisana na istih figurah.*

Svjedočanstvo njegova nasljednika gvardijana fra Frane Nemčića (1678.–1681.) bilježi 1681. godine da se *Posljednji sud* kupio novcem Lovre Batošića: *Judicio nasrid carkve, koje učini o. F. Marko Batošić* (ime Marko je precrtano, te slijedi ispod bosanički tekst Lovro; usp. *E Libro adi Protocollo antico* 1622.–1722., str. 23, 24, 27; Makarska, Arhiv Franjevačkog samostana).

Prema navedenim podacima slika se mora datirati između 1678. i 1681. godine, s logičnom pretpostavkom da je naslikana netom nakon što je Nemčić postao gvardijan jer je novac već prije bio osigurao fra Lovre Batošić. U rano umjetnikovo razdoblje sliku je datirao i Prijatelj 1965., ali ga je u tome zbunjivala godina slikarova rođenja koja se tada nije točno znala. Pretpostavljalo se da je rođen 1665. što je teoretski onemogućavalo da se slika datira prema navodima iz arhiva. Pallucchini je pomišljao i na moguću suradnju s ocem Giovannijem Molinarijem, drugi su računali na



ulogu radionice. Craievich je, u monografskoj obradi Molinarijeva djela, suglasan da je riječ o mladenačkom djelu nastalu oko 1678. godine te je pronašao određene sličnosti s istoimenim djelima Josepeha Heintza Mlađega (Galleria dell'Accademia, Venecija) i Antonija Zanchija (San Fantin, Venecija) kod kojega je Molinari i učio nakon početnih lekcija u očevoj radionici. Utjecaj Antonija Zanchija i tenebroznoga slikarstva općenito izrazit je i očigledan ne samo na slici u Makarskoj, nego i na drugim Molinarijevim djelima. Tome treba pridodati i oslanjanje na Lucu Giordana i Johanna Carla Lotha.

Molinarijevo veliko platno u staroj franjevačkoj crkvi u Makarskoj spada u najvrednije narudžbe slikarskih djela u drugoj polovici 17. stoljeća u Dalmaciji. Nije riječ samo o velikom platnu, nego i povjerenju redovnika iz Makarske u slikara na početku karijere koji se još nije dokazao u Veneciji. Možda ih je k njemu privukla povoljnija cijena u odnosu na afirmirane majstore, ili su fra Lovre Batošić i njegovi suradnici u Molinarijevu ekspresivnom načinu prepoznali snagu likovne poruke u temi koja je samo po sebi tražila izravan

ton koji će vjernike istovremeno ohrabrivati i opominjati, veličati snagu vjere i ukazivati na beznađnost grijeha. Ne smije se zaboraviti da je Makarska dugo priznavala tursku vlast te je tema Posljednjega suda paradigmatički primjer kako se u trenucima oslobođanja i uključivanja u sastav Mletačke Republike vjernicima nadoj predložiti učenja o spasenju, grijehu, vjeri i zagrobnom životu. U dalmatinskom zaleđu naslikao je sredinom 18. stoljeća doseljeni slikar Filippo Naldi monumentalni *Posljednji sud* (Katuni/Omiš, župna crkva) koji usprkos jednostavnom likovnom govoru, ali živim bojama predložava učenje Katoličke Crkve o sudu, raju, paklu i čistilištu. Još skromniji prikaz iste teme sačuvan je u župnoj crkvi sv. Tome u Tkonu na otoku Pašmanu. To su na dalmatinskom prostoru jedinstveni primjerci likovne obrade takve, gotovo bi se reklo, srednjovjekovne ikonografske teme.

Slika je restaurirana u *Restauratorskom ateljeu-Instituta za historijske i ekonomske nauke JAZU u Zadru* 1964. godine. Ponovno ju je u samostanskoj crkvi obnavljao Slavko Alač 2008. i 2013. godine.

Izložba: II izložba restauriranih umjetnina restauratorskog ateljea-Institut za historijske i ekonomske nauke JAZU u Zadru 1964. godine.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Lulich, 1867., 37-38; Anonim, 1883., 22; Kaer, 1914., 39; Prijatelj, 1965., 163-165; Prijatelj, 1966., 349-355; Donzelli-Pilo, 1967., 290; Prijatelj, 1968.c, 53-56; Jurišić, 1972., 184, f. 33; Moretti, 1979., 60; Pallucchini, 1981 [1993.], 384, 1003, f. 1250; Prijatelj, u: Horvat-Matejčić-Prijatelj, 1982., 818; Prijatelj, 1985.b, 389-401; Roio, 1989., 819; Craievich, 1996-1997, cat. 11; Craievich, 1999., 36; Craievich, 2001.a, 853; Prijatelj-Prijatelj Pavičić, 2003., 682, 684; Tomić, 2004.-2006.a, 690-694; Craievich, 2005., 35-36, 141-142, kat. jed. 28, str. 172 (f. 6); Juranović-Tonejc, 2010., 68, 74-75; Tomasović, 2013., 48-50.

Slika nije izložena.

Gregorio Lazzarini
(Venecija, 1655. – Villa Bona, 1730.)
20. *Bogorodica s Djetetom,*
sv. Ivanom Krstiteljem i anđelom
oko 1700.

ulje na platnu, 121 x 98, 5 cm
Split, Galerija umjetnina

Slika *Bogorodica s Djetetom, sv. Ivanom Krstiteljem i anđelom* dospjela je u 1948. godine iz zbirke dr. Ive Tartaglie u Galeriju umjetnina u Splitu, gdje je bila izložena u okviru stalnoga postava kao djelo mletačkoga majstora 17. stoljeća. U Tartagliinoj zbirci zauzimala je počasno mjesto. Prema zabilješci očevica *najvrednije djelo u blagavaonici bila je 'Bogorodica s Isusom i Ivanom' rad nepoznatoga autora iz XVII. stoljeća, slika s kojom se autor ponosio* (Machiedo Mladinić, 1988., 115). Na žalost nije poznato je li slika pripadala Tartaglijinu obiteljskom nasljeđu ili je kupnjom dospjela u njegovu zbirku. U tom slučaju nema podataka o mjestu kupnje i ranijem podrijetlu.

U slobodnom pejzažu, ispred tirkizno plavoga neba, razlistaloga stabla i jednostavne arhitekture prikazana je u prednjem planu skupina likova u jednostavnom trokutnom rasporedu u kojoj nema posebne invencije jer se takva shema može vidjeti na mnogim slikama renesansnog i baroknog razdoblja. Na Bogorodičinu krilu sjedi Dijete Isus pružajući ruku u kojoj je ruža malome Ivanu Krstitelju koji je zagrljao. Na drugoj strani krilati anđelčić pruža na pladnju tri blijedocrvene ruže Bogorodici i Isusu. Njihova je simbolika višeznačna i upućuje na Bogorodicu kao "ružu bez trnja". Istovremeno ruže su nagovještaj Kristove muke i Bogorodičine buduće patnje.

Slika je pripisana mletačkom majstoru Gregoriju Lazzariniju (Venecija, 1655. – Villabona, 1730.) te se u prigodi njezina publiciranja naglasilo da njegove *porculanske boje, kompaktni volumeni pročišćenih oblika i harmoničnog suodnosa nisu ipak, kako se to katkad naglašava, tek izraz akademizma i ugledanja na prošlost što je sputavala, nego ujedno permanentno polemizira-*



153

*Sakralne
teme*

Katalog

nje i otklon od naturalističkih strujanja barokne umjetnosti prema normalizaciji hiperbola i ublažavanju pretjeranosti, prema stiliziranoj eleganciji u kojoj se poštuje i koristi crtež, ali ne zapostavlja kolorit (Tomić, 1992/1993., 226).

U analizi formalnih i stilskih osobina splitsko se djelo usporedilo s drugim Lazzarinijevim radovima, poput *Ljubavi/Caritasa* (Kršćanski muzej, Esztergom; Galleria dell'Accademia, Venecija) ili *Odmora na putu za Egipat* te *Angelica i Medoro* (Neues Palais, Potsdam) koja je datirana 1706. godinom (Tomić, 1992./1993., 226-227). Na temelju toga može se i danas ponoviti da je riječ o amblematskom djelu Gregorija Lazzarinija u kojemu se prepoznaju odlike njegove poetske poruke i likovnoga izraza te da se može datirati na početak 18. stoljeća.

Slika je restaurirana u Restauratorskoj radionici Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu 1991. godine

Izložba: Restaurirane umjetnine. Izložba povodom otvorenja nove zgrade Restauratorskog odjela Hrvatskog restauratorskog zavoda u Splitu, 13.-19. srpnja 2002; Šezdeset godina restauratorske radionice u Splitu, Split 30. 10. – 16. 11. 2014. (Palača Milesi); Zbirka dr. Ive Taglie, djela iz fundusa Galerije umjetnina (ur. Božo Majstorović & Iris Slade), Split, Galerija umjetnina, 11. 12. 2014.–1. 3. 2015.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Machiedo Mladinić, Split, 1988., 115-120; Tomić, 1992.–1993.a, 224-227; Tomić, 1994.a, 249-258; Tomić, 2002.b, 97-99; Višnja Bralić, 2003.c, 56-58; Tomić, 2006.d, 305-315; Tomić, 2014.c, 32, 38-39.

Gregorio Lazzarini
(Venecija, 1655. – Villa Bona, 1730.)
21. Kristov ulazak u Jeruzalem
posljednje desetljeće 17. stoljeća
ulje na platnu, 127 x 167,5 cm
Zadar, Nadbiskupska palača

Na slici je prikazan događaj iz Kristova života opisan u sva četiri evanđelja (Mt, 21, 1-11; Mk, 11, 1-10; Lk, 19, 29-38; Iv, 12, 12-15), s najvećom potankosti kod evanđelista Mateja:

Kad se približiše Jeruzalemu te dođoše u Betfagu, na Maslinskoj gori, posla Isus dvojicu učenika govoreći: Pođite u selo pred vama i odmah ćete naći privezanu magaricu i uz nju magare. Odriješite ih i dovedite k meni. Ako vam tko što rekne, recite: 'Gospodinu trebaju' i odmah će ih pustiti. To se dogodi da se ispuni što je rečeno po proroku:

Recite kćeri Sionskoj:

Evo kralj ti tvoj dolazi,

Krotak, jašuć na magarcu,

Na magaretu, mladetu magaričinu.

Učenici odu i učine kako im naredi Isus. Dovedu magaricu i magare te stave na njih haljine i Isus uzjaha na njih. Silan svijet prostrije svoje haljine po putu, a drugi rezahu grane sa stabala i tjerahu ih po putu. Mnoštvo pak pred njim i za njim klicaše: 'Hosana Sinu Davidovu! Blagoslovljen onaj koji dolazi u ime Gospodnje! Hosana u visinama!'

Kad uđoše u Jeruzalem, uskomeša se sav grad i govori: 'Tko je ovaj?' A mnoštvo odgovaraše: 'To je Prorok, Isus iz Nazareta galilejskoga'.

Sliku spominje Giuseppe Sabalich (Josip Sabalich) u svom iscrpnom *Vodiču po Zadru* tiskanom 1897. godine u Trstu (Sabalich, 1897., 32-33). Tada se nalazila u kući Creglianović-Albinoni (Kreljanović-Albinoni) i kod njihovih nasljednika, obitelji Nakić. Sabalich donosi iscrpan opis unutrašnjosti njihova doma i umjetničkih predmeta u njemu:

Od svih obiteljskih uspomena, od kojih je najveća bila knjižnica, nije ostalo ništa drugo doli mala galerija slika, koje na način gobelinsa, prekrivaju jedini salon i sobu uz njega. Ne znaju se umjetnici koji su ih naslikali, a nije sačuvan nijedan doku-



ment kod obitelji (Creglianovich) Kreljanović. Slike su kupljene, kao i kuća, u XVII. stoljeću. Evo njihovih naslova:

1. Jakov odlazi u Egipat, 2. Prolazak Mojsija, 3. Mojsije dobavlja vodu iz litice, 4. Pokolj nevine dječice, 5. Prelazak preko crvenoga mora, 6. Noeva arka, 7. Zlatno tele, 8. Judita s Holofernovom glavom, 9. Kristov ulazak u Jeruzalem, 10. Ozdravljenje gubavca, 11. Lazarovo uskrsnuće, 12. Isus tjera trgovce iz hrama.

Od dvanaest slika, prvih osam (1,00 x 1,38) s temama iz Staroga zavjeta, čine se djelima flamanske škole, dok su četiri posljednje (1,25 x 1,70), s novozavjetnim temama, atribuirane Tizianovim i Tintorettovim sljedbenicima. Izvrsno su sačuvane i uokvirene štukom, nedavno preslikane i pozlaćene.

Sabalich je o slikama pisao i 1906. godine. Citirao je tada podatke iz putopisa hodočasnika u Svetu Zemlju Pietra Cassole iz 1500. godine,

prema kojemu je tada u katedrali sv. Stošije u Zadru bilo slika s motivima iz Staroga zavjeta te je pretpostavio da bi to mogle biti slike kod obitelji Kreljanović-Albinoni. U katalogu slika u Zadru (Sabalich, 1912., 2) Sabalich je publicirao četiri od dvanaest navedenih slika, donoseći i njihove crno-bijele fotografije: Krist liječi gubavca, Lazarovo uskrsnuće, Kristov ulazak u Jeruzalem te Mojsije dobavlja vodu iz litice. Osim toga, djelomično dopunjuje podatke o umjetninama koje je objavio 1897. godine. Kuća Ivana Kreljanovića-Albinonija (Giovanni Cregliano-Albinoni) nalazila se u nekadašnjoj Ulici sv. Barbare, a potom kod obitelji Nakić, koji su aktualni vlasnici. Spominjući sliku Izgon trgovaca iz hrama, Sabalich ponovno donosi podatak da je navedena slika izvorno, vjerojatno, kao i ostale iz ciklusa, pripadala katedrali sv. Stošije u Zadru (Proviene, forse, con gli altri della collezione, dalla vicina basilica metropolitana). Slike su, piše au-

tor, bile pričvršćene na zidove salona i uokvirane bijelim štukaturnim okvirima, koje su u vrijeme pisanja bile boje oraha. Na kraju bilježi da je *direktor jedne Galerije slika smatrao da je ova slika djelo mletačkog majstora XVII. stoljeća, sljedbenika Tintoretta ili Palme (Il direttore di una Galleria di pittura vuole anche questo dipinto come opera di un maestro veneziano del seicento, seguace del Tintoretto o di Palma).*

Taj usputni Sabalichev navod o mogućem ranijem podrijetlu nekih slika u Nakićevu salonu našao je, čini se uvjerljivu potvrdu, u inventaru zadarskoga nadbiskupa Vittore Priulija (Državni arhiv u Zadru, spisi zadarskih bilježnika, Antonio Itković, b. III, br. 32, 7. rujna 1712.). U kapeli Nadbiskupske palače nalazile su se 1712. godine i sljedeće slike:

U kapelici:

(...)

Velika slika Krist tjera trgovce iz hrama u pozlaćenu oviru

Druga slična slika Lazarevo uskrsnuće (...)

In Capellina:

(...)

Un quadro grande con Giesù Christo che scaccia dal Tempio i ladroni con suaggia dorata.

Un detto simile con Lazaro rissuscitato (...)

Možda se na sliku *Ozdravljenje gubavca* odnosi navod u istom dokumentu koji spominje *Un quadro dell'Hidropico con suaggie dorate (Ozdravljenje od vodene bolesti)*, koja se nalazila u prvoj sobi u novom dijelu građevine uz stubište (*Nella prima camera fabrica nuova contigua alle Scalle*; Čoralić – Prijatelj Pavičić, 2000., 152, 191, 198).

Mletački plemić Vittore Priuli (Venecija, 1659. – Zadar, 1712.) bio je zadarski nadbiskup od 1688. do 1712. godine. U to je vrijeme bio zauzet obnovom palače, pa je, uz ostalo, u nju dogradio kapelu i opremio je umjetninama. Ukoliko se navedeni dokumenti zaista odnose i na sliku *Kristov ulazak u Jeruzalem* koja se danas, ponovno, čuva u Nadbiskupskoj palači,

a Sabalich je njezinu fotografiju objavio dok je bila u salonu obitelji Nakić, onda je riječ o slici koju je naslikao Gregorio Lazzarini (Venecija, 1655. – Villabona di Rovigo, 1730.), važan protagonist u složenim umjetničkim previranjima na lagunama na prijelazu stoljeća. O isprepletenosti i prožimanju utjecaja na mletačkoj slikarskoj pozornici toga vremena svjedoče slike drugih majstora koje su na izravan način bliske Lazzarinijevim rješenjima. Vrijedne su spomena slika Antonija Belluccija *Rođenje Bogorodice* (crkva S. Stefano Protomartire, Vadano di Lambro/Milano) na kojoj je dvorkinja bliska ženi što kleči s djetetom u lijevom uglu Lazzarinijeve zadarske slike. Obje su prikazane s leđa, skupljene kose, odjevene u istu odjeću s istim kolorističkim varijacijama zlatnožute i plave sa spletenom crvenom maromom oko pojasa. Slika *Rođenje* (Collegio delle Dimese di S. Croce, Vicenza) bila je donedavno smatrana djelom Gregorija Lazzarinija (A. Morassi, R. Pallucchini), dok je Fabrizio Magani nije pripisao Bellucciju. Taj tip ženskih likova slikanih s leđa ponavlja se i na drugim Belluccijevim radovima (npr. *Zavjet dužda Nikole Contarinija blaženom Lovri Giustinianiju*, San Pietro di Castello, Venecija; *Philip Wilhelm predaje Johannu Wilhelmu vlast nad vojvodstvom Jülich i Berg*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München). Lik mlade djevojke u profilu, skupljene plave kose, sasvim lijevo na zadarskoj slici Lazzarini ponavlja i na drugim djelima (npr. djevojka koja uzima vodu na slici *Mojsije dobavlja vodu iz litice*, nekada privatno vlasništvo, Velika Britanija). Vrijedna je i slika *Orfej i bakantice* (Ca'Rezzonico, Venecija) na kojoj ratoborna žena, naslikana s leđa, udara violinom nesretnoga Orfeja. U istoj se mletačkoj palači čuva i Lazzarinijeva slika *Rebeka na zdencu* iz 1689. godine na kojoj jedna djevojka iz pratnje kretnjom i držanjem asocira na zadarski lik.

Lazzarini je svoje školovanje započeo kod Francesca Rose, koji se iz Genove doselio u Veneciju, a nastavio kod Girolama Forabosca i Pietra della Vecchije. Kada je kao afirmirani umjetnik otvorio radionicu ("školu") u blizini crkve S. Pietro di Castello, mnogi su dolazili

kod njega na nauk, Silvestro Manaigo, Giuseppe Camerata, Gaspare Diziani i Giovanni Battista Tiepolo. Već je Lazzarinijev suvremenik Vincenzo de Canal uočio bitne odlike njegova slikarstva, naglašavajući da je besprije-korno crtao, u čemu je nadvisio Pietra Liberija, naročito u prikazima ženskih aktova. Na iste crtačke vrijednosti i studijske, temeljite pripreme upozorio je i Luigi Lanzi izražavajući pohvale slikaru koji je "po preciznom crtežu gotovo Rafael mletačke škole (*per la precisione del disegno quasi il Raffaello della scuola veneta*"; Lanzi, 1795./1796., ristampa 1831., VII, 77). I drugi su kritičari isticali red i harmoniju u gradnji kompozicije i u raspoređivanju likova, potom elegantne forme njegovih figura što se prirodno, a ne silovito pojavljuju na pozornicama koje gradi velikom vještinom i lakoćom.

Sve te novine Lazzarini je preuzeo s jedne strane iz velike mletačke slikarske baštine, u prvom redu Veroneseov prosvijetljeni kolorit, nadopunjen ugledanjem na suvremenika i mudrim prihvaćanjem novih pobuda što su stizale iz Bolonje i Rima. U tom se okruženju formirao kao izraziti predstavnik u homogenoj skupini mletačkih slikara što ih nazivaju *chiaristi* koji su djelovali "oko 1700". Svi su oni, svaki na svoj način, nastojali prekinuti s naturalističkim tendencijama i kompliciranim, složenim kompozicijama druge polovice 17. stoljeća. To su Antonio Bellucci, Luigi Dorigny, Antonio Balestra i Giovanni Segala koji su svojim prosvijetljenim, u biti vedrim slikarstvom, otvarali put umjetnosti 18. stoljeća, pomažući Sebastianu Ricciju i G. B. Tiepolu.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Canal, da 1809., 39, 53, 60-61; Sabalich, 1897., 32-33; Sabalich, 1906., 9; Sabalich, 1912., 2-4, 48; Dudan, 1922., 392; Tomić, 1994.a, 249-258; Tomić, 1997., 78-80; Magani, 1995., 86-87, 90-92, 170, 199; Čoralić-Prijatelj Pavičić, 2000., 152, 191, 198; Tomić, 2002.c, 10, 12-13; Tomić, 2004.c, 126-133; Tomić, u: Hilje-Tomić, 2006., 49-50, 291-294.

Carlo Maratta
(Camerano, 1625. – Rim, 1713.), radionica
22. *Bogorodica s usnulim Kristom, sv. Katarinom
Aleksandrijskom i anđelima*
oko 1697.
ulje na platnu, 72 x 60, 5 cm
Dubrovnik, Isusovački samostan
(Rezidencija Družbe Isusove)

157

Sakralne
teme

Katalog

U dubrovačkom Isusovačkom samostanu i crkvi sv. Ignacija čuva se manja skupina slika koje su izravno povezane s umjetnošću slikara Carla Maratte (Camerano, 1625. – Rim, 1713.).

U crkvi se nalaze sljedeće slike:

1. *Smrt sv. Franje Ksaverskoga*, oltarna pala u trećoj južnoj kapeli. Prema dosadašnjim istraživanjima, ona je djelo Gaetana Garsije nastala prema istoimenoj Marattinoj slici u rimskoj crkvi Il Gesu. (Prijatelj, Studije 4, 1983., 112, 114, 117).
2. *Bogorodica se ukazuje sv. Stanislavu Kostki*, unutrašnji zid istočnog pročelja crkve. Slika je kopija Marattine slike u crkvi S. Andrea al Quirinale u Rimu.

U samostanu su pohranjene sljedeće slike:

3. *Bogorodica se ukazuje sv. Stanislavu Kostki*, manja slika ovalnoga oblika u samostanu.
4. *Pohodjenje Blažene Djevice Marije Elizabeti*
5. *Bogorodica s usnulim Kristom, sv. Katarinom Aleksandrijskom i anđelima*

S obzirom da je Maratta živio i stvarao u Rimu, treba pretpostaviti da su sve slike, osim pale koju je, kako se misli, naslikao Gaetano Garsia za vrijeme boravka u Dubrovniku, kupljene u Rimu. Tome u prilog ide i činjenica da su Dubrovčani, a posebno isusovci imali izravne, neposredne i čvrste veze s Rimom i tamošnjom isusovačkom zajednicom. U navedenoj skupini likovno je najvrjednija slika *Bogorodica s usnulim Kristom, sv. Katarinom Aleksandrijskom*

i anđelima. U njezinoj analizi treba poći od istoimene slike koju je Carlo Maratta izradio za kardinala Toussainta de Forbin de Jansona (1625. – 1713.). To lijepo platno kardinal je 1. prosinca 1697. darovao francuskom kralju Louisu XIV., i čuvalo se u Versaillesu sve do 1797. kada je preneseno u Louvre. Slika je potpisana i datirana: *CAROLUS MARATTA PINXIT 1697.*, a dimenzije su joj 120 x 98 cm. Ikonografski tip Bogorodice koja adorira golo, usnulo Dijete opće je mjesto zapdnoeuropskoga slikarstva. Ovdje i anđeli, svirači i adoranti pripadaju baštini što je oblikovana u gotičkoj i renesansnoj umjetnosti. Na pariškoj slici Maratta je ispred Isusa na bijeloj tkanini naslikao i rascvalu blijedoružičastu ružu, koja može biti simbol čistoće i nevinosti, u tom smislu Djevice Marije koja je “ružica bez trnja”, ali isto tako i simbol budućega prolijevanja Kristove krvi na križu, dok je na dubrovačkom primjeru taj simbol ispušten. Ali, ostala je harfa u pozadini anđeoskih likova te prozirnobilijeli veo kao dio repertoara kristološke ikonografije, koji također simbolizira i Kristovu nevinost jer On je usnuo bijeli jaganjac koji će u budućnosti podnijeti patnju za spas čovjekov. Takvi se motivi i detalji pojavljuju i na drugim slikama, spomenimo tek poznatu Rafaelovu sliku *Madonna del diadema/La vierge au voile* koja se također čuva u Louvreu na kojoj je naslikan prozirni veo.

Popularnost Marattine kompozicije iz Pariza potvrđena je postojanjem brojnih replika, od kojih su neke sigurni Marattini autografi. Replikama se moraju pridodati kopije i preradbe, od kojih se neke spominju u prestižnim zbirkama, a opisuju se kao “kopije Bogorodice koju je kardinal Janson darovao kralju (*copie de la Vierge que le cardinal Janson avait donnée au roi*”; S. Loire 2006., 214). Kako je 2006. godine naveo Stéphane Loire i suradnici u kataloškoj analizi slike u Louvreu, poznate su verzije u Camerinu (katedrala, sakristija; radionička replika slike iz Louvra), Londonu (Christie’s; Maratta i Giuseppe Chiari); New Yorku (Sotheby’s; pripisano Maratti), Parizu (zbirka princa de Carignon te Drout), Rimu (Galleria Nazionale dell’Arte Antica, Palazzo Corsini/Accademia dei Lincei;



vlastoručna replika slike u Louvreu; Carlo Maratta i Marco Benefial), Stamfordu (Burghley House), Weimaru (Schloss Museum; slika potpisana i datirana: *CAROLUS MARATTA PINX. 1697*). Česte su i kopije pariške slike, a Loire navodi njihovo postojanje u Dijonu (Musée de beaux-arts), Montbrisonu/Loire (crkva Saint-Pierre), Rimu (privatno vlasništvo) te u Padovi (Museo Civico). Dubrovačka slika može se, vjerojatno, odrediti kao radionička replika pariške slike. Prisutnost Marattinih djela u Dubrovniku može se objasniti ne samo povezanošću isusovačkoga samostana s Rimom, nego i biografskim podacima iz života slikara Carla Maratte.

Važne podatke o slikaru zabilježio je Giovanni Pietro Bellori (1613. – 1695.) u knjizi *Vite dei pittori, scultori e architetti moderni* (Rim, 1672.).

Tako je o njegovu podrijetlu napisao:

U vrijeme kad je turski sultan Sulejman osvojio i zagospodario ilirskim krajevima zvanim Schiavonia, mnoge su kršćanske obitelji s Jadranske obale našle utočište u Anconi, gradu veoma povoljnom za plovidbu. Među tim obiteljima bila je i ona Mateja Marratija koji se iselio s dva mala sina. Jedan od njih, Tomaso, oženio se dugi put udovicom Fau-

stinom de'Masini, iz ugledne građanske obitelji u Cameranu kraj Ancone. Budući da je s njom imao samo kćerku koju je izgubio, a nalazeći se već u zrelim godinama bez nade da će imati još djece, zavjetovao se sv. Karlu kojega je jako štovao, te je 15. svibnja 1625. godine dobio sina kojemu je nadjenao ime Karlo.

Marattino dalmatinsko podrijetlo i datum rođenja u Cameranu potvrdio je arhivskim dokumentima Raffaele Elia 1943. godine. On je pronašao notarski dokument napisan 6. rujna 1620. koji se odnosi na dotu Faustine pok. Jacopina Masini iz Camerana, udovice Lodovica pok. Bernabea Francionija iz Camerana koja se te godine udala za Tomasa Marattu. Uz njegovo je ime zapisano *Schiavone*. U oporuci Tomasa Maratte napisanoj 23. veljače 1628. u Cameranu, on se ponovno kvalificira kao *Schiavone*, podrijetlom iz Dalmacije, ali već duže vrijeme nastanjen u Cameranu. Svojim nasljednicima imenovao je sina Karla i ženu Gustinu (Faustinu). Sljedeće godine Tomaso je napisao novu oporuku prema kojoj je nećake Antonija pok. Francesca i zeta Domenica Manghija imenovao skrbnicima maloljetnoga sina Karla. Tomaso se kao živ spominje i 1634. godine.

Arhivski podaci i Bellorijeve bilješke o Marrattinom dalmatinskom podrijetlu nisu upitni, tim više što su Bellori i Maratta bili ne samo suvremenici i stanovnici Rima, nego i iskreni prijatelji, a Bellori je kao kritičar bio i oduševljeni pobornik Marattina slikarstva. Kao predstavnik baroknoga klasicizma Maratta je gotovo na savršen i potpun način ostvarivao Bellorijeve ideale u kojima su uzori antika i Rafael.

Maratta je, uz to portretirao i glasovitoga liječnika dr. Đuru Baglivija (Dubrovnik, 1668. – Rim, 1707.). U lyonskome izdanju njegove knjige *Opera omnia medico-practica et anatomica* (1704.) tiskan je njegov bakrorezní portret kojega je izradio C. Duflos iz Pariza prema crtežu Carla Maratte iz 1703. godine, kako je upisano na dnu prikaza (Natpisi na bakrorezu: *GEORGIUS BAGLIVS AETAT.34. /C. Duflos f./Pa-*

risiis; Carolus Maratta inv. Delin. Et Autori amico D.D.D.Romae 1703.). Natpis svjedoči prijateljstvo dvojice rimskih uglednika dalmatinskoga podrijetla, dr. Đure Baglivija, liječnika na dvoru pape Klementa XI. Albanija i slikara Carla Maratte kojega je svečano na Campidogliu, isti papa 1704. proglasio plemićem (*Cavaliere di Cristo*).

Slika je restaurirana u Hrvatskom restauratorskom zavodu u Zagrebu 1990.–1998. godine.

Izložba: Isusovačka baština u Hrvata, Zagreb, Muzejsko-galerijski centar, prosinac 1992.–ožujak 1993. godine

Radoslav Tomić

Bibliografija: Lentić Kugli, 1992., 188, 293–294, kat. jed. S/27; Tomić, 2006.e, 77–84.

Giovanni Segala
(Venecija, 1662. – 1717.)
23. Irena njeguje sv. Sebastijana
početak devedesetih godina 17. stoljeća
ulje na platnu, 147 x 197 cm
Rovinj, Zavičajni muzej grada Rovinja

Slika potječe iz zbirke baruna Georga von Hütterotta (Trst, 1852. – 1910.) kojom je ovaj istaknuti tršćanski industrijalac i austrougarski diplomat opremio ljetnikovac na otoku Sv. Andrije, nedaleko Rovinja. Prema obiteljskoj korespondenciji, platno je na novi posjed preneseno iz vile Adele u Trstu. Spominje se u inventaru rovinjske rezidencije početkom tridesetih godina 20. stoljeća, a Branko Fučić (1945.) sažeto opisuje “veliku ovalnu sliku” u predsoblju središnjeg salona ljetnikovca prigodom popisivanja umjetničkih predmeta na otoku.

Ikonografski motiv ima izvor u pripovijestima o mučeništvu sv. Sebastijana iz sredine 5. stoljeća. Postao je iznimno popularan poslije Tridentskog sabora zahvaljujući obnovljenom zanimanju Crkve za povijest rimskih mučenika čija predanost i patnja u doba progona kršćana nadahnjuju vjernike prizorima dirljive ljepote (Mâle, 1984., 115-142). Tradicionalni prikaz herojskog martirija sv. Sebastijana izbodenog strijelama nakon Dioklecijanove presude, zamjenjuje se stoga intimnijim prizorom u kojem umirućeg sveca njeguje rimska matrona Irena. Često se prikazuje u pratnji služavke kako prilazi bespomoćnom mladiću koji leži još uvijek svezan uz deblo ili mu iz gotovo naga tijela, povijena tek oko pása, izvlači strelice. U skladu s duhom katoličke obnove, Irena koja tješi svetog mučenika i ublažava njegovu bolnu agoniju u prizoru koji podsjeća na oplakivanje Krista postaje u poslijetridentskoj ikonografiji uzor pobožnosti i kreposti. U baroknom slikarstvu, osobito ranog 17. stoljeća, ta je tema bila poticajan izvor za emotivno snažne scene s istaknutom tjelesnom patnjom martira. Njezina popularnost među naručiteljima ne jenjava sve do sredine 18. stoljeća premda se, prateći stilske promjene u slikarstvu, ekspresivnost stišava, a prizor postaje odmjeraniji i bliži elegantnoj retorici rokoka.

Na rovinjskoj slici scena se odvija u tek naznačenom krajoliku, u podnožju širokog debila. Tijelo mučenika, izvijeno i zgrčeno od boli, smješteno je između Irene i njezine pratilje koje su zaokupljene vađenjem strijela. U izražajnosti Kristove patnje prepoznaju se odjeci poetike *tenebrosa*, a toplom senzualnošću i elegancijom likova akademskog prizvuka rovinjska se slika oslanja na skupinu djela iste teme iz mletačkih radionica. Među ostalima, na radove Antonija Molinarija, Paola Paganija, Antonija Belluccija i Angela Trevisanija koja su nastala u kratkom vremenskom rasponu od kraja osamdesetih godina 17. do početka 18. stoljeća. Ne iznenađuje stoga što je Grgo Gamulin (1986.) prepoznavši utjecaje srednjotalijanskog klasicizma i kromatske vrijednosti mletačkih *chiarista* predložio atribuciju Giovanniju Antoniju Fumianiju (Venecija, oko 1645.–1710.). Zahvaljujući novijim istraživanjima slika je uključena u neveliki opus Giovannija Segale (Venecija, 1662.–1717.), dugo zapostavljenog mletačkog slikara čija se aktivnost postupno rekonstruirala i revalorizirala (Craievich, 2004.b, Bralić, 2005.). Na popisima venecijanskih slikara i izvješćima o plaćenom porezu, Segalino se ime javlja u kontinuitetu od 1685. do 1712. godine (Favaro, 1975., 156-157, 201, 216, 222) no, čini se da nije imao veliku radionicu i suradnike. Izvori spominju četrdesetak njegovih slika u Veneciji i Lombardiji, narudžbe istaknutih plemićkih obitelji poput Widmana, Retana, Savorgnana i Sagreda, kao i radove u kolekcijama Stefana Contija i markiza van Platena u Hannoveru (Valcanover, 2002.). Većina tih djela nije danas poznata, a nekolicina pouzdano datiranih Segalinih slika od 1696. do 1705. godine ne pruža dovoljno uporišta za uspostavljanje precizne kronologije opusa koji mu je novije vrijeme pripisan na temelju likovnih i stilskih značajki.

Postojanost slikarove karijere i ugled među suvremenicima daju se naslutiti iz Coronellijeve *Guide de' Forestieri* (1700.), gdje se Segala spominje na popisu četrnaest najvećih imena venecijanskog historijskog slikarstva (*pittori d'istoria*). Najviše entuzijazma u onodobnoj likovnoj kritici pokazao je Anton Maria Zannetti (1733.,



57; 1771., 414) ispisavši velikodušne pohvale slikarovu nekonformističkom i inovativnom stilu. Visoko ocjenjujući Segalinu *manieru*, Zanetti ga naziva “najdarovitijim slikarskim genijem svoga doba, autorom novog i originalnog stila u slikarstvu” prožetog okusima *pittoresca*. Vrsnoću i originalnost Segalina izraza, “dobro zamišljene kompozicije i snagu kolorita” hvali i Pietro Guarienti u venecijanskom izdanju Orlandijeva *Abecedaria Pittorica* (1753., 259-260), no istodobno likovni kritičari poput Vicenza da Canala, velikog poklonika Lazzarinijeva klasicizma ili pouzdanog Charlesa Nicolasa Cochina, uopće ne spominju slikara.

U novijim povijesno-umjetničkim tumačenjima (Ivanoff, 1966., Pallucchini, 1981., 381-384, Ruggeri, 1991.) istaknuta je važna uloga Segalina istančanog osjećaja za atmosferu, svjetlo i boju u stilskim promjenama potkraj 17. stoljeća u Veneciji. U ranim djelima, poput *Krista pred Kaifom* (prije 1690., Gallerie dell’Accademia,

Venecija) prepoznati su utjecaji kolorističkih suglasja svijetle palete Giovannija Antonija Fumianija. Na slikama iz *portega* palače Barbaro-Curtis (prije 1699.) kao i na nizu radova mitološke i alegorijske tematike, među kojima važno mjesto ima i platno *Kronos otkriva Istinu* iz hrvatske privatne zbirke, izraženiji su odjeci akademskog klasicizma Gregorija Lazzarinija i Antonija Bellucija. U Segalinu tumačenju kasnobaroknog klasicizma zamjećuju se, međutim, karakteristična pojednostavljenja likova često s tek naznačenim, pomalo grubim fizionomijama. Objavljeni podaci iz venecijanskih arhiva otkrivaju i mogući utjecaj Andree Celestija na slikarovu karijeru oko 1697. godine (Viel, 1998.).

Premda je Segalina slikarska kultura nedvojbeno bila određena duhom baroknog klasicizma, pažnju naručitelja i kritike privlačio je prije svega sugestivnim kromatskim oda- birom i neuobičajeno slobodnom slikarskom

gestom koja je, uz tipologiju likova, bila odlučujuća i u atribuiranju rovinjske slike. Njegov antikomformistički pristup prožet “okusima *pittoresca*” upečatljivo je izražen u oblikovanju Irene koja neguje sv. Sebastijana. Boja je nanesena u gustim namazima, mjestimično s reljefno istaknutim impastima, a slikarov rukopis, isprekidanih i superponiranih poteza u raznim smjerovima tek naznačuje detalje forme poput čipkanog orukavlja mlade žene koja kleči uz sveca ili nabora njezine plave haljine s jarko crvenim šalom vezanim oko struka. U oblikovanju Irene i njezine pratilje može se pratiti i neposredniji utjecaj radova Antonija Belluccija s početka devedesetih godina *seicenta*. Lica anđela – jedan u profilu, a drugi *en face* spuštenog pogleda – s Bellucijeve slike *Zavjet dužda Nicole Contarinija bl. Lovri Giustinianiju* u svetištu crkve San Pietro di Castello (1691.) poslužili su Segali kao model kojeg reinterpetira slobodnijim rukopisom i karakterističnim, živim tonovima ružičaste i crvene boje s kratkim potezima crne kojima produbljuje sjene i ističe obrise forme. Osobitu pozornost posvetio je slikar oblikovanju Sebastijanova naga tijela s oštrim, dubokim sjenama koje potom prelaze u mekšu modelaciju napetih volumena muskulature. Sugestivnošću mučenikova tijela koje dominira kompozicijom, rovinjska se slika nadovezuje na dojmive prikaze mrtvog Krista s više Segalinih varijanti *Oplakivanja* i *Polaganja u grob* iz Venecije, Parme i Londona (Ruggeri, 1991.). Sličnosti u oblikovanju bojom kao i u “gustoći” slikarske materije oduju usporedbe i sa Segalinom slikom *Poklonstvo kraljeva* koja se datira u prve godine posljednjeg desetljeća 17. stoljeća (Valcanover, 2002.).

Sklonost spram sofisticiranih, hladnih i ponekad bizarnih kolorističkih rješenja, Segala dijeli i sa slikarom Paolom Paganijem (Castello Valsolda, 1655. – Milano, 1716.). Zanimljiva kronološka veza može se uspostaviti s Paganijevim djelima *Hagara i Išmael u pustinji* i *Žrtvovanje Isaka*, velikim ovalima u *portegu* palače Salvioni u Veneciji te sa slikom *Sebastijana liječe pobožne žene* iz privatne zbirke (Fossaluzza, u: *Paolo Pagani*, 1998., 110-113, kat. 7, Frangi, u: *Paolo Pagani*, 1998., 108-109, kat. 6). Sve se tri

slike datiraju u kraj Paganijeva venecijanskog razdoblja, od kraja osamdesetih do 1693. godine kada je već angažiran u Moravskoj. Sa Segalinim ih ovalom povezuje način kadriranja prizora sa zgusnutim, gotovo stiješnjenim likovima prikazanim u neobičnim skraćanjima, istaknuti kjaroskuro te podudarna uporaba svjetla kojim Pagani pojačava intenzitet boje.

O osobitom zanimanju naručitelja za ikonografski motiv Irene i sv. Sebastijana, na kojem su se okušali gotovo svi venecijanski slikari Segaline generacije, svjedoči i crtež Giovannija Antonija Guardija iz British Museuma koji reproducira Segalinu sliku vrlo sličnu rovinjskoj kompoziciji. Slabo poznata slikarova redakcija iste teme iz Nacionalnog muzeja u Varšavi ima pak jednostavniju kompoziciju s polufigurama pred ovlaš naslikanom pozadinom. Melankolično raspoloženje u odnosu na patetičnu emotivnost muke sv. Sebastijana na rovinjskoj slici, kao i plošno oblikovane forme vrlo svijetlih tonova smještaju varšavsku varijantu u kasnu fazu Segalina slikarstva, poslije 1700. godine (Ruggeri, 1996., 225).

Prepuštanje slobodnijem izražavanju bojom nadahnuto novim vrednovanjem kolorističke tradicije mletačkog *cinquecenta* bitno je odredilo Segalin “svijet oblika”. Koloristička suzvučja intenzivnih crvenih, plavih i ružičastih tonova te osobito rafiniranost stavova i gesti mladih žena na slici iz Rovinja nagovješćuju dražest rokoka u radovima Sebastiana Riccija, potvrđujući iznimnu živost razmjena i utjecaja među venecijanskim slikarima u posljednjem desetljeću 17. stoljeća.

Višnja Bralić

Restauratorski radovi: Pavao Lerotić, Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb, 2005.

Bibliografija: Fučić, 1945., 7; Gamulin, 1986., 83-84; Craievich, 2004.b, 233-250; Bralić, u: *Slikarski izvori*, 2005., 61-64, kat 19; Bralić, u: *Istria pittorica*, 2005., 340-342, kat. 453; Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 398-400, kat. 331; Bralić, 2007., 203-213.

Giuseppe Camerata
(Venecija, 1676. – 1762.)
24. Mučeništvo sv. Servula
oko 1737.

ulje na platnu, 308 x 161 cm
Buje, župna crkva Sv. Servula

Simetrično smještene slike uz trijumfalni luk župne crkve u Bujama prikazuju čudo i mučeništvo njezina titulara svetog Servula. U mjesnoj tradiciji Servul je mučenik prvih kršćanskih vremena, osuđen i pogubljen u Trstu za vrijeme cara Numerijana 284. godine. Njegov je životopis, međutim, kasna hagiografska konstrukcija, pravi povijesni roman 14. stoljeća koji odgovara vrlo raširenoj srednjovjekovnoj sintezi ideala isposništva i mučeništva (Bratož, 1999., 207-213). U tim se pripovijestima Servul u još dječjačkoj dobi povlači u osamu i živi kao pustinjač u spiljama Krasa iznad Trsta. Nakon nekoliko čudesnih ozdravljenja i nadnaravnih događaja, među kojima je i epizoda s ubijenom nemani prikazana na pandanu slike iz Buja, pojavljuje se pred rimskim namjesnikom u Trstu pokušavajući zaštititi kršćane. Jačanje zavičajnog vjerskog identiteta poslije Tridentskog sabora potaknulo je povratak lokalnim izvorima te istu legendu početkom 17. stoljeća opširno prepričava i Kopranin Nicolò Manzuoletti u *Vitama* istarskih svetaca i blaženika (1611., 47). Posebnu pažnju posvetio je detaljnom opisu mučeništva sveca, mladića iznimne ljepote koji je prije smrti podvrgnut uobičajenom nizu brutalnih tortura, bičevanja, mučenja kliještima, a između ostalog *polegnut je nag na tlo i poliven vrelin uljem*.

Martirij na slici iz Buja neposredno se oslanja na tekst legende koju prenosi i Giuseppe Urio (1867., 112-119). Naturalistički opis fizičke patnje mučenika ikonografski je ublažen i pretvoren u plemeniti čin postojanosti u obrani vjere. Prizor se odvija u stjenovitom krajoliku, u trenutku kada s povišenog prijestolja, carski namjesnik od Servula traži iskazivanje vjernosti rimskim božanstvima pokazujući na kip u rukama svećenika. Dva krvnika svlače i vezuju mladića, a treći im prilazi, prikazan s leđa, noseći bakreni kotao s vrelin uljem. Još jedan od

instrumenata mučenja, odložen uz prijestolje rimskog suca uz lijevi rub kadra, podsjeća upućenog promatrača na predstojeće kušnje. Servul, gotovo nag, smireno sjedi na stijeni i ponesen božanskim nadahnućem podiže pogled prema nebu. Dva anđela u nebeskoj viziji nose mu ružin vjenčić i palminu granu, a podno stijene sjedi muškarac koji u tuzi rukom prekriva lice.

Obje slike u svetištu bujske crkve ostale su nezapažene u zavičajnim kronikama 19. stoljeća, a ne spominju ih ni autori iscrpnih kataloga umjetnina u Istri poput Antonina Santangela (1935.) i Antonija Alisija (1937.). Prvi su put objavljene nakon restauratorskih radova u tekstu Radoslava Tomića koji ih smješta u opus veronskog slikara Giambettina Cignarolija (1994.d., 103-106). Novijim istraživanjima utvrđeno je, međutim, da se radi o djelima Giuseppea Camerate (Venecija, 1676.-1762.), darovitog slikara venecijanskog *settecenta* koji je zbog oskudnog broja očuvanih djela dugo bio zapostavljen u likovnoj kritici (Bralić, 1999., 129-140). Njegov opus u posljednjih je petnaestak godina udvostručen novim atribucijama i radovima prepoznatim u istarskim gradovima pod mletačkom upravom: od oltarnih pala u Poreču, Bujama i Izoli do ciklusa stropnih fresko dekoracija u franjevačkoj crkvi u Kopru (Bralić, 1995., 111-116; Lucchese, 1999., 225-231; Lucchese, u: *Istria* 1999 [2001.], 83-85, kat. 109-111). U odnosu na skroman broj djela u Veneciji, od kojih se slikaru sa sigurnošću pripisuju slike *Čudo sv. Eustahija* (1710. – 1721.) u crkvi San Stae, *Uspen na Kalvariju* u crkvi Spirito Santo i *Čudo bl. Girolama Mianija* (poslije 1747.) u crkvi San Giacomo dell'Orio te freska *Anđeo pruža model crkve svecima zaštitnicima Šimunu i Judi* (oko 1738.) uz crkvu San Simeone Piccolo, istarski je dio opusa znatno proširio saznanja o stilskim uporištima, likovnom izrazu i naručiteljima ovog neopravdano zanemarenog slikara.

Rukopis *Zibaldone* Giuseppea Marije Tassija koji nastaje neposredno poslije Cameratine smrti, glavni je izvor za slikarovu biografiju, a donosi i detaljne opise, danas većinom izgubljenih, slikarovih radova (Salvadori, 1982.,

309-312). Hvale ga suvremenici poput Alessandra Longhija za kojeg je Camerata "felice pittore", a precizne i evokativne opise njegova slikarskog postupka dao je Vincenzo da Canal već tridesetih godina 18. stoljeća. O dobroj reputaciji slikara, unatoč poodmakloj dobi, svjedoči i njegovo ime na popisu osnivača Akademije lijepih umjetnosti u Veneciji 1756. godine.

Izvori ističu da se Giuseppe Camerata formirao u radionici Gregorija Lazzarinija s kojim nastavlja suradnju do majstorove smrti 1730. godine. Njihovu povezanost i međusobno povjerenje potvrđuju i podaci iz Lazzarinijeve oporuke u kojoj majstor izražava želju da upravo Camerata dovrši slike na kojima je radio do smrti. U Cameratinom se likovnom izrazu prepoznaju utjecaji i modeli Lazzarinijeva kasnobaroknog klasicizma, no već je Vincenzo da Canal uočio da se slikar *udaljio od maniere svog učitelja* razvivši slobodniji način slikanja, brzih i ovlaš nanesenih poteza, prožet novim iskustvima i dekorativnim karakterom rokoko slikarstva (da Canal, 1809. [1732.], 35; da Canal, 1810., [1735.-1740.], 13-20). Za razliku od Lazzarinija znamenitog po preciznom i korektnom crtežu, Camerata je često nemaran u crtežu i impostaciji likova. Slikajući brzo primoran je nerijetko popravljati njihov položaj i veličinu o čemu svjedoče i brojni *pentimenti* na bujskoj slici mučeništva sv. Servula, osobito u donjem dijelu kompozicije. Nemarnost u skiciranju skraćena pokreta te disproporcije u prikazu uskomešanih krvnika koji retorikom gesti evociraju dramatski ton kasnobaroknog slikarstva, karakteristična su obilježja Cameratina slikarstva. Gotovo manieristički oblikovan prostor u kojem likovi klize iz kadra, prikazani u nestabilnim i neobičnim stavovima, povezuje ga i s rješenjima venecijanskog neotenebroznog slikarstva u djelima mladih Giambattiste Piazzette i Federica Benkovića. Kjaroskuro zadržava važnu ulogu u modelaciji plastički istaknute forme, no rafinirani koloristički odnosi obogaćeni odbljescima svjetla govore o participiranju slikara u novim stilskim strujanjima. Slobodnom slikarskom gestom Camerata se nadovezuje na nekonformistički

izraz Giovannija Segale s početka 18. stoljeća, premda nikada nije posegnuo za tako svjetlom i hladnom paletom.

Već istaknute veze sa slikarskom baštinom Gregorija Lazzarinija očituju se prije svega u složenim, "konstruiranim" kompozicijama i oblikovanju likova s odjecima akademskog klasicizma. Sv. Servul, elegantnog stava i precioznih pokreta uronjen je, međutim, u svijetlu atmosferu koja pojačava iluziju lakoće i prozračnosti. Sintetički potezi gustom bojom ponegdje tek naznačuju formu, kao u oblikovanju sagnuta vojnika u sjeni uz lijevi rub slike ili stjenovita tla s odbačenom mučeničkom odjećom u prednjem planu. Svježinom skice naslikane su i draperije s istaknutim bljeskovima svjetla po vrhovima plitkih nabora. Tkane su mekane, pjenaste i ovlaš prebačene preko tijela protagonista. Ružičasto-crvena odjeća nabrana oko intenzivno plave uzice krvnika u prvom planu, kao i ružičasti odsjaji na svijetloplavim draperijama anđela prepoznatljiva su koloristička suglasja Cameratinih radova, od rane pale u venecijanskoj crkvi San Stae do kasnih istarskih djela u Poreču i Izoli.

Cameratino slikarstvo u drugoj četvrtini 18. stoljeća, unatoč živom slikarskom rukopisu i dekorativnom karakteru boje, postaje "konzervativno" u odnosu na blistavi kolorit galantnih prizora Giambattiste Tiepola ili Giambattiste Pittonija. Relativno usamljena pozicija slikara koji ni nakon 1730. godine ne postaje sljedbenikom dominantnih majstora venecijanskog rokoka smanjila je broj privatnih narudžbi te se Camerata u kasnijoj fazi karijere okreće crkvenim naručiteljima u mletačkoj periferiji. Giuseppe Maria Tassi među njegovim najuspjelijim radovima spominje upravo djela za redovničke zajednice u Friuliju i Istri: *Svadbu u Kani* za samostan servita u Udinama i ciklus stropnih slika za crkvu Manje braće u Kopru. Slika iz Udina ne spominje se u refektoriju servita od 19. stoljeća, no freske iz zatvorene i zapuštene franjevačke crkve u Kopru u velikoj su se mjeri očuvale premda su dugo smatrane izgubljenima.



165

*Sakralne
teme*

Katalog

Povijesni podaci o Cameratinim slikama iz Buja također su razmjerno oskudni. Bile su dio inventara starije, srušene župne crkve, čija je obnova započela radovima na glavnom oltaru u vrijeme biskupa Vittorija Mazzocche (1725.–1732.), vjerojatno prije 1730. godine kada je u crkvi Sv. Servula održana sinoda (Grah, 1986., 118). Obnovu je nastavio njegov nasljednik, biskup Gaspar Negri (1732.–1742.), obrazovani teolog i svestrani intelektualac čija se likovna kultura ostvarila u nizu umjetničkih narudžbi u Istri (Bralić, 2006., Lucchese, 2008.) Prema biskupovoj relaciji Svetoj Stolici iz 1737. godine početna odluka o izgradnji nove crkve ograničila se na obnovu svetišta zbog skromnih prihoda. U okviru ambiciozno zamišljenog Negrijeva ikonografskog programa koji povezuje lokalnu tradiciju s državnim mletačkim kultovima, postavljeni su kipovi Sv. Servula i Sv. Sebastijana (1737.) Giovannija Marchiorija, slika *Bogorodica s Djetetom, sv. Petrom Orseolom, sv. Lovrom Giustinianijem i sv. Gaetanom iz Thienea* Sante Piattija te dva Cameratina platna s prizorima iz životopisa zaštitnika župe. Povezanost biskupa Gaspara Negrija s crkvom San Simeone Piccolo u Veneciji i njezinim poduzetnim župnikom Giambattistom Molinom odredila je krug angažiranih umjetnika. Među njihovim radovima u Istri Cameratine slike u kojima se susreću izražajnost neotenebroznog slikarstva i svjetlucavost rokoko palete, zauzimaju bez sumnje izdvojeno mjesto.

Višnja Bralić

Restauratorski radovi: restauratorska radionica *Studio Scattola – Sfreddo*, Trst, 1996. godine; Pavao Lerotić, Hrvatski restauratorski zavod, 2014.–2015. godine

Bibliografija: Tomić, 1994.d, 103-106; Bralić, 1999., 129-140; Lucchese, 1999., 225-236; Bralić, 2003.b, 697-699; Bralić, u: *Istria pittorica*, 2005., 28-32, kat. 32; Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 119-123, kat. 22; Cvetnić, 2007.b, 48; Lucchese, 2008.a, 294; Lavrič, 2009., 73-75; Lucchese, 2011.a, 421.

Federico Benković
(Venecija, 1677. – Gorica/Gorizia, 1753.)
25. *Abraham žrtvuje Izaka*
1715.

ulje na platnu, 221 x 166 cm
Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti
Podrijetlo: London, Sotheby's (1936.), London, privatna zbirka; Rim, privatna zbirka (1868.), Pommersfelden, Schloß Weißenstein (spominje se od 1719. do 1808. – kao otuđeno (?) – u inventarima zbirke Schönborn).

U formatu uspravno postavljena pravokutnika likovno je "ispričana" jedna od najpotresnijih starozavjetnih pripovijesti. Kompoziciju slike označuje povezano kretanje masa po vertikalnoj spirali koju ovdje tvore tijela ili svjetlosno naglašeni udovi triju likova – Izaka, Abrahama i anđela – te motiv noža. Benković uvjerljivo prenosi starozavjetni događaj u vrhuncu dramske neizvjesnosti: *Pruži sad Abraham ruku i uzme nož da zakolje svog sina. Uto ga zovne s neba anđeo Jahvin i poviče: 'Abrahame! Abrahame!' 'Evo me!' – odgovori on. 'Ne spuštaj ruku na dječaka', reče, niti mu što čini! Sad, evo, znam da se Boga bojiš, jer nisi uskratio ni svog sina, jedinca svoga.'* (Post 22, 10-12). Dječakov akt naslonjen na stijenu najosvjetljeniji je dio slike i razotkriva Izaka zasjenjena lica, ali tijela gotovo "ponuđena" oku gledatelja. Posve je prepušten u ruke oca Abrahama, čija veličanstvena staračka glava svjedoči o duhovnoj borbi između poslušnosti Bogu i očinske ljubavi prema sinu. Anđelov poziv Abrahamu likovno je protumačen, u skladu s tradicionalnim slikarskim rješenjima, tako da anđeo doslovce zaustavlja očevu ruku. Kolorit slike teško je čitljiv u sadašnjem stanju, ali prema razbirljivoj paleti ona je očekivano bliska slikarstvu tenebrosa: prevladavaju zemljani tonovi jakih svjetlosnih kontrasta. Pokoji kromatski kontrapunkt (modro, žuto, ljubičasto, ružičasto) te kompozicijska organizacija masa i svjetla otkrivaju kasnomanirističke poveznice ove slike s ostatkom ciklusa iz dvorca Weißenstein. Za njihovu veličanstvenu tragičnost Roberto Longhi zapisao je da dosiže snagu tragičnoga stila jednoga Fran-



167

*Sakralne
teme*

Katalog

cesca Maffei, povezanoga s onim najvećega talijanskoga pjesničkoga i dramskoga tragičara *settecenta*, grofa Vittoria Alfierija.

Kada je knez-biskup Bamberg i nadbiskup Mainza Lothar Franz von Schönborn dovršavao gradnju i uređenje dvorca *Weissenstein*, svoje rezidencije u Pommersfeldenu, jedna od važnijih prostorija u njemu bila je i dvorana prozvana Galerijom za koju su, uz postojeću zbirku slika, bila naručene brojna štafelajna djela. Među njima bile su i dvije Benkovićeve slike koje se i danas nalaze u Pommersfeldenu, *Žrtvovanje Ifigenije* i *Hagara i Išmael u pustinji*. Slika *Apolon i Marsija* iz istoga niza mitoloških i starozavjetnih žrtvovanja nakon Napoleоновih osvajanja gubi se iz inventara dvorca, kao i slika *Abraham žrtvuje Izaka* u Zagrebu, ali *Apolon i Marsija* nije prepoznata do sada, ni na tržištu niti u drugim zbirkama. Sve četiri slike se prema prijedlogu Rodolfa Pallucchinija datiraju u 1715. godinu, a on je svoju atribuciju temeljio na vremenu gradnje dvorane i prvom inventaru slika (1719.) koji je sačinio Johann Rudolf Byss, kao prvi inventar neke galerije u Njemačkoj. Pallucchini je u istoj studiji (1936.) prvi povezao sliku *Abraham žrtvuje Izaka* sa ciklusom u Pommersfeldenu i postavio atribuciju. Gotovo pola stoljeća poslije (1983.) potvrdio je atribuciju, premda je "etiketa" Giambattisti Piazzetti (s kojom se slika pojavila na tržištu) u međuvremenu provlačila i Palluchinijevim mislima o autoru (1938., 1956.). Ono što nije mijenjao je mišljenje da su slike *Žrtvovanje Ifigenije* u Pommersfeldenu i *Abraham žrtvuje Izaka* suvremene "zbog istovjetnosti dvaju [slikarskih] jezika". Najviše sumnje u tezu da je slika *Abraham žrtvuje Izaka* u Zagrebu doista iz dvorca *Weissenstein* unio je Peter Oluf Krückmann u kritiziranoj monografiji o Benkoviću (1988.). U njoj je reproducirao sliku malih dimenzija (61 x 53 cm) sa staračkom Abrahamovom glavom iz neimenovane privatne zbirke u Londonu, a koja je usporediva s istim motivom na većem djelu u Zagrebu. Ta londonska slika bila je nepoznata do Krückmannove monografije, a povijest smještaja slike mogao je pratiti tek do 1930. godine, kada se nalazila kod trgovca

umjetninama Bohlera u Münchenu. Osim postojanja slike koja bi prema njegovim riječima mogla biti i "ostatak" slike iz Pommersfeldena, ono što je – prema Krückmannu – bio najvažniji argument za sumnju u to da je *Abraham žrtvuje Izaka* u Zagrebu doista podrijetlom iz Pommersfeldena, bile su razlike u dimenzijama navedenima u arhivu zbirke i sadašnje dimenzije. Arhivskim istraživanjem rukopisnih arhiva zbirke u dvorcu *Weissenstein*, usporedbom dimenzija te analizom bakropisa Salomona Kleinera u izdanju *Representation au naturel des chateaux de Weissenstein au dessus de Pommersfeld*, tiskanom u Augsburgu (1728.), gdje je prikazana dvorana s galerijom slika, među kojima i *Abraham žrtvuje Izaka*, Antonio Brajder (1991.), pružio je potporu stilski utemeljenoj tezi o istovjetnosti slike u Zagrebu s onom naručenom za dvorac u Pommersfeldenu, odnosno visokoj srodnosti te slike s onima koje se u dalje u dvorcu *Weissenstein*. Slika *Abraham žrtvuje Izaka* u Zagrebu nemirne je povijesti pa u kritičkoj sudbini slike ne čude pitanja vezana za njezino podrijetlo, čak i autentičnost slike. Nakon prodora Napoleonovih vojnika u Pommersfelden (1801.), nju je nepoznat-netko odvojio od zbirke i odnio iz dvorca, a potom ju je put nanio prvo u Rim, gdje je zabilježena 1868., pa u privatnu londonsku zbirku iz koje je 1936. ponuđena na prodaju u aukcijskoj kući Sotheby's. Na posljetku je zaslugom Društva prijatelja Strossmayerove galerije kupljena za zagrebačku zbirku, odlazeći povremeno na izložbe u Veneciju (*Dal Ricci al Tiepolo*, 1969.) ili Vatikan (*I Croati – cristianesimo, arte e cultura*, 1999./2000.), gdje je od početka jedna od najznačajnijih slika u zbirci. Na tom putu nastala je i jedina do sada poznata kopija prema slici *Abraham žrtvuje Izaka* vrlo malih dimenzija (25,5 x 18 cm), koja se pojavila na Internetu bez oznake vlasnika, smještaja, podrijetla i drugih podataka, tek s oznakom da se nalazi u Fundación Granada (?).

Slike naručene za zbirku Schönborn, pa tako i *Abraham žrtvuje Izaka* svjedoče da se Benković nije u potpunosti prepoznao niti u Cignanijevu bolonjskome akademizmu, niti u mletač-

kome kolorizmu te da su primjedbe njegovih životopisaca o tome kako je volio promjene, točne. U prijelomnom članku iz 1936. godine Pallucchini je epigrafski sažeo Benkovićevu pojavu: *Mračna i promjenjiva je njegova narav, nemiran je njegov duh, u neprestanu traženju je njegov stil*. Lino Moretti (2012.) našao je obiteljske dokumente prema kojima se može zaključiti da je slikar rođen u Veneciji od oca Julija, koji je pak došao u grad na zlatarski nauk s Brača (*nato alla Brazza in Dalmazia*), i majke Ane, kćeri Dominika de Michaelis iz Ferrare. Benković je dakle slikar-Schiavone po dalmatinskom podrijetlu, ne i rođenjem, premda u dvadesetim godinama 18. stoljeća u Splitu i dalje živi njegov brat Leopold. Slikarev vlastiti glas o nerazriješenom odnosu prema mletačkoj slikarskoj sredini čitamo u pismu datiranom 6. prosinca 1733., kada se tuži slikarici Rosalbi Carrieri da trpi od *envie d'art*: *Mletačkim slikarima želim svako dobro, sve iako ulažu napor (premda mi to čini čast obzirom na udaljenost) ozloglasiti me lažima da se jedina moja javna djela u Sv. Sebastijanu ili u Sv. Mariji alla Fava miču jer nisu dostojna. Svijet je silno nepravedan, a poslije se žali zbog previše zveckanja oružja i rata*. Roberto Longhi (1922., 1950.) pokazuje izniman senzibilitet prema Federicu Benkoviću i njegovu slikarsku vrijednost visoko procjenjuje: *Ovaj Federigo, koga ja s punim uvjerenjem držim za jednoga od najraskošnijih talenata XVIII. stoljeća u Veneciji [...]. Mletačka povijest umjetnosti pružila je i najvažnije atributivne prinose slikarstvu opusu, od Rodolfa Palluchinija, pogotovo tridesetih godina XX. stoljeća, do posljednjih prinosa Sergia Marinellija (2014.).*

Svoj članak *Contributo alla biografia di Federico Bencovich* iz 1933./34. završava zaključkom da je ovaj mletački slikar do sada tako nepravedno nepriznat i zapostavljen, a šezdesetak godina poslije, zahvaljujući Palluchinijevu naporu i zanimanju za Benkovića koji je izazvao, slikarevo je djelo *Žrtvovanje Ifigenije* (1715.) iz Pommersfeldena bilo jedna od atrakcija izložbe *Slava Venecije: Umjetnost osamnaestoga stoljeća* (1994./95.), vraćajući ga u okružje s kojim se sporio, ali bez koga – usprkos njegovim stil-

skim mutacijama i napetostima koje je s mletačkom sredinom imao – nije razumljiv. Slika *Abraham žrtvuje Izaka* oslanja se na stoljećima dugu umjetničku tradiciju rješenja toga ikonografskoga zadatka, a Federico Benković daje mu vrhunsko tumačenje sukladno osjećajnosti vlastitoj i onoj prvih desetljeća *settecenta* – tragično i nervozno, između patetičnoga i zastrašujućega, s gustoćom dubokih tama koju s mukom paraju tragovi svjetla – stvarajući remek-djelo mletačkoga *settecenta* i ikonografskoga zadatka o kušnji praoca vjere, uopće.

Slika je restaurirana ?

Izložba: Dal Ricci al Tiepolo, Palazzo Ducale, Venecija 1969.

Sanja Cvetnić

Bibliografija: Pallucchini, 1933./34., II, 1491-1511; Pallucchini, 1936, 205-220; Pallucchini, 1938., 114-115; Cossà, 1948; Longhi, 1950; Prijatelj, 1952; Fisković, 1954., 355-374; Pallucchini, 1956; Zampetti, 1969; Prijatelj, u: Horvat-Matejčić-Prijatelj, 1982., 849-858; Pallucchini, 1983., 187-203; Krückmann, 1988; Maué, Brink (ur.), 1989; Brajder, 1991., 85-90; Tomić, u: *The Croats*, 1992., 402-418; Jane Martineau, Andrew Robison (ur.), *The Glory*, 1994; Tomić, 1999.b., 95-96; Cvetnić, 2003., 207-215; Cvetnić, 2004., 67-82; Crosilla, 2012., 75-94; Moretti, 2012., 184, 185; Marinelli, 2014., 129-150.

Girolamo Brusaferrero
(Venecija, 1677. – 1745.)
26. Susret Josipa i Jakova
prva polovica 18. stoljeća (oko 1720.)
ulje na platnu, 103 x 228 cm
Split, crkva sv. Duha

Najvrjedniju cjelinu kasnobaroknoga slikarstva u Splitu predstavljaju slike s prizorima iz života starozavjetnoga Josipa. Njegova je neobična životna priča umjetnicima pružala velike mogućnosti i otvarala prostor za oblikovanje narativnih cjelina različite strukture i slojevite simbolike. Ciklus se sastoji od šest slika različitih veličina. Četiri su stalno izložene u crkvi sv. Duha, dok su dvije, nekada u zbirci arheologa Mihovila Abramića, kupljene 1966. godine za Galeriju umjetnina. Nije poznato kada su i kako te dvije slike dospjele u navedenu zbirku, ali prema tematici i stilskim odlikama one su bile dio cjeline u crkvi sv. Duha. Ciklus čine sljedeće slike:

1. *Josip priča san ocu i braći*, 2. *Braća prodaju Josipa*, 3. *Josip u tamnici*, 4. *Josip ide u susret ocu*, 5. *Benjamina vode Josipu*, 6. *Susret Josipa i Jakova*.

Naručitelj slika bila je Bratovština sv. Josipa osnovana 3. prosinca 1700. godine, za vrijeme nadbiskupa Stjepana Cosmija, a imala je sjedište u katedrali sv. Dujma. Okupljala je splitske plemiće i građane, a među utemeljiteljima bili su i plemići Frane Capogrosso, Leonardo Bernardi, Valerije Natalis i Dujam Cuppareo. Vikar i kanonik Dujam Cuppareo (Kuparić) dao je u katedrali podići oltar Blažene Djevice Marije na kojemu se nalazila slika sv. Josipa i bl. Ivana Trogirskoga. Oltar se spominje u katedrali od 1714. do 1767. godine kada su ga prokuratori bratovštine sv. Josipa prodali predstojniku bratovštine crkve sv. Petra na Lučcu. Na njegovo mjesto u sjevernu nišu postavljen je novi oltar sv. Dujma što ga je u Veneciji izradio Giovanni Maria Morlaiter.

Slike su stajale u oratoriju sv. Josipa koji je prema izvještaju nadbiskupa Ivana Luke Gara gnina 1766. godine bio sagrađen desno od kate-

drale (*Oratorium s. Joseph a parte dextra Ecclesia Majoris constructum*). Nema dvojbe da je ciklus slika u bratovštinsku dvoranu unio svečani ton svojim bogatim koloritom, nizom likova koji znalački oblikuju i predočavaju radnju ispunjenu dramatskim naglascima i patetičnim tonom mletačkog slikarstva u kojemu se istodobno prepoznaju odlike kasnoga baroka i rokokoa. Brusaferrero je zanimljiva ličnost na mletačkoj slikarskoj pozornici prve polovice 18. stoljeća. Sazrio pod utjecajem Nikole Bambinija, on je u odlučnim trenucima “prepoznao” snagu i značenje kolorističkih i svjetlosnih eksperimenata Sebastiana Riccija koji je na poticajima Paola Veronesea otvorio novo poglavlje u slikarstvu na lagunama na prijelazu stoljeća. Na splitskim se slikama jasno prepoznaju osobine njegove umjetnosti: središnji događaj susreta Josipa i Jakova popraćen je bočnim prizorima i radnjama s lijeve i desne strane: ponešto od anegdotskoga karaktera nagriza čvrstoću i jezgrovitost slike. Upravo to nagnuće da scenu građenu kao široko zamišljenu pozornicu optereti “sitnicama i detaljima” otkriva da je Brusaferrero epigon oslonjen na likovni govor značajnijih suvremenika. Takvim, reportažnim načinom naracije Brusaferrero je postigao privlačnost umećući u sliku među sudionike mladog crnca, mladu ženu s djetetom na margarcu, dječaka s ovcama i pastira s psom dok ležerno hodaju u krajoliku s kružnim hramom u pozadini. Takva šarena pozornica s mnoštvom likova ponavlja se i na drugim slikama iz splitskoga ciklusa na kojima svjetlo ponekad postaje iskričavo i toplo predočavajući starozavjetne teme poput iscrpnoga izvještaja, u najljepšim trenucima.

Brusaferrero je započeo nauk kod Nicole Bambinija (Venecija, 1652.–1741.) što znači da je krenuo od plastički istaknutih likova klasicističkoga tona, približavajući se Antoniju Molinariju i Antoniju Pellegriniju. No, on se ipak formirao u sjeni Sebastiana Riccija (Belluno, 1659. – Venecija, 1734.) i njegovih kolorističkih i svjetlosnih istraživanja što se, kako je već naglašeno, prepoznaje i na slikama u Splitu. U tom je gradu tijekom 18. stoljeća naručeno



malo likovno izrazitijih oltarnih pala pa je njegov ciklus dragocjena satisfakcija. U tom je gradu živio i slikao Sebastiano Devita, ličnost skromnih sposobnosti, rutinskih i dosadnih djela, ali tražen od lokalnih naručitelja pa se njegove slike nalaze u brojnim crkvama. Tome treba pridodati dvije naručene pale kod Pietra Antonija Novellija (od kojih je jedna izgubljena poslije Drugog svjetskog rata), palu Giovannija Battiste Augusti Pitterija, te u ratu savezničkim bombama konkatedralne crkve sv. Petra uništene postaje Križnoga puta što ih je izradio Francesco Migliori da se stekne ispravna spoznaja o značenju i likovnoj vrijednosti Brusafferrovih djela što su izvorno bila izložena u Oratoriju sv. Josipa pri katedrali sv. Dujma, koje još i danas plijene pozornost slobodnim igrama slikarskih efekata, dekorativnim karakterom i toplim koloritom.

Slika je restaurirana u Restauratorskoj radionici Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu 1988. godine.

Izložba: Umjetnost kasnog baroka u Splitu, Split, 1988; Šezdeset godina restauratorske radionice u Splitu, Split, 30. 10.–16. 11. 2014. (Palača Milesi).

Radoslav Tomić

Bibliografija: Pallucchini, luglio-dicembre, 1944, 52-54; Prijatelj, 1947., 73-76; Prijatelj, 1956.b, 81, 141-142; Prijatelj, 1964., 189-191; Martini, 1982., 486; Prijatelj, u: Horvat-Matejčić-Prijatelj, 1982., 864; Domančić, 1988., 9, 24; Pietropolli, 1991., 200-205; Tomić, 1992.c, 27; Martini, 1996., 155; Pietropolli, 2002., 61, kat. jed. 39-40, str. 164-165, f. 56-61; Prijatelj Pavičić-Čoralić, 2002., 69-87; Tomić, 2002.b, 140-150; Prijatelj-Prijatelj Pavičić, 2003., 686; Bralić, 2004., 141; Lucchese, 2011.a, 412, 416; Šezdeset godina Restauratorske radionice u Splitu (ur. Zoraida Demori Staničić i Radoslav Tomić), 2014., 25.

Nicola Grassi
(Formeaso di Zuglio, 1682. – Venecija, 1748.)
27. Sv. Agata
početak petoga desetljeća 18. stoljeća
ulje na platnu, 100 x 80 cm
Trogir, Samostan sv. Nikole

U crkvi i Samostanu sv. Nikole časnih sestara benediktinki u Trogiru čuva se devet slika ovalnoga oblika. Pet slika je većega formata (100 x 80 cm; s okvirom 130 x 97 cm), a četiri manjega (85 x 70 cm, s okvirom 115 x 77 cm). Sve su uokvirene u drvene, rezbarene i pozlaćene okvire. Na većim slikama prikazani su sljedeći svetački likovi: sv. Agata, sv. Lucija, sv. Filip Neri, sv. Blaž i sv. Barbara, a na manjima: sv. Josip, sv. Cecilija, papa Pio V. i prikaz zaruka sv. Katarine.

Slike su rano postale predmet znanstvenih analiza i istraživanja. Već 1944. godine tri je slike, *Sv. Agatu, Sv. Josipa i Zaruke sv. Katarine* u crkvi sv. Nikole visoko na zidu uočio i opisao Rodolfo Palluchini. Atribuirao ih je Nicoli Grassiju i datirao oko 1742. godine kada je nastala slika sv. Roka u župnoj crkvi u Fielis di Zuglio (Udine) s kojom je tada mladi talijanski znanstvenik usporedio slike iz trogirskoga samostana. Naznačio je njihove osobine, prepoznao ljepotu i ljupkost svetačkih lica koja pokrenuta i gipka žive na svjetlu, naglasivši da je riječ o rokoko umjetnosti visokih vrijednosti (Pallucchini, 1944., 49-50.).

Trogirskim se slikama vratio Božidar Gagro 1962. godine. On je Grassiju pripisao svih devet ovala, te im priključio i sliku *Sv. Kuzma i Damjan* koja je, iako izvorno pravokutnoga oblika, bila tada postavljena u jedan ispražnjeni ovalni okvir u samostanskoj zbirci. Ciklus je datirao oko 1725. godine, u "najbolje" umjetnikovo razdoblje, bilježeći da se Grassi nalazi između Piazzette i Pittonija te da njegova patetika poprima dekorativnu dimenziju pa dodaje da je Grassijeva trogirski zbirka slika *osjetljivo manje nametljiva, osjetljivo manje naglašena, dok se skromnošću naručitelja može protumačiti suradnja pomoćnika i djelomična neujednačenost*

kvalitete cijelog ciklusa (Gagro, 1962., 103). Ipak, najbolje slike iz toga ciklusa visoko vrednuje smatrajući da one "po profinjenosti odmjerenosti likova, ublaženim gestama, po suptilnom titranju života na individualiziranim fizionomijama, stoje kao dokaz najboljeg što je Grassi mogao da daje" (Gagro, 1962., 103).

Slikama se 2000. godine pozabavio i G. M. Pilo u svom kompendiju o umjetnosti u Dalmaciji 2000. godine. Naglasio je veliku izražajnu snagu na slikama većega formata, dok je umjetnička razina četiriju manjih slika skromnija te ih je datirao ne daleko od 1720., nalazeći bliskost sa slikom *Rebeka na zdencu* (San Francesco della Vigna, Venecija). Grassijevo autorstvo svih devet slika prihvatio je i Enrico Lucchese, isključujući iz cjeline sliku sv. Franje iz crkve sv. Lovre u Šibeniku za što se bio svojedobno založio C. Fisković te predložio vrijeme nastanka ciklusa između 1722. i 1728. godine, uspoređujući ih sa slikom *Sv. Ane s Djetetom* (nekada Venecija, zbirka Brass; Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte, Udine) potpisane i datirane 1722. godine te oltarnom palom *Bogorodica s Djetetom, sv. Antom, sv. Florijanom i sv. Osvaldom* iz 1728. godine (Sutrio u Furlaniji, župna crkva; Lucchese, 2011., 413-414, 420, 440).

Čini se da bi se Grassijeve slike trebale datirati u peto desetljeće 18. stoljeća, u vrijeme kada Giuseppe Monteventi radi štuko dekoraciju crkvene unutrašnjosti, izrađujući između 1740. i 1742. godine, uz ostalo, i četiri ovalna okvira visoko na zidovima, predviđena, ne treba u to dvojiti, za postavljanje slika, posve se uvjerljivo čini, upravo slika Nicole Grassija. Uz to se čini da među slikama ipak postoje određene oscilacije u izražajnoj snazi, načinu vođenja svjetla i u snazi oblikovanja svetačkih lica, ruku i prstiju. Uz to su tri slike znatno rekonstruirane tijekom restoracije. To se odnosi u prvom redu na portret sv. Barbare, a u manjoj mjeri i sv. Cecilije i sv. Josipa. U najboljim portretima Grassi nadilazi rutinu u koju je ponekad znao upasti ponavljajući slična i bliska rješenja: izvijen, lomno poprsje sv. Agate kojoj lice svijetli poput voštane figure pri svje-



173

*Sakralne
teme*

Katalog

tlosnim bljeskovima, ekstatično i senzualno lice sv. Blaža i fragilno, izvijenom poprsje sv. Lucije, odaju majstora koji je u malim formatima za skromne naručitelje iskazao vještinu i talent kojima je udahnuo život likovima koje postavlja na tamnu podlogu i odijeva u tkani- ne svjetlucavih preljeva i oštih nabora. Time je ostvario rokoko sintezu kakva se u toj mje- ri može rijetko sresti u crkvama na hrvatskoj obali.

Slika je restaurirana u Restauratorskoj radio- nici Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu 1966. godine. U više navrata sliku je, nakon toga restaurirao Stanko Alaj- beg.

Izložba: Odabrana djela iz trogirске slikarske baštine od XV. do XX. stoljeća, Trogir, Muzej grada Trogira, Galerija Cate Dujšin-Ribar, 26. rujna-5. listopada 1997.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Pallucchini, luglio-dicembre 1944., 49-50; Prijatelj, 1956.b, 81; Gagro, 1962., 101-103; Fisković, 1966., 11-24; Fisković, 1969., 387-390; Prijatelj, 1980.b, 1072; Fisković, 1982., 51-55; Prijatelj, u: Horvat-Matejčić-Prijatelj, 1982., 860-861; Prijatelj, 1987., 120; Tomić, 1988., 1008; Tomić, 1992.a, 139-141; Tomić, 1997., 118-126; Tomić, 1998; Pilo, 2000., 146; Lucchese, 2011.a, 413-414, 420, 440; Tomić, 2014.b, 213-219.

Francesco Fontebasso
(Venecija, 1707. – 1769.)

28. Sv. Hildebrand, biskup iz Fossombronea

29. Sv. Franjo Paulski

druga polovica četrdesetih godina 18. stoljeća

ulje na drvu, 78 x 37,5 cm, 81 x 38 cm

Veli Lošinj, crkva Uznesenja Bl. D. Marije

(Marija od Anđela)

Slike Sv. Hildebrand, biskup iz Fossombronea i Sv. Franjo Paulski smještene su na glavnom ol- taru crkve Marije od Anđela. Naslikane su na drvenoj podlozi, što je rijetkost u slikarskoj produkciji venecijanskih radionica 18. stoljeća pa tako i u poznatom opusu Francesca Fonte- bassa (Magrini, 1988., 139). Početkom 20. sto- ljeća privukle su pažnju talijanskih povjesni- čara umjetnosti te su uz početna atribucijska kolebanja objavljene kao Fontebassova djela ubrzo nakon restauriranja izvedenog u Trstu 1923. godine. Antonino Santangelo (1935., 109; 1935.-36., 48-50) prepoznaje karakterističan slikarov rukopis i uspoređujući djela iz Velog Lošinja s glasovitom Fontebassovom palom Sv. Lovro Giustiniani sa svecima (1737.) u crkvi San Salvador u Veneciji, datira ih u približno isto vrijeme. Već tada iznosi sumnju da su dvije lučno zaključene pale arhaične, jednostavne kompozicije bile izvorno naručene za glavni oltar u crkvi Uznesenja Marijina. Pretpostav- lja da su u Veli Lošinj stigle s jednom od dona- cija Gaspara Craglietta, bogatog venecijanskog trgovca i kolekcionara slika koji je početkom 19. stoljeća dio svoje zbirke poklonio rodnom gradu (Benussi, 2009., 264-265). Santangelovu pretpostavku podupire prikaz sv. Hildebran- da (ili Aldebranda) Faberija, biskupa i zaštit- nika Fossombronea, za kojeg nije poznato da se častio u Velom Lošnju premda importi prekomorskih kultova lokalnih svetaca nisu rijetki na našoj obali. Sveti biskup nedvojbe- no je ikonografski određen prikazom kule na lijevoj strani slike koja podsjeća na njegovu biskupsku službu u Fossombroneu i obnovu katedrale koja je smještena unutar izdvojene utvrde nad gradom, zvane "La Rocca". Osim u Fossombroneu, njegov kult je zabilježen u Ravenni i Riminiju gdje je Hildebrand obav-



ljao svećeničku službu prije preuzimanja biskupske katedre 1230. godine (Burchi, 1961., st. 736-737). Crkva Marije od Anđela obnovljena je i proširena 1730. godine zalaganjem župnika Petra Petrine (1673.-1732.) te je tada izgrađeno novo svetište s kupolom i velikom polukružnom apsidadom. Petrina pripada utjecajnoj obitelji velološinskih pomoraca, među kojima se sredinom 18. stoljeća ističe kapetan Petar Petrina (1706.-1758.) kojeg je za iznimne zasluge u zapovijedanju venecijanskim lađama, dužd



Francesco Loredan nagradio Redom viteza sv. Marka (Ivanišević, 1997., 84). Neposredne veze obitelji s Venecijom mogle su sredinom stoljeća otvoriti put za narudžbu u Fontebassovoj radionici unatoč tome što mramorni glavni oltar na kojem su pale smještene uz sliku *Uznesenja i krunjenja Bogorodice* mletačkog slikara s početka 17. stoljeća, također pripada vremenu Cragliettovih donacija.

Starački lik sv. Hildebranda u bogato ukrašenoj biskupskoj odjeći prikazan je na otvorenom u skućenu prostoru kadra. Zakoračio je prema promatraču obraćajući mu se pogledom i rječitom gestom pokazuje prema pojednostavljenom prikazu utvrde. Na suprotnoj strani naznačen je krajolik, a u nebeskoj zoni razmještene su tri živahne anđeoske glavice. Sv. Franjo Paulski prikazan je pak u kontemplativnoj, hijeratskoj pozi pred prostranim brežuljkastim krajolikom s vodopadom i krošnjama rijetkih stabala. Nebeska pozadina je također oživljena anđeoskim glavicama koje okružuju sveca predanog molitvi. Intenzivna, blistava svjetlost i koloristička rješenja imaju izvor u radovima Sebastiana Riccija, slikara koji je reinterpretacijom likovne kulture mletačkog *cinquecenta* i radova Paola Veronesea oblikovao početkom 18. stoljeća novi stil dekorativnog historijskog slikarstva u Veneciji. Francesco Fontebasso formirao se u Riccijevoj radionici potkraj dvadesetih godina 18. stoljeća, a s majstorom ostaje blisko povezan do njegove smrti 1734. godine o čemu svjedoči više grafika i slikarskih prijevoda koje je izradio prema Riccijevim sakralnim kompozicijama. U oblikovanju osobna slikarskog izraza, Fontebasso nije, međutim, izbjegao ni utjecaj ranih radova Giambattiste Tiepola, usvajajući njegov osjećaj za plastičnost forme te smjela skraćivanja i izvijene stavove likova (Pallucchini, 1996., 118-120). Sredinom četrdesetih godina 18. stoljeća u njegovu se slikarstvu jasno očituje promjena "ka Tieplovoj prostornoj i scenografskoj viziji" (Fossaluzza, 1984., 241). Za slike iz Velog Lošinja posebno je zanimljiva usporedba s Tiepolovom palom *Sv. Hermagore i Fortunata* (1737.) iz katedrale u Udinama sa sličnom arhaičnom impostacijom frontalno prikazanih svetih mučenika u prednjem planu pred dubokim krajolikom.

Pretapanje Riccijevih i Tiepolovih utjecaja na velološinskim palama vidljivo je prije svega u oblikovanju snažne, monumentalne figure sv. Hildebarda koji iskoračuje prema rubu kadra. Svježina kolorita i blistava svjetlost zrače iz slikarske materije, građene sočnim, dinamič-

nim potezima guste boje, no bogatstvo odbijesaka i titrava narav svjetla ne poništavaju plastičku snagu sigurno impostiranog lika sveca. Duboki krajolik u pozadini sv. Franje Paulskog oslanja se izravnije na Tiepolove motive, pokazujući u dinamičnosti stakatiranih poteza sličnosti i sa slikarskim rukopisom znanim kao *pittura di tocco* braće Gianantonija i Francesca Guardija.

Neposrednost slikarske geste u izražavanju bojom na slikama iz Velog Lošinja ističe i Marina Magrini, autorica jedinog monografskog prikaza slikara. Njezin prijedlog za dataciju tabli između 1737. i 1740. godine oslanja se na sličnosti sa spomenutom oltarnom slikom iz crkve San Salvador, koja, međutim, pokazuje življi potez i neposrednije utjecaje Riccijeva slikarstva. U narednom desetljeću Fontebasso odustaje od ponavljanja majstorovih rješenja i ostvaruje samosvojniji likovni izraz nadahnjujući se Tiepolovim motivima. Usporedba sa serijom devocionalnih radova posvećenih sv. Franji Paulskom pripada istom razdoblju i pokazuje niz sličnosti sa svetim pustinjakom snažne karakterizacije ispijena staračkog lica iz Velog Lošinja. U prikazu duhovne snage i predanosti, slikar se analogno brojnim prikazima sv. Jeronima, usredotočio na askezu i odricanje sv. Franje koji se povukao u osamu prirode. Temu je varirao na slikama različitih formata i kompozicijske složenosti iz Venecije, Padove, Graza i Bordeauxa (Magrini, 1988., 117, 140, 162, 218), a u prilog dataciji velološinskih slika u približno isto razdoblje ide i gotovo doslovno ponavljanje lica sv. Franje Paulskog s padovanske slike u prikazu sv. Hildebranda.

Sličnosti s tipologijom svetaca i likovnim obilježjima Fontebassovih oltarnih pala iz druge polovice četrdesetih godina nastalih za naručitelje na području biskupije u Vittoriju Venetu povećava vremenski raspon u kojem su mogle nastati pale iz Velog Lošinja (Fossaluzza, 1984., 243). Efekti svjetla na bogatoj odjeći Bogorodice i Marije Magdalene, kao i njihova naglašena tjelesnost u prizoru Raspeća (oko 1745.) iz katedrale u Vittoriju Venetu podudar-

ne su slikarskim obilježjima u oblikovanju sv. Hildebranda. Živahni izrazi anđeoskih glavicica s crvenim odsjajima na plavičastim krilima sa slike *Presvetog srca Isusova* iz 1749. godine u Cenedi, pojavljuju se pak na lošinjskim slikama u istovjetnoj atmosferi blistava svjetla koje precizno određuje njihove obrise. Unatoč arhaičnosti jednostavnih kompozicija i malim dimenzijama, Fontebassove lošinjske slike plijene pažnju promatrača blistavom svjetlošću i kolorističkom raskoši iz najbolje tradicije venecijanskog *pitoresca* te su, uz Grassijeva *Sv. Josipa s Djetetom* iz osorske katedrale, najistaknutija djela mletačkog rokoko slikarstva na području nekadašnje Osorske biskupije.

Višnja Bralić

Restauratorski radovi: Trst, 1923; Jasna Denich, Zavod za restauriranje umjetnina, Zagreb, 1991.

Bibliografija: Santangelo, 1935., 109; Santangelo, 1935.–36., 48–50, il. 10; Matejčić, 1982., 561; Jurkić, 1987., 12; Magrini, 1988., 150, kat. 85; Ivanišević, 1997., 33; Bralić, 2003.b, 700.

Gian Antonio Guardi
(Gian[n]antonio, Antonio;
Venecija, 1699. – 1760.)
30. *Povratak sv. Obitelji iz Hrama*
i *Sv. Antun Padovanski*
oko 1750.?

ulje na platnu (rentoalirano), 40,1 x 32,7 cm

Petrićevac kraj Banja Luke, franjevački samostan

Presvetoga Trojstva

Natpis u donjem lijevom kutu: "O. [G?] P. F." i ispod toga
nečitke brojke ?.

177

Sakralne
teme

Katalog

Sliku *Povratak Sv. obitelji iz Hrama i sv. Antun Padovanski* Gian Antoniju Guardiju pripisao je Grgo Gamulin (1990.) kritički pišući o zagrebačkoj izložbi *Franjevci Bosne i Hercegovine na raskršću kultura i civilizacija* (1988.) na kojoj je slika prvi puta pokazana javnosti. Prenoseći ikonografsko određenje i podatak o ubikaciji iz kataloga, Gamulin je pogrešno naveo da se radi o Mariji kao djevojčici sa sv. Anom i sv. Joakimom te da se slika nalazi u Visokom, no precizno je odredio autora i prepoznao značenje ove Guardijeve slike, jedne od najljepših u baroknoj slikarskoj baštini u Bosni i Hercegovini. Atribuciju je popratio datacijom u *peto desetljeće XVIII. stoljeća* s napomenom: *Nalazimo se, dakle, oko sredine stoljeća. Nije potrebno riskirati neku točniju dataciju; ta upravo takve oblike vidimo i na oltarnoj slici s Bogorodicom u gloriji u Vigo d'Anaunia (oko 1742). [...] Ako treba potražiti neko preciznije kronološko određenje, moglo bi to biti peto desetljeće XVIII. stoljeća.*

Kompozicijski raspored likova Guardijeve slike *Povratak Sv. obitelji iz Hrama i sv. Antun Padovanski*, a donekle i njihove impostacije odgovaraju Rubensovu djelu *Povratak Sv. obitelji iz Hrama*, koje je u bakrorez prenio flamanski grafičar Schelte à Bolswert. On otkriva ikonografski sadržaj biblijskim citatom ispod prizora: *ET ERAT SUBDITUS ILLIS, Luc. 2* ("I BIJAŠE IM POSLUŠAN, Lk, 2"), a ta se identifikacija teme odnosi i na sliku na Petrićevcu. Događaj koji je ovdje prikazan poznat je i promican tek nakon Tridentskoga sabora (1545.–1563.) kao uzor Isusove usporedne svijesti o božansko-me poslanju, i zemaljske poslušnosti, te slije-



dom rasta pobožnosti spram Sv. obitelji kao Zemaljskoga Trojstva. U standardnim ikonografskim bojama (crvenoj i modroj) prepoznajemo Bogorodičinu odjeću (ne onu sv. Ane), a u odjeći dječarca od dvanaest godina – koji je u dugoj halji s rukavima (lat. *tunica manicata*) i malo dulje kose zavarao u spolu – slikar je naglasio Isusov *chiton*, dugu tuniku bez šavova u liturgijskoj boji mučeništva (crveno), za koju evanđelist Ivan piše: *A uzeše i donju haljinu, koja bijaše nešivena, otkana u komadu, odozgor dodolje*. (Iv 19, 23). Nadalje, procvjetali prut ili štap koji se javlja kao Josipov atribut podsjeća na čudo koje je otkrilo upravo njega kao dostojna Marijina zaručnika.

U okomito postavljenome pravokutnom formatu slike *Povratak Sv. obitelji iz Hrama i sv. Antun Padovanski* likovi – dakle, Bogorodice, dječaka Isusa, sv. Josipa i sv. Antuna Padovanskoga – zauzimaju manje od polovine i uvučeni su u prostor. U uskome pojasu tla, suženom na donju četvrtinu slike Guardi je ipak ostvario velike dubinske pomake skicoznim opisom prostora: od približenih biljnih motiva do skupine u povratku iz Hrama na naznačenoj stazi

i dalje do linije obzora. Svi likovi u odmaku su u odnosu na površinu slike. Ukošeni su nagibom glave ili tijela i okrenuti od gledatelja, a u načinu odmaka slikar ne ponavlja rješenja i za svakoga od protagonista prizora pronalazi drugo: profil s uzdignutom glavom (sv. Antun Padovanski) ili sa sagnutom (Bogorodica), lijevi poluprofil odozdo (Isus) ili odozgo (sv. Josip) ili pak desni poluprofil odozdo (veća krilata anđeoska glavica). Na taj je način – uz treptavi slikarski rukopis – Guardi dodatno “uzbudio” površinu slike. Sudeći prema fotografiji, Guardijeva *Bogorodica s Djetetom i dva sveca* nekoć u zbirci Brass u Veneciji, a sada neznana smještaja, iznimno je srodna petrićevačkoj: mase su snažno rastvorene, a svjetlosni odbljesci slikani tankim kistom u posve rasvijetljenoj, gotovo bijelome tonu. Isusovo lice autociat je u odnosu na krilatu anđeosku glavicu u Petrićevcu, a lice poklekloga mladolikoga sveca usporedivo je s petrićevačkim sv. Antunom Padovanskim. Sliku *Bogorodica s Djetetom i dva sveca* iz zbirke Brass Morassi je objavio još 1929. godine (kao Francescovo djelo), a u monografiji (1973.) mijenja atribuciju i vremenski je određuje: *Ovaj izvrsni Antonijev autograf, koji sam vidio u Veneciji 1928. godine, trenutno se ne može pronaći. Valja ga smjestiti, zbog svoga treptava načina slikanja, u prilično kasno majstorovo razdoblje*. To isto mogli bismo reći za sliku u Petrićevcu, koja je slikana sigurnošću i slobodom, pogotovo iznimna Josipova glava koja je skicozna, ali uvjerljivo izražajna u staračkoj zabrinutosti. Draperija na slici *Povratak Sv. obitelji iz Hrama i sv. Antun Padovanski* pretvorena je u pjenastu tvar, a naglašena emotivnost među protagonistima izražena je gestama, pogledima i nagibima tijela – usprkos tomu što se radi o djelu malih dimenzija – progovara snažno o moći venecijanskoga rokoka Gian Antonija Guardija.

Podrijetlo slike *Povratak Sv. obitelji iz Hrama i sv. Antun Padovanski* s Petrićevca nije poznato. U jednome rimskome izvješću iz 1757. godine, koje potpisuju dva franjevca, “Klement iz Palerma, generalni ministar, vizitator i papinski reformator” i “Vinko Scutari, bivši ge-

neralni defnitor i generalni tajnik”, a bavi se administrativnim promjenama koje su snašle franjevačku provinciju Bosnu Srebrenu, stoji: *Tri samostana: Sv. Duha u Fojnici, sv. Katarine u Kreševu, sv. Ivana Krstitelja u Sutjesci, i šest hospicija: sv. Mihovila Arkandela u Varešu, Bl. Djevice na nebo uznesene u Travniku, Rođenja Bl. Djevice Marije u Sarajevu, sv. Mihovila Arkandela u Ivanjskoj, sv. Petra u Tuzli, sv. Ivana Krstitelja u Jajcu, sa svim ostalim rezidencijama i župama, a također i sa svim ocima, braćom i misionarima bosanskim, koji se nalaze pod osmanlijskim gospodstvom, kojih u svemu – prema navodima – ima na broj oko 150 [...].* Samostan na Petrićevcu, gdje se slika sada nalazi, nije naveden jer je osnovan tek krajem 19. stoljeća kao nasljednik franjevačke rezidencije u Ivanjskoj, spomenute u rimskome izvješću. S obzirom na pojavu sv. Antuna Padovanskoga uz Sv. Obitelj, može se pretpostaviti da se radi o franjevačkoj narudžbi, a s obzirom na to da se slika Gian Antonijeva brata, Francesca Guardija, koja je dokumentirana narudžba iz 1775. godine, nalazi u samostanu u Kraljevoj Sutjesci te da su dinamične veze s Venecijom višestruko potvrđene, treba u obzir uzeti mogućnost da je to čarobno malo djelo polovinom 18. stoljeća pod franjevačkim habitom stiglo u Bosnu i Hercegovinu.

Sanja Cvetnić

Bibliografija: Morassi, 1929., 293-299; Morassi, *Guardi*, 1993. I. dio: *I dipinti*, [1973.¹], 312, kat. 31; II. dio: *I dipinti. Tavole*, [1973.¹], br. 40; III. dio: *I disegni* [1975.¹], 80, kat. 5, br. 6; Rakić, 1988., 54, 212, kat. 62; Gamulin, 1990., 39-50. (odlomak: *Još jedan Guardi u Bosni srebrenoj*, 43-44); Benić, 2003; Cvetnić, 2006., 85-98; Cvetnić, *Il quadro di Gian Antonio Guardi Ritorno della Sacra Famglia dal Tempio con Sant'Antonio di Padova e l'iconografia post tridentina "in Bosnia othomana"* 2010., 321-325; Cvetnić, 2011.

180

Sveto i
profano

slikarstvo
talijanskog
baroka u
Hrvatskoj

Katalog

Oltarne pale visokog baroka, rokoka i klasicizma

Sebastiano Ricci
(Belluno, 1659. – Venecija, 1734.)
31. *Gospa od Karmela sa sv. Šimunom Stockom*
i sv. Terezom
prve godine 18. stoljeća
(sredina prvog desetljeća)
ulje na platnu, 305 x 176 cm
Dubrovnik, crkva Gospa od Karmen

Palu *Gospa od Karmela sa sv. Šimunom Štokom* i sv. Terezom publicirao je 1958. godine Kruno Prijatelj i pripisao je Sebastianu Ricciju (Belluno, 1659. – Venecija, 1734.), najvažnijem mletačkom slikaru na prijelazu 17. i 18. stoljeća. Nakon iscrpnog opisa odredio je njezine stilske odlike naglašavajući da su *opće ričijevske karakteristike ovoga platna jasne već na prvi pogled, a mogu se dokazati čitavim nizom analogija*. Te je analogije pronašao, među ostalim, na oltarnim palama *Bogorodica sa sv. Grgurom* (S. Giustina, Padova), *Bogorodica s Djetetom, sv. Brunom* i sv. Hugom (Vedana/Belluno, Certosa), *Krštenje Krista* (Vedana/Belluno, Certosa), *Vizija sv. Bruna* (Bologna, zbirka Marabini), *Poklonstvo kraljeva* (katedrala, Saluzzo), na slici *Uznesenje Blažene Djevice Marije* (crkva sv. Ivana Krstitelja, Bergamo), na slikama u Paviji (*Gospa od Karmela*) te na stropnim slikama u crkvi San Marziale u Veneciji. Konačno je tom popisu dodao i Riccijevu oltarnu palu *Bogorodica s Djetetom i svecima* u crkvi S. Giorgio Maggiore u Veneciji datiranoj 1708. godine. Sve su to djela koja su, u pravilu nastala prvih godina 18. stoljeća, svakako prije zime 1711.–1712. kada Sebastiano Ricci odlazi u Englesku. Pejzaž na dubrovačkoj slici u prvom je trenutku Prijatelj povezao s Markom Riccijem, Sebastianovim nećakom i bliskim suradnikom.

Atribuciju slike Sebastianu Ricciju prihvatili su svi kasniji istraživači, uključujući Jefferyja Danielsa, Rodolfa Pallucchinija i Annalisu Scarpa. Daniels je prihvatio dataciju dubrovačke pale u prvo desetljeće 18. stoljeća, dok A. Scarpa smatra da je pala nastala prvih godina 18. stoljeća. Tome bi u prilog išla i bliskost sv. Šimuna Stocka s Abrahamom na slici *Abraham s anđelima* (Musée d'Art et d'Industrie, Sa-

int-Etienne) koja se datira između 1693.–1695. godine. Vrijedi zabilježiti da A. Scarpa pomišlja da je krajolik na slici izradio upravo Marco Ricci, što je za sliku u Dubrovniku prigodom prve objave uočio i K. Prijatelj (Daniels, 1976., 93, kat. jed. 68, tav. VIII; Scarpa, 2006., 294–295, kat. jed. 426, f. 121). Tom, ranijem razdoblju pripadaju i teška anđeoska krila i virovito oblikovana draperija sv. Tereze čije je senzualno lice “uokvireno” bijelom redovničkom odjećom. Zanimljivo je i Gamulinovo zapažanje da je dubrovačka slika iz ranijega razdoblja istovremena s Riccijevim djelima u venecijanskoj crkvi S. Marziale koje je datirao oko 1704.–1705, a danas se smatra da su nastala prije 1704. godine kada je don Lorenzo Ganassa tiskao djelo *Ritratto di Venezia* gdje se slike citiraju, dok A. Scarpa navodi da je radove na osliku Ricci započeo već 1699. godine (Scarpa, 2006., 322–323). Između 1704. i 1706. datiraju se i dvije slike u Vedani (Belluno) s kojima se uspoređuje dubrovačka pala. Ti podaci mogu pomoći da se i dubrovačka slika datira, okvirno, u sredinu prvog desetljeća 18. stoljeća.

Revolucionarnu, obnoviteljsku i modernizirajuću ulogu u mletačkom slikarstvu Ricci je postigao izravnim oslonom na kolorizam Paola Veronesea. Tako se i za dubrovačku palu može reći da u mnogim segmentima ima ishodište u Veroneseovoj umjetnosti koju je Ricci vidio i interpretirao u kasnobaroknom ključu. Podigao je Bogorodicu visoko na oblake, okružio je anđelima dok je u donjem dijelu postavio tri monumentalna lika, sv. Šimuna Stocka, sv. Terezu i anđela koji u ruci drži plamenu strijelu. Monumentalni likovi intenzivne unutarnje energije i kontemplativne snage postavljeni su u otvoreni krajolik koji se u nijansama svjetlosnih planova produbljuje prema horizontu. Njihovo je kretanje majstorski kontrolirano tako da dinamični vrtlog nije prešao mjeru niti je narušio postignuto jedinstvo u kojemu ima mjesta za blagi spokoj Bogorodice i Krista, ekstatičnu gestu sv. Tereze i herojsko kretanje sv. Šimuna na koje pada dnevno, sunčano svjetlo, toplih, blijedožutih tonova.

181

Oltarne pale
visokog baroka,
rokokoa
i klasicizma

Katalog

*Oltarne pale
visokog baroka,
rokoka
i klasicizma*

Katalog



Riccijeva slika nalazi se na kamenom oltaru s grbovima Dubrovačke Republike što bi moglo značiti da je slika službena, državna narudžba. To je, koliko je danas poznato, jedina slika koju su nakon potresa Dubrovčani kupili na taj način, što potvrđuje značenje crkve Gospe od Karmela (Karmen) u Gradu, među vjernicima i kod predstavnika vlasti.

Slika je restaurirana u restauratorskoj radionici Hrvatskog restauratorskog zavoda u Zagrebu 1993.–1998. godine.

Izložba: Restaurirane slike iz crkve Gospe od Karmena u Dubrovniku, Dubrovnik 2007. godine.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Kruno Prijatelj, 1958.c, 119-122; Prijatelj, 1960.c, 216-217; Prijatelj, 1963.e, 77-78; Prijatelj, 1976., 52-58; Daniels, 1976.a, str. 26, kat. 85; Daniels, 1976.b, str. 111, kat. 263; Prijatelj, u: Horvat-Matejčić-Prijatelj, 1982., 85-859; Pilo, 2000., 262; Prijatelj-Prijatelj Pavičić, 2003., 683-684; Scarpa, 2006., 180, kat. jed. 98, 429, f. 140; Tomić, O slikama u crkvi Gospe od Karmena u Dubrovniku, u: AA. VV., 2007., 5-12; Rizzi, 2010., 546, 551; Clifford, 2009., 169; Lucchese, 2011.a, 410-411, 415.

Sebastiano Ricci
(Belluno, 1659. – Venecija, 1734.), pripisano
32. Navještenje
početak četvrtoga desetljeća 18. stoljeća (?)
ulje na platnu, 230 x 123 cm
Milna, župna crkva Gospe od Blagovijesti

183

Oltarne pale
visokog baroka,
rokoka
i klasicizma

Katalog

Lijepu oltarnu palu *Navještenje* iz župne crkve u Milni na otoku Braču pripisao je Sebastianu Ricciju 1967. godine neumorni Grgo Gamulin. Svoj je atributivni prijedlog dodatno argumentirao nekoliko godina poslije (1971.–1972.) pišući: *slika zaslužuje da bude objavljena već i zbog lijepe zamisli Djevice u crvenoj haljini i ovog nervozno drapiranog i tipično ričijevskog anđela idealnog lica, koje će nas doduše po fizionomijskoj sličnosti podsjetiti na lebdećeg anđela s tonda 'Čudotvorni dolazak Bogorodičina kipa' (o. 1703-4) iz s. Marziale u Veneciji, ali je očito kasniji*. Gamulin je lik Bogorodice usporedio s njezinim licem na slici *Sveta Obitelj* (zbirka Molinari Pradelli, Bologna) te sa slikom *Bogorodica se javlja sv. Brunu i sv. Hugu* (Vedana/Belluno, Certosa) te zaključio: “: *radi se naravno o općem tipu koji se i kasnije javlja na djelima Sebastijana Riccija, ali teško je moguće ovu našu relativno skromnu oltarnu palu zamisliti izvan ovog prvog mletačkog razdoblja* (Gamulin, 1971-1972., 143). Uočio je također da na slici *više nema elemenata Luke Giordana*, ali je naslutio *utjecaj Pellegrinija*, te zapazio da *na slici smeta prazan prostor u sredini donjeg dijela, sračunat za postojanje tabernakula*.

Nedugo nakon toga, 1984. godine Gamulin je sliku pripisao Riccijevu sljedbeniku, Gaspareu Dizianiju, ne obrazlažući promjenu koja ide od učitelja prema učeniku, tim više što pala iz Milne ne pokazuje bliskost s Dizianijevom umjetnošću.

Da je slika djelo Sebastiana Riccija založio se i Enrico Lucchese 2011. godine. On je na pali prepoznao sve odlike njegove umjetnosti, i svjetlo i nemiran potez i tipologiju likova (narочito naglašavajući lik anđela) i način oblikovanja draperije. Ocijenio je da se slika može datirati u zrelo Riccijevu razdoblje, u vrijeme kad je nastala i pala za Scuola dell'Angelo Custode, što znači početkom dvadesetih godina 18. stoljeća.

Nema dvojbe da je oltarna pala iz župne crkve u Milni relativno zanemarena među istraživačima baroknoga slikarstva na dalmatinskoj obali s obzirom na profinjenu likovnu vrijednost koju pokazuje. U prvom redu to se odnosi na dijalog između Gabrijela i Marije koji je izvanredno vješto režiran. Blago rumeno lice anđela prekriveno je svjetlom koje ga miluje i oživljuje, dok se raširenim rukama, s ljiljanom u ljevici, obraća Bogorodici koja prignute glave i sitna tijela kleči na drvenom klecalu izvijene linije dijelom prekriveno bijelom tkaninom.

Iza njezina lika obješena je zelena tkanina.

Svjetlom su oživljena njihova lica i odjeća: na anđelu je zavijorena i pastelnih tonova dok na Bogorodici dominira crvenilo haljine. Donji dio slike ostao je djelomično prazan: osim triju anđela, posve riccijevske tipologije, modelacije i fizionomija i jedne krilate glavičice anđela na dnu slike, zapanjujuća je praznina središnjega prostora.

U gornjem dijelu prikazan je Bog Otac kao vladar svijeta sa zemaljskom kuglom dijeleći blagoslov. Uz njega je golubica Duha Svetoga. Upravo je taj dio, usprkos oštećenjima, naslikan na rubu virtuoznosti. Slikar se igra raznovrsnim izražajnim sposobnostima u nastojanju da oživi tkaninu koja treperi, da Bogu Ocu udahne život, a golubicu oslobodi u letu. No, taj dio pokazuje određena odstupanja i razlike u odnosu na prizor Navještenja s anđelima u donjem dijelu pale, podjednako u kolotitu i u modelaciji jer na njemu prevladavaju zelen-skasto sivi i plavičasti tonovi. Drugačije je i oblikovanje prstiju dok krilo Golubice Duha Svetoga pritišće uvojke anđelove kose.

Iz goleme Riccijeve produkcije bilo bi moguće tražiti i pronalaziti uporišta, slične i bliske likove, uvjerljive argumente i stilske obrasce koje je koristio u svom radu. Vrijedi spomenuti *Anđela Navještenja* (Scarpa, 2006., 265, kat. 348, f. 13, str. 370) koji je kao njegov "blizanac" iz Milne naslikan *all'antica* s izravnim sjećanjem na *cinquecento*, ne samo mletački, već emilijanski jer je Ricci kao putnik dobro upoznao različite tradicije i slikarske škole na poluotoku. Još je Gamulin upozorio da nervozni, anđeo idealiziranoga lica iz Milne podsjeća na anđe-

la sa slike *Čudesni dolazak Bogorodičina kipa* iz crkve San Marziale u Veneciji, uočavajući, kao i Lucchese, da je naša pala nastala u kasnijem razdoblju plodne umjetnikove djelatnosti (Gamulin, 1971-1972., 143.). Pred kraj života, 1733. godine Ricci je za crkvu sv. Roka u Veneciji naslikao dvije oltarne pale: *Sv. Franjo Paulski oživljuje mrtvo dijete* te *Sv. Jelena pronalazi križ*. Na prvoj jedan anđeo u vrhu pale (za koji je sačuvan i pripremni crtež sačuvan u Scuola Grande di San Rocco u Veneciji) egzaltirana držanja u odjeći žutih, bijelih i sivoplavih tonova upućuje na Gabrijela iz Milne (Rizzi, 1989., 94-195, kat. 68.). Što se Bogorodičina lika tiče on je sitnim prignutim ovalnim licem blizak prikazu Bogorodice na *Poklonstvu pastira* iz Ville Guarnieri u Tomeo di Feltre kraj Belluna (Scarpa, 2006., str. 308, kat. jed. 468, str. 539, f. 396.) koje se datira oko 1720. godine (Scarpa, 2006., 308.).

Ipak postoje određene nejasnoće uvjetovane relativno skromnim stanjem umjetnine na kojoj su brojni dijelovi nečitki i preslikani pa konačno određenje i utvrđivanje autora mora ostati pod znakom pitanja. Tek će pažljiva restauracija omogućiti pouzdanu detekciju i analizu što će pomoći da se *Navještenje* atribuirano Sebastianu Ricciju, možda uključi, bez sadašnjih dvojbi, u katalog te ključne ličnosti mletačkoga slikarstva na prijelazu 17. i 18. stoljeća. Možda se, u ovom trenutku, može pomisliti da je sliku započeo sam Ricci, ali da je iz nepoznatih razloga ostala nedovršena i da je potom, drugi majstor dodao lik Boga Oca i Golubicu Duha Svetoga. U tom slučaju radilo bi se o djelu iz posljednjih godina umjetnikova života.

Slika je restaurirana u Restauratorskoj radionici Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu sedamdesetih godina 20. stoljeća.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Gamulin, 7. I. 1967; Gamulin, 1971-1972., 143-144; Prijatelj, u: Horvat-Matejčić-Prijatelj, 1982., 858; Gamulin, 1984., 204-206; Lucchese, 2011.a, 411, 414.



185

*Oltarne pale
visokog baroka,
rokoka
i klasicizma*

Katalog

Gaspare Diziani
(Belluno, 1689. – Venecija, 1767.)
33. *Bogorodica od Ružarija sa sv. Dominikom
i sv. Rozalijom Limskom*
1758.

ulje na platnu, 242 x 153 cm
Završje, župna crkva Rođenja Bl. Djevice Marije

Bogorodica od Sv. Ružarija sa sv. Dominikom i sv. Rozalijom Limskom smještena je na bočnom oltaru župne crkve u Završju i jedna je od rijetkih potpisanih slika u kasnobaroknoj baštini Istre. Ime autora, venecijanskog slikara Gaspara Dizianija zabilježeno je u natpisu uz donji rub platna: *Gaspar Dicianus in Campo Rusolo S. Galli Venetiarum/ Ex devotione Nobilis Pascalis Besengo anno Redempti/ Orbis MDCCLVIII mensis octobris*. Uz preciznu dataciju u listopad 1758. godine, latinski tekst donosi i ime naručitelja, piranskog plemića Pasqualea Besenga koji se u izvorima spominje kao vojni i civilni kapetan kaštela Završje na posjedu grofova Contarini del Zaffo (Alisi, 1950., 172-176). Venecijanska adresa uz ime slikara svojevrsna je garancija vrsnoće djela, no istodobno i putokaz budućim naručiteljima. Odjek u zavičajnim okvirima potvrđuje još jedna Dizianijeva oltarna pala u Završju: *Bogorodica Bezgrešnog začeca sa sv. Primom i Felicianom, sv. Franjom Paulskim i sv. Valentinom*. Njezina se nabava također povezuje s naručiteljskim ambicijama upravitelja kaštela i datira u približno isto vrijeme premda su u istaknutom pijetizmu likova izraženiji rutina i zamor majstorova kasnog sakralnog slikarstva (Bralić, Lerotić, 2000.-2001., 139-143).

Obje slike bile su izvorno namijenjene oltarima u nekadašnjoj župnoj crkvi Majke Božje od Krunice. U današnju, posvećenu Rođenju Marijinom, prenesene su tek sredinom devedesetih godina 18. stoljeća (Grah, 1986., 140, 144). Nastavljaju se na niz slikarskih narudžbi venecijanskih upravitelja u Istri i Dalmaciji čiji sadržaji podupiru državno-vjersku ikonografiju Mletačke Republike. Pod utjecajem reforme Rimokatoličke Crkve tradicionalni ikonograf-

ski obrasci prilagođavaju se novim teološkim idejama, a Marijine pobožnosti postaju dio državne promidžbe. Bogorodica se kao nebeska zaštitnica Venecije eksplicitno poistovjećivala s Prejasnom Republikom te su Marijini blagdani često bili stopljeni s državnim proslavama. Nakon trijumfalne pobjede Venecije nad Osmanlijama kod Lepanta, pobožnost Bogorodice od Ružarija koja se ikonografski kodificirala kao trijumf vjere i Prejasne Republike, doživljava pravu apoteozu na mletačkim područjima. Prisvajajući i šireći kult Bogorodice od Ružarija Venecija postaje ne samo pobjednica nad neprijateljem, već i pobjednica nad grijehom, ističući uvijek pobožnost, poniznost i dobra djela onih koji upravljaju državom (Demori Staničić, 1992., 165-171; Prijatelj Pavičić, 1998., 78-96, 101-110).

U prikazu vizije sv. Dominika kojem se ukazuje Djevica Marija upućujući na molitvu koja će promišljati radosna, žalosna i slavna otajstva njezina života, Dizianijeva pala slijedi uobičajenu poslijetridentsku ikonografiju (Mâle, 1984., 384-385). Utemeljitelja dominikanskog reda koji prima kunicu iz Marijine ili Djetetove ruke redovito prati sv. Katarina Sijenska, no na slici iz Završja ona je ustupila mjesto drugoj istaknutoj dominikanki: sv. Ruži iz Lime. Prva svetica Novog svijeta, znamenita po vjerskom zanosu i strogoj pokori, prikazana je u redovničkom habitu, ovjenčana ružama koje su njezin standardni atribut. Iznimnu popularnost, osobito nakon kanonizacije 1671. godine, duguje i brojnim čudima koja su u skladu s poslijetridentskom praksom pripisivana njezinim slikama ili kipovima. U mletačkom slikarstvu 18. stoljeća nerijetko zamjenjuje sv. Katarinu Sijensku u prizorima s Marijom od Ružarija ili joj se pridružuje na slikama s drugim dominikanskim svecima. Pojava peruanske svete u društvu sv. Dominika na pali glavnog oltara u Završju vjerojatno je bila potaknuta čašćenjem sv. Ruže Limske u hodočasničkoj crkvi Majke od Milosrđa u obližnjim Bujama (Bralić, 2012., 47-55).



187

*Oltarne pale
visokog baroka,
rokokoa
i klasicizma*

Katalog

U konvencionalnom rasporedu svetaca na slici očituju se utjecaji starijih kompozicijskih predložaka. Bogorodica s Djetetom lebdi na oblacima u središtu nebeskog prizora, a sveci, poklekli na tlu, simetrično su raspoređeni sa strana. Simetričan raspored slijede i anđeli koji krune Bogorodicu, a središnju os kompozicije ističe sjedeći *putto* u prednjem planu, prikazan u vještom skraćanju na kamenom popločanom tlu. Preplet ružinih grana i cvjetova oblikuje petnaest kružnih medaljona s otajstvima Sv. Ružarija raspoređenih uz lučni rub slike, iznad svetaca.

Bogorodica od Ružarija pripada kasnoj fazi Dizianijske sakralne produkcije u kojoj ne nedostaje ponavljanja istih kompozicijskih rješenja i tipologije svetaca. Srodna je nizu oltarnih pala iz pedesetih godina 18. stoljeća kada se slikar u većoj mjeri okreće crkvenim naručiteljima iz Veneta i Friulija. Karakteristične primjere s istaknutim pijetizmom likova predstavljaju slike: *Bogorodica od Ružarija sa svecima* iz Novaleda i *Bogorodica Bezgrešnog začeca sa sv. Franjom Paulskim i sv. Sebastijanom* iz San Vito al Tagliamento (Valcanover, 1983., 86-87; Goi, u: *Giambattista Tiepolo*, 1996., 196-197; Crosera, 2011., 379). U majstorovu radionicu tih godina stižu i druge narudžbe s istočne obale Jadrana, među kojima i one za oltare u Kaštel Gomilici i Zlopolju u Dalmatinskoj zagori (Priatelj, 1982., 858-859, Priatelj, 1983.a, 133-134).

Unatoč konvencionalnim rješenjima na slici iz Završja, Dizianijski iskričavi kolorit i elegantni likovi svetaca precioznih pokreta uvode likovnu kulturu venecijanskog rokoka u sakralni prostor unutrašnjosti Istre. Detalji poput nagog djeteta koje se iz majčinog krila naginje prema sv. Dominiku pružajući mu krunicu, zrače intimnošću svojstvenoj najboljim radovima njegova oltarnog slikarstva. U prirodnosti stava i pokreta djeteta napetih oblina, građenih pastoznim potezima blijedo-ružičaste i intenzivno ružičaste boje sa zelenkastim sjenama, preko kojih su istaknuti tamni obrisi

i naznačena mjesta najdubljih sjena, naslućuje se oblikovanje izvedeno iz likovne baštine Sebastiana Riccija. Na isti izvor upućuje elegantna silueta sv. Ruže Limske s karakterističnim odbljescima svjetla na bijelom habitu. Sugestivnost Dominikova izraza ispijena lica pripada pak prepoznatljivoj Dizianijskoj tipologiji patetičnih fizionomija svetaca.

Najviša likovna kvaliteta dosegnuta je u medaljonima s otajstvima Svetog Ružarija. Svježinom skice ovi prizori otkrivaju Dizianijsko umijeće u izražavanju bojom i neposrednom fiksiranju trenutka. Slikar u nekoliko poteza opisuje prizore iz Kristova djetinjstva ili dočarava emotivnu napetost njegove Muke. Scenografija pozadine prati sadržaj i poruku tema Marijinih otajstava. Susret Marije i Elizabete odvija se na trijemu kuće u smirenoj atmosferi susreta bliskih osoba. U Molitvi na Maslinskoj gori napetost je stvorena gomilanjem gustih ružičasto-smeđih oblaka ispred prozračnog plavičastog neba. Prizori Muke Kristove događaju se pak pred potpuno tamnom pozadinom, a posljednjih pet slavnih otajstava Ružarija prate ružičaste, otvorene nebeske pozadine s bljeskovima božanskog svjetla. U prizorima Uskrsnuća i Uznesenja, Krist i Bogorodica su velikom silinom poneseni prema otvorenom nebu, okruženi uzbuđenim svjedocima nadnaravnog događaja. Iznimna je slikarova sposobnost da u formatu minijatura sugerira toliko bogatstvo izraza i kretnji, istodobno stilski tako karakterističnih i autorski prepoznatljivih. Vrlo srodan ciklus pojedinačnih prizora otajstava Svetog Ružarija iz katedrale u Motta di Livenza prethodio je onom iz Završja (Claut, 1988.b, 13-26). Oba likovnom vrsnoćom potvrđuju zapažanje Francesca Valcanovera (1983., 93-97) o Gasparu Dizianiju koji je *samo u slikanju malih formata znao doseći poetsku kvalitetu koja se pomnom razradom u velikim dimenzijama gubila u proznoj bravuri slikarskog zanata*.

Višnja Bralić

Restauratorski radovi: Višnja Bralić, Pavao Lero-
tić, Mia Kaurlotto, Hrvatski restauratorski
zavod, Zagreb, 2007.–2008. godine.

Bibliografija: Vesnaver, 1904., 88; Vesnaver,
1905., 136-137; Santangelo, 1935., 98; Matej-
čić, 1982., 560; Claut, 1988.a, 146-151; Claut,
1988.b, 15; Alisi, [1937], 1997., 165; Bralić, Lero-
tić, 2000/2001., 139-150; Bralić, u: *Istria pittori-
ca*, 2005., 231-233, kat. 310; Bralić, u: *Slikarska
baština Istre*, 2006., 617-619, kat. 557; Lucchese,
2011.a, 417.

Jacopo Marieschi

(Venecija, 1711. – 1794.)

34. *Gospa od Karmela sa sv. Šimunom Stockom,
papom Honorijem III. i sv. Petrom i Pavlom*
peto desetljeće 18. stoljeća

ulje na platnu, 193 x 114 cm

Novalja (Pag), župna crkva sv. Katarine Aleksandrijske

189

*Oltarne pale
visokog baroka,
rokokoa
i klasicizma*

Katalog

Gotovo na sredini slike podignuta na oblak,
između sv. Petra i sv. Pavla, sjedi Bogorodica
oslanjajući se nogama na isječak mjeseca. Uz
nju su sv. Petar i Pavao s atributima i knjigama.
Bogorodica u ruci drži škapular dok je u vrhu
krune dva anđela. Prema tome, prikazana je
u sintezi triju ikonografskih shema jer su na-
slikani simboli Bezgrešnoga začeca (mjesec),
krunjenja Bogorodice i Gospe od Karmela jer
predaje škapular sv. Šimunu Stocku kojemu
se 1251. godine ukazala u viziji, dok je s desne
strane, vjerojatno papa Honorije III. (1216.–
1227.) koji je 1226. odobrio pravila karmelićan-
skoga reda. Papa kleči odjeven u crveni pluvi-
jal ukrašen cvjetnim i dekorativnim motivima
te skicozno naslikanim likovima svetaca na
rubnim trakama. To je koloristički najljepši
dio slike jer se raskoš tkanine naglašava blje-
skovima i iskrenjem što se ponavlja i na plaštu
sv. Šimuna gdje je bjelina dobila srebrni sjaj i
mekoću. Uz njega su tijara i papinski štap.

Slika je publicirana 1990. godine kao djelo koje
na svim razinama pokazuje odjeke i utjecaje
Sebastiana Riccija te je pripisana Jacopu Ma-
rieschiju, vjernom učeniku Gaspara Diziani-
ja. Ustrajno nasljeđujući Dizianija, slikar se u
svom razvojnem putu približio idealu braće
Guardi, postigavši lakoću modeliranja, kolori-
stičku prozračnost i sjaj koji žari pa se čini kao
da boja iznutra svijetli ne samo na tkaninama,
nego i na licima i na pozadini u koju postavlja
svoje likove. Kod Marieschija je u pravilu riječ
o oltarnim palama i slikama religiozne temati-
ke koje radi za crkve u Veneciji i za naručitelje
iz manjih, pa i udaljenih sredina Republike jer
je jedna njegova oltarna pala malog formata
prepoznata u župnoj crkvi sv. Mateja u Dobro-
ti kraj Kotora u Boki kotorskoj. Marieschijeva

190

*Oltarne pale
visokog baroka,
rokoka
i klasicizma*

Katalog



prva djela datiraju iz 1743. godine kada radi za crkve San Giovanni in Bragora i Santa Maria delle Penitenti pokazujući na sačuvanim slikama sintezu G. Dizianija i G. A. Guardija. O njegovom ugledu u rodnom gradu svjedoči i činjenica da je 1755. izabran za profesora na Akademiji te da je 1750. bio u odabranoj skupini umjetnika koja je dobila narudžbu da izradi slavni Križni put u crkvi Santa Maria del Giglio (on je naslikao drugu i sedmu postaju).

Upravo sa slikom Presveto Trojstvo iz crkve Santa Maria delle Penitenti pokazuje sličnost novaljska pala, u prvom redu bliskost pokazuje lik Boga Oca sa fizionomijama sv. Šimuna Stocka i pape Honorija III. I za druge likove pronađene su analogije i usporedbe u svim fazama Marieschijeve djelatnosti, od mladenačkih u crkvi San Giovanni in Bragora (1743.) do kasnih u crkvi i bratovštinskoj dvorani S. Giovanni Evangelista u Veneciji (1760.).

Marieschi je, kako je već navedeno, prepoznat i kao autor oltarne pale *Raspeti Krist sa sv. Rokom i dušama čistilišta* u Dobroti. Na toj je pali užareni kolorit ispunjen svjetlom, inkarnat na ekspresivnim licima ružičast, kretanje likova silovito, a nanosi boje gusti i isprekidani: oživljeni svjetlom oni iskre i poprimaju svilenkasti karakter na draperijama, nebu ili na licima svetačkih likova. Dobrotska pala, gotovo skicnog karaktera datira se nakon 1748. kada je posvećena novosagrađena župna crkva na mjestu starije, srušene u potresu 1667. godine. Pitanje podrijetla i izvornoga smještaja novaljske slike nije razriješeno. Možda je pripadala baroknoj crkvi Gospe od Ružarija na obali jer je današnja župna crkva sv. Katarine sagrađena početkom 20. stoljeća.

Sliku su restaurirali Slavko Alač i Stanko Alajbeg u Splitu 1988. godine.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Tomić, 1990.a, 287-292; Tomić, 2002.d, 135-140; Tomić, u: *Zagovori*, 2009., 129-130; Lucchese, 2011.a, 417.

Giulia Lama
(Venecija, 1681. – 1747.)

35. *Bogorodica s Djetetom, sv. Ivanom Evanđelistom, sv. Franjom Paulskim i anđelima*
nakon 1739.

ulje na platnu, 236 x 117,5 cm

Šibenik, Samostan sv. Frane (sv. Nikole Tavelića)

191

Oltarne pale
visokog baroka,
rokoka
i klasicizma

Katalog

Oltarnu palu *Bogorodica s Djetetom, sv. Franjom Paulskim, sv. Ivanom Evanđelistom i anđelima* iz crkve sv. Frane (sv. Nikole Tavelića) u Šibeniku pripisao je 1935. godine njemački povjesničar umjetnosti Max Goering vencijanskoj slikarici Giuliji Lami i taj se atributivni prijedlog zadržao do danas.

Sliku je 1937. godine pomno i znalački predstavila Doroteja Westphal u svom pregledu slikarstva u Dalmaciji, započinjući, upravo s njom prikaz slikarstva 18. stoljeća: *Među dalmatinskim slikama mletačke škole XVIII. stoljeća vrijedna je neke pažnje Bogorodica sa dva sveca u šibenskoj crkvi sv. Franje, koja se pripisuje Piazzetti. I ovdje nalazimo još tizianeski motiv Bogorodice, koja stoji visoko ispred jedne kolumne. Okružena je oblacima, na kojima lebde anđeoski likovi. Tipovi i građa, vođenje svjetla, koje stavlja najjača svjetla neposredno uz duboke tame, sve to podsjeća na Piazzettu. Ipak nije ni ovdje kvalitet dosta visok, da bismo ovu sliku mogli smatrati vlastoručnim djelom majstorovim. Crtež odaje izvjesnu ukočenost (na primjer ruke pojedinih likova), prednji je anđeo glomazan. A ni kompozicija nije osobito vješta. Nedostaje joj lakoća Piazzettinih domišljaja. Čudovito masno djeluje golo djetinje tijelo. Šare nisu tako duhovite kao na izvornim djelima majstorovim. Rekla bih, da je autor šibenske slike koji pokrajinski učenik Piazzettin. Datirati bi je mogla otprilike u tridesete godine XVIII. stoljeća (Westphal, 1937., 48). Začuduje da se autorica nije osvrnula na Goeringovu atribuciju, jer je morala poznavati njegovu monografiju o slikarici G. Lami tiskanoj 1935. godine.*

U dva se navrata na sliku kratko osvrnuo Kruno Prijatelj, 1956. i 1982. godine u svojim pregledima umjetnosti 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji prihvaćajući Goeringovo mišljenje da je

riječ o djelu Giulije Lame, koja je prema Prijateljevima riječima najoriginalniji Piazzetin đak, zaključujući da je po svojim visokim kvalitetama ta slika najbolji rad Piazzettine škole u Dalmaciji.

Atribuciju je prihvatio i Ugo Ruggeri u monografiji o o toj umjetnici (1973.), navodeći da se slika mora datirati nakon 1737. godine jer je nastala po uzoru na palu Bogorodica s Djetetom i sv. Karlom Boromejskim (S. Maria delle Pace, Brescia) koju je upravo te godine izradio G. B. Pittoni, kako je već prethodno (1972.) upozorio Grgo Gamulin. Lama je od Pittonija preuzela likove Bogorodice s Djetetom ceremonijalno postavljene visoko na oblake, ispred kanelirana stupa obavijena oblacima i tkaninom, potom tri glavice anđela u vrhu pale, dok je lik malenog anđela u dnu slike pomaknula s ruba u sredinu, smjestivši mu u ruke, umjesto križa, medaljon s natpisom Caritas, što je atribut sv. Franje Paulskoga. No, ona je patetičan i meki Pittonijev ton zamijenila snažnim kjaroskurom i plastičnom energijom što se javlja u slikarstvu G. B. Piazzette i kod njegovih sljedbenika, što je bila i Giulia Lama.

Slika se nalazi na mramornom oltaru s južne strane trijimbalnoga luka svetišta (*cornu Epistolae*).

Vrijedne podatke o oltaru na kojemu je slika izvorno stajala zabilježio je don Krsto Stošić: *Oltar naše Gospe od presv. Srca Isusova. U najstarije dobu zvao se o sv. Ivana evanđeliste, zatim sv. Frane od Paule. 12 nov. 1739 šib. plemić Marko Filiberi potaknut svojom pobožnošću prema sv. Frani od P. čini ugovor s gvardijanom fra Antom Scarpantom i ostalim fratrima, po kome se obvezuje potpuno na svoj trošak podići svecu oltar i pribaviti sliku. Fratri se pak obvezuju in perpetuo da će na tom oltaru o svom trošku izlagati presv. Sakrament 13 petaka posebice poslije svečeva blagdana. Filiberi to hoće, da bude na slavu Božju i na veću pobožnost prema svetom Frani. Dva dana poslije toga fra Ivan Lupi iz Splita, zamjenik provincijala, odobrio je ovaj ugovor. Isti je Filiberi 1744. postavio na oltar tabernakul koji je zapadao 265 lira. Galvani (Il re d'armi di S. II. 11-12) spominje grb koji je na oltaru*

kao nepoznat mu. Prikazuje patku raširenih krila koja gleda prema grčkom križu. Sigurno pripada obitelji Filibera. [Danas ga nema. Nad oltarom je bl. N. Tavelića. Dopunio K. S.]. Da je Marko F. bio veliki prijatelj fratara, vidi se i po tome što mu je kao meceni fra Ljudevit Vojković posvetio svoju knjigu Razmišljanja (Meditazioni sopra la passione di N. S. Gesù Cristo raccolte dal P. Lodovico Vojkovich minore osservante dedicate all' Ill. Sig. Marco Filiberi nobile di Sebenico. Venezia 1745. Presso S. Occhi. 120 stranica).

Da je bila bar u početku živa pobožnost prema sv. Frani od P. vidi se iz činjenice što je za to bila štampana posebna knjižica. (Devozione che si pratica nella chiesa di San Francesco de' minori Conventuali in Sebenico nelle tredici dominiche ad onore di S. Francesco di Paola. Tip. d. Seminario). Slika sv. Frane od Paole vrlo je umjetnička. Prikazuje svetitelja koji gleda prema Djevici s Djetićem, pokraj njega je neko dijete a u pozadini sv. Ivan evanđelist. Dakle markirana je uspomena na sv. Ivana, jer je otprije to bio njegov oltar. Vidi se, da je slika bila u ono doba naručena baš za ovaj oltar. Slika je škole Tiepolove. Prof. V. Miagostovich govori negdje [u Il nuovo Cronista di Sebenico. Dopunio K. S.] da je je od Giambattiste Piazzette (+ 1754.) koji je bio učitelj glasovitom Ivanu Krst. Tiepolu (1770.).

Herman Rietsch, prvi restaurator u Kunsthist. Muzeju u Beču, restaurirao je našu sliku 1913.-14. za 180 kruna na trošak Centralne komisije za spomenike. Danas se slika nalazi iza vel. oltara.

Od g. 1879. na oltar je postavljen kip Naše Gospe presv. Srca Is. zauzimanjem trećoretkinja, dotično posebne bratovštine o kojoj govorimo na drugom mjestu. Kip je nabavio gvardijan Fattuta od glasovitog umjetnika Daniela iz Pariza. Pred ovom Gospom čini se svibanjska pobožnost (Stošić, 27-28).

Prema pisanju istoga Stošića u februaru 1750. radi se novi oltar bl. Nikole Tavelića (nekada Obraćanja sv. Pavla) pod upravom Petra Scottija, koga je zamijenio poduzetnik neki Ivan (Stošić, 24). Na veliki oltar u istoj crkvi u februaru 1750. poduzetnik Petar Scotti postavio je veliki mramorni tabernakul i dobio 384 lire (Stošić, 23).



193

*Oltarne pale
visokog baroka,
rokoka
i klasicizma*

Katalog

Usprkos Stošićevu iscrpnom izvještaju, ipak nisu razjašnjene okolnosti podizanja dvaju žrtvenika sa sjeverne i južne strane svetišta (*cornu Epistolae; cornu Evangelii*), nisu posve jasni njihovi titulari te izvorni smještaj slika na njima. Oba su oltara s tordiranim stupovima toliko slična da je teško ne pomišljati da su djelo iste radionice. Prema Stošiću naručitelj oltara i slike sv. Franje Paulskoga bio je šibenski plemić Marko Filiberi čiji se grb nalazi uatici sjevernoga žrtvenika danas posvećenoga sv. Nikoli Taveliću, a izvorno se na njemu nalazila slika *Obraćanje sv. Pavla* koja se 1750. spominje kao veoma oštećena, i danas o njoj nema traga. Sadašnju sliku sv. Nikole izradio je 1891. majstor Mihaljević s otoka Krka, kada ju je, 14. lipnja iste godine, posvetio biskup Antun Josip Fosco. Ona je zamijenila stariju sliku sv. Nikole Tavelića koja se danas čuva u samostanu. Prema navedenim podacima, slika Giulije Lame nije stajala na ovom oltaru iako je na njemu grb Marka Filiberija. Južni oltar posvećen je *Gospi od Presv. Srca Isusova* i na njega je, u nišu, 1879. postavljen kip Gospe. Taj je kip uklonjen u trenutku kada su franjevci sedamdesetih godina 20. stoljeća srušili glavni oltar i s njega prenijeli na dotadašnji oltar Gospe od Presv. Srca Isusova palu sa svečevim likom koju je izradio Matej Ponzzone Pončun. Na tom je oltaru dakle mogla stajati slika Giulije Lame *Bogorodica s Djetetom, sv. Franjom Paulskim, sv. Ivanom Evanđelistom i anđelima* od 1739. do 1879. godine. Tome u prilog ide i kartuša uatici oltara na kojoj je upisano *CARITAS*, što se nedvojbeno odnosi na sv. Franju Paulskoga. Naša je slika 1879. postavljena na zid iza glavnog oltara, a poslije toga u samostan gdje se i danas nalazi. Prema tome, ostaje nejasna uloga Filipa Filiberija: ukoliko je naručio sliku sv. Franje za južni oltar ispred svetišta, zašto se njegov grb nalazi na sjevernom oltaru na kojemu je bila slika sv. Pavla, a potom slika sv. Nikole Tavelića? To bi možda upućivalo da je on naručio oba oltara i dvije oltarne pale, ili su neki podaci iz Stošićeva navoda nepouzdana.

Slika je restaurirana u Hrvatskom restauratorskom zavodu, Restauratorski odjel Split, 1999. godine.

Izložba: Na slavu Božju. 700 godina Šibenske biskupije, Šibenik, 1999; Zagreb, 1999.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Goering, 1935., 165; Westphal, 1937., 48, 50, f. 49; Stošić, 1930, rkp., 27-28; Prijatelj, 1956.b, 81; Pallucchini, 1970., 162; Gamulin, 1972., 29-32; Ruggeri, 1973., 21-22, fig. 16, 37; Prijatelj, u: Horvat-Matejčić-Prijatelj, 1982., 861; Kalauz, 1998., 157, 172; Pilo, 2000., 125; Lucchese, 2011.a, 419.

Nicola Grassi
(Formeaso di Zuglio, 1682. – Venecija, 1748.)
36. Sv. Josip
oko 1730.

ulje na platnu, 150 x 90 cm
Osor, katedrala sv. Gaudencija

Sliku *Sv. Josip s Djetetom i anđelima* izloženu na mramornom oltaru u južnom brodu osorske katedrale sv. Gaudencija pripisao sam Nicoli Grassiju 1992. godine uočavajući da njegov rukopis odaje *harmonija bjeline i iskričava titrava svjetla, srebrnasta metalna čistoća kromatskih rješenja stopljena s rafiniranom impostacijom i mekim potezom kista* te ju datirao u zrelo razdoblje slikarove karijere, kada je početna iskustva preuzeta od učitelja Nicolòa Cassane (1659. – 1714.) proširio i dopunio utjecajima Sebastijana Riccija, Giambattiste Piazzette i Gianantonija Pellegrinija stvarajući specifičnu i autentičnu varijantu mletačkoga rokoka.

Vrijedan je analize i način na koji je sv. Josip prikazan: svetac stoji na zemaljskoj kugli i drži u rukama golo Dijete, drvo križa te rascvali lili-ljan. Uz njega su anđeli, od kojih jedan pridržava traku s natpisom: *REFUGIUM AGONIZANTIUM* (*Utočište umirućih*). Primjećeno je da sv. Josip "posuđuje" Bogorodičinu ikonografsku situaciju: stoji na globusu, "ogrnut" je svjetlošću, nježno privija sebi Dijete. Impostacija lika i njegov položaj na slici podsjeća doista na Bogorodicu Bezgrešnoga Začeca koja se najčešće prikazuje na kugli te gazi zmiju kao izvor i simbol grijeha. U poslijetridentskoj ikonografiji sv. Josip postao je iznimno popularan svetac, zaštitnik svih onih koji traže i žude blagu smrt i život vječni. Često se stoga i prikazuje na samrtnoj postelji u društvu Isusa i Marije. U osorskom slučaju slika je dopunjena prikazima na mramornom oltaru. Na stipesu su u plitkom reljefu prikazana u sukcesivnom slijedu dva Navještenja: u donjem dijelu Gabriel navješćuje radosnu vijest Mariji, dok u gornjem dijelu Josip leži u krevetu, a anđeo mu razgrće baldahin, obznajući mu što treba činiti, kako je zapisano u Evanđelju po Mateju. (Matej, 1, 18-21).

Ispred oltara je mramorna grobna ploča s natpisom:

IOSEPH MILANESE ARCHIDNVS
ET VIC. GLIS
SIBI DILECTISQ. FRATRIBS
DIGNITATIBS ET CAN.
HVIVS ECCL. CATTEDLIS
FACIENDVM MANDAVIT
OBYT III APLIS 1729.

Grobni natpis objašnjava okolnosti i vrijeme narudžbe, iza koje je stajao Josip Milanese, arhidakon i vikar, prema pisanju Daniela Farlatija u vrijeme biskupa Nikole Dražića (biskup u Osoru od 1720. do 1737.). Naglašavajući ljepotu i emocionalni naboj osorske slike Enrico Lucchese pomišlja da je mogla nastati i nešto kasnije, oko 1735., jer je bliska oltarnoj pali *Sveta Obitelj sa sv. Matejem i Nikolom* (S. Antonio in Casasola, Chiusaforte /Udine) datiranoj u to vrijeme.

Osorska se slika može usporediti s drugim Grassijevim djelima. Najizrazitija je veza s ciklusom slika iz katedrale u Tolmezzu, ali se analogije mogu pronaći ne samo sa slikama nastalim oko 1730., već i s djelima nastalim prije i poslije kvarnerske oltarne pale. Ona se u katalogu Grassijevih djela u Hrvatskoj ističe intimnim prikazom, međusobno usklađenim, svijetlim koloritom žute i plave boje te iskričavim svjetlom što likove sveca i anđela ispunja ozarenošću i toplinom pa se može reći da se pred nama ne nalazi slika rutinske proizvodnje nego rafinirano ostvarenje umjetnika koji je u okviru stilskih kanona ostvario vlastiti rukopis, prepoznatljiv i tražen među brojnim naručiteljima na prostoru Mletačke Republike.

Slika je restaurirana u Hrvatskom restauratorskom zavodu u Zagrebu i 2015. godine.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Tomić, 1992.a, 139-141; Cvetinić, 2007.b, 199; Bralić, 2003.b, 697; Lucchese, 2011.a, 414, 421; Bralić, doktorski rad, 2012.a, 147-148.

195

Oltarne pale
visokog baroka,
rokoka
i klasicizma

Katalog

196

*Oltarne pale
visokog baroka,
rokoka
i klasicizma*

Katalog



Nicola Grassi
(Formeaso di Zuglio, 1682. – Venecija, 1748.)
37. *Navještenje sa sv. Augustinom i sv. Ivanom
Nepomukom, sv. Franjom Paulskim i sv. Petrom
iz Alcantare*

1740. – 1745.

ulje na platnu, 147 x 296 cm

Krk, Sakralna zbirka u crkvi sv. Kvirina

Pojedinačne slike s prikazom *Navještenja* i svetačkim parovima, ikonografski određenim kao *Sv. Augustin i sv. Ivan Nepomuk* te *Sv. Franjo Paulski i sv. Ivan Kapistran*, već su sedamdesetih godina prošlog stoljeća objavljene kao djela mletačkog slikara Nicole Grassija (Gamulin, 1977.). Kada se, međutim, zasebne slike sagledaju kao cjelina, tri prizora čine cjelovitu kompoziciju s likovima smještenim u jedinstven prostor. Određuje ga scenografski postavljen arhitektonski okvir s parovima jonskih stupova i stubova, međusobno povezanih jednostavnim kamenim gredama. Parovi svetaca postavljeni su do ruba kadra i smješteni između stupova koji uokviruju plitki prostor trijema, zatvoren tamnom plohom zida u pozadini. Na lijevoj strani uz sv. Augustina sa standardnim atributima biskupa i crkvena oca stoji sv. Ivan Nepomuk s oznakama mučeništva: aureolom s pet zvijezda i palminom granom. Franjevački pustinjač sv. Franjo Paulski s natpisom *charitas*, stoji u paru s još jednim franjevačkim svecem isposničkog izgleda koji drži križ od neobrađenih grana drveta. Prikaz odgovara standardnoj ikonografiji španjolskog franjevca Petra iz Alcantare, a ne sv. Ivana Kapistrana koji se zadržao u svim dosadašnjim tumačenjima. Sv. Augustin se pogledom obraća promatraču uvodeći ga u središnju temu slike: prizor *Isusova utjelovljenja i početak njegova otkupiteljskog poslanja* (Fučić, u: *Leksikon* 1979., 420-424). Scena Blagovijesti u središnjem interkolumniju povučena je dublje u prostor i zbiva se pred otvorenom nebeskom pozadinom. Smještena je iza uskog trijema s klasičnim stupovima i gređem koji ih kompozicijski odvađa od bočnih parova svetaca. Božanska prisutnost istaknuta je blistavim svjetlom s masama oblaka napučenih *puttima* i anđeoskim glavicama.

Na jedinstvenu sliku s arhaičnom, poput triptiha, zamišljenom kompozicijom, upućivale su već fotografije snimljene 1959. godine u Restauratorskom zavodu JAZU u Zagrebu. Tu su pretpostavku nedvojbeno potvrdila istraživanja prije nedavno provedenih restauratorskih radova. Dobra očuvanost oslika i podaci prikupljeni tijekom istraživanja omogućili su preciznu rekonstrukciju izvornih dimenzija slike i ponovno spajanje okomito razrezanog platna u cjelinu.

Nicola Grassi jedan je od protagonista “pateitične redakcije” venecijanskog rokoko slikarstva (Pallucchini, 1995., 511- 520). Dopunjujući slikarsku poduku kod Nicolòa Cassane (1659. – 1714.) utjecajima Sebastiana Riccija, Giambattiste Piazzette, Federica Benkovića i Giambattiste Pittonija, ostvario je sugestivan slikarski izraz, obilježen, osobito u ranoj fazi, kasnobaroknom ekspresivnošću i retorikom. Kjaroskuro i plastičku snagu iz rječnika mletačkih neotenebroznih slikara ublažava tijekom trećeg desetljeća, ostvarujući u narednim godinama iznimna djela ispunjena blistavom svjetlošću s karakterističnim kromatskim suglasjima rokoko palete. Uz zapaženu produkciju portreta, Grassi se većinom posvetio slikama sakralnog sadržaja i crkvenim naručiteljima (Moretti, 1984.a, 15-23; Lucchese, 2005., 9-23). Izrađuje oltarne pale, pojedinačne prikaze svetaca s naglašenim portretnim obilježjima žanrovski određenih u ciklusu *Apostola* u Tolmezzu (1730.-32.), te biblijske prizore, često s temama iz Starog zavjeta pretvorenim u galantne pastoralne scene (Rizzi, 1982., 50-55; Lucchese, u: *La Galleria* 2003., 108-113, kat. 78, 81-84). Unatoč tome što je rodnu Carniju napustio u dječjačkoj dobi, zadržao je obiteljske i poslovne veze s tom mletačkom pokrajinom radeći za niz crkava u malim mjestima, a pred karijere velik dio opusa ostvaruje i za druge naručitelje u periferiji *Serenissime*.

O Grassijevim radovima na istočnojadranskoj obali objavljeno je više članaka i studija, počevši od pregleda venecijanskog slikarstva u Dalmaciji Rodolfa Palluccinija (1944., 49-55)

197

*Oltarne pale
visokog baroka,
rokooka
i klasicizma*

Katalog



do novijih tumačenja i atribucija slika u Trogiru, Osoru, Hvaru i Rovinju (Tomić, 1992.a, Tomić, 1997., 118-126; Lucchese, 1999., 231-232; Bralić, u: *Slikarski izvori i tokovi* 2005., 83-86, kat. 27). Među tim radovima, od kojih neki pokazuju udio suradnika uhodane Grassijeve radionice, slika iz Krka svojim dimenzijama i suzdržanom monumentalnošću ima posebno mjesto. Grgo Gamulin (1977.) ističe profinjenju kromatsku modelaciju svetaca, istodobno monumentalnih i elegantnih, te ih povezuje s Grassijevim radovima u Tolmezzu i datira oko 1730. godine. Za Egidija Martinija (1982.) riječ je o slikarovu remek-djelu iznimne snage i lirске note. Središnji prizor *Navještenja* Martini povezuje sa istoimenom slikom u vili grofova Torre Valsassina u Ziraccu i pomiče dataciju u početak četrdesetih godina 18. stoljeća. Enrico Lucchese (2011.a, 414) prepoznaje reinterpretaciju Pittonijeva motiva Bogorodičine košare s ručnim radom, a likovna obilježja povezuje s *Poklonstvom kraljeva*, monumentalnom oltarnom palom nastalom oko 1740. godine za crkvu sv. Franje u Udinama.

U nastojanju da se odrede podrijetlo i okolnosti narudžbe Grassijeve slike koja se danas čuva u Zbirci katedrale istraživanja su bila usmjerena na aktivnosti poduzetnog krčkog

biskupa Antonia Zuccherija (San Vito al Tagliamento, 1697. – Krk, 1778.) koji je kao i slikar bio podrijetlom iz Friulija. Zuccheri je stigao u Krk 1739. godine te se ubrzo posvetio radovima na obnovi i opremanju katedrale novim umjetničkim inventarom. Obnovljena stolna crkva posvećena je 1743. godine, no zbog nesuglasica s krčkim klerom i optužbi da *zatire ilirski jezik*, biskup Zuccheri bio je suspendiran dekretom apostolskog nuncija iz 1747. godine i morao je privremeno napustiti grad. Vratio se u sjedište svoje dijeceze, oslobođen svih optužbi, tek 1753. godine (Žic-Rokov, 1971., 139; Bolonić, Žic-Rokov, 2002., 119). Likovna obilježja Grassijeve slike podudaraju se s razdobljem ambicioznih radova biskupa Zuccherija na obnovi stolne crkve između 1740. i 1747. godine, no ne treba isključiti mogućnost da je slika bila izvorno namijenjena nekom drugom crkvenom zdanju. Središnja tema kompozicije upućuje na, danas srušenu, crkvu klarisa u Krku posvećenu upravo Navještenju Marijinom (Bolonić, Žic-Rokov, 2002., 280-281). Pretpostavku podupire i odabir franjevačkih svetaca: Petra iz Alcantare, osnivača bosonogih franjevac čija je stroga pokora postala znamenita putem svjedočanstava sv. Tereze Avilske i sv. Franje Paulskog.

Predloženu dataciju djela u početak četrdestih godina 18. stoljeća potvrđuju njezina likovna obilježja. U kompoziciji rafinirana kolorita i uravnoteženog odnosa volumena i svjetla slikar reinterpretera arhičnu formu triptiha, potaknutu vjerojatno starijim inventarom crkve. Istodobno u središnjem prizoru oblikovanom bez horizonta i prostorne dubine ponavlja rješenja s oltarnih slika koje se precizno datirane u to razdoblje poput pale na glavnom oltaru župne crkve u Fielisu iz 1742. godine. Kolorit nije tako blistav i užaren kao na slikama *Sv. Josip s Djetetom* iz osorske katedrale i *Suzana sa starcima* iz privatne zbirke (Piai, 2006., 220) ostvarenim u prethodnom desetljeću. Izduženi likovi svetaca čije su siluete istaknute širokim, uglatim naborima odjeće, kao i bogatstvo rokoko palete s ružičastim odsjajima na mjestima prozirnih sjena ostaju, međutim, prepoznatljiva obilježja Grassijeva slikarskog izraza. Sloboda poteza i rafinirana monokromatska modelacija sliku s Krka, uz već spomenutu palu iz Ziracca, povezuju i s *Navještenjem* iz Gallerie nazionale d'arte antica u Trstu te s prizorom Navještenja na slici *Sv. Trojstvo i misteriji Ružarija* iz župne crkve u Torre di Padova (Lucchese, u: *Galleria nazionale*, 2001., 73-75, kat. 40). Sličan minimalistički interijer sa scenografski postavljenim stupovima čiji su obrisi istaknuti svijetlim ružičastim tonovima pojavljuje se i na jednom od najsugestivnijih Grassijevih portreta slikarova pokrovitelja Jacopa Linussija iz 1741. godine (Lucchese, u: *Nicola Grassi*, 2005., 82-85). Portretna obilježja u oblikovanju staračkih fizionomija poput lica sv. Franje Paulskog ili sv. Augustina sa svjetlosnim titrajima i mekim pramenovima brade nastavljaju se na popularne Grassijeve prikaze svetaca iz prethodnog desetljeća. Sv. Augustin koloristički je blizak prikazu sv. Nikole iz Barija iz četrdesetih godina, prije svega toplom gamom oker žutih i crvenih tonova bogato ukrašenog pluvijala (*Antichi maestri*, 2007., 36, 38). Osobitu pažnju slikar je na krčkoj slici posvetio karakterizaciji lica svetih pustinjaka. Premda pripadaju prototipovima koje Grassi često ponavlja u svojim djelima, realističnost njihovih portreta živa izraza dobro ilustrira

usporedba sv. Petra iz Alcantare s portretom redovnika Filippa Marie Percotta iz privatne zbirke, za kojeg se do otkrića natpisa smatralo da predstavlja sv. Alojziju Gonzagu (Lucchese, 2007.b, 56-57).

Kolorističkim suzvučjem svijetlih ružičastih tonova inkarnata obogaćenih bljeskovima svjetlosti, kao i rafiniranom igrom svjetla na draperijama likova, krčka slika uvjerljivo svjedoči o Grassijevu rokoko senzibilitetu u tumačenju slikarske tradicije mletačkog *pitoresca*. Monumentalnom kompozicijom koja se na izložbi prvi put predstavlja nakon restauratorskih radova, pridružuje se najistaknutijim radovima venecijanskog *settecenta* u sjevernojadranskoj slikarskoj baštini.

Višnja Bralić

Restauratorski radovi: Zvonimir Wyrubal, Iviča Lončarić, Bruno Bulić, Restauratorski zavodu Instituta za likovne umjetnosti IAZU, Zagreb, 1959.–1960. godine; Pavao Lerotić, Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb, 2013–2014. godine

Bibliografija: Gamulin, 1977.a, 218–220; Gamulin, 1984., 197–199; Matejčić, 1982., 558–559; Martini, 1982., 68, 521, bilj. 231; Tomić, 1992.a, 139; Bralić, 2003.b, 697; Žic, 2006., 169–173; Lucchese, 2011.a, 414.

199

Oltarne pale visokog baroka, rokoka i klasicizma

Katalog

Giambattista Pittoni
(Venecija, 1687. – 1767.)
38. Sv. Ana sa svecima

1742. – 1745.

ulje na platnu, 247 x 124 cm

Buje, crkva Marije od Milosrđa

Potpis: GIO. BATT. PITTONI F./ VENEZIA

Slika Giambattiste Pittonija *Sv. Ana sa svecima* dio je bogate barokne opreme crkve Marije od Milosrđa u Bujama. Nalazi se na bočnom oltaru koji je izvorno bio posvećen sv. Maksimu i Pelagiju, zaštitnicima novigradske biskupije, no već početkom 17. stoljeća predan je na upravljanje ženskoj bratovštini sv. Ane, zaštitnice roditelja. Izvori bilježe da je 1655. godine po narudžbi biskupa Giorgia Darminija (1655. – 1670.) padovanski slikar Giulio Cirello izradio oltarnu sliku s novigradskim mučenicima sv. Maksimom, biskupom i Pelagijem, đakonom u prizoru adoracije Rođenja Blažene Djevice Marije, a s prikazom sv. Ane, zaštitnice roditelja udovoljio je [biskup] i pobožnosti bratovštine žena koja je u to vrijeme upravljala bočnim oltarom posvećenim zaštitnicima biskupije (Urizio, 1867., 40, 47-48). Na Pittonijevoj slici koja je zamijenila Cirellovu palu, sv. Ana je prikazana u slavi na oblacima. Uobičajene ikonografske oznake Marijine majke: izgled starije žene i zeleni plašt dopunjene su bijelom zastavom, atributom koji se uz sveticu pojavljuje na više djela mletačkog slikarstva 18. stoljeća. Očekivanom paru ranokršćanskih mučenika i utemeljitelja biskupije pridružen je u donjem dijelu kompozicije još jedan svetac što je zbog oskudnosti atributa i šutnji izvora o titularima oltara sredinom 18. stoljeća dalo povoda različitim ikonografskim tumačenjima. Biskup koji se obraća promatraču na lijevoj strani prepoznat je kao sv. Maksim, mučenik i utemeljitelj novigradske biskupije. Mladog svećenika u misnici likovna kritika počevši sa Santangelom (1935.) pogrešno povezuje sa sv. Alojzijem Gonzagom, a drugog biskupa prema tradiciji sa sv. Pelagijem. U prikazima biskupa bez atributa i prezbitera s dvostrukim križem na desnoj strani prizora Enrico Lucchese (2007.a) prepoznaje pak svete mučenike Hermagoru i For-

tunata, zaštitnike Akvilejskog patrijarhata kojem je do 1751. godine pripadala i novigradska biskupija te ih povezuje s pastoralnim ambicijama biskupa Gaspara Negrija (1732. – 1742.).

Giambattista Pittoni (Venecija, 1687. – 1767.) uz Sebastiana Riccija, Giambattistu Piazzettu i Giambattistu Tiepola, pripada skupini najistaknutijih venecijanskih slikara *settecenta* čiji se opusi u europskoj likovnoj kulturi poistovjećuju s mletačkim rokokom. Pittonijev slikarski izraz, zbog kasnobarokne dramske napetosti označen i kao “patetični rokoko”, stekao je mnoštvo poklonika i međunarodnu slavu, premda za razliku od većine suvremenika slikar nije napuštao Veneciju (Pallucchini, 1995., 511). Njegovi radovi plijene elegantnim i istodobno monumentalno impostiranim likovima, podjednako u sakralnim i mitološkim prizorima, a blistavi, svijetli kolorit, obilježen jukstapozicijom zasićene crvene, plave, žute i zelene boje u potpunosti je prilagođen ukusu onodobne europske aristokracije, prelazeći ponekad, prema ocjeni Michaela Leveya, u kategoriju “pre-lijepog” (Levey, 1994., 58, 60). Pittonijeve forme su, međutim, zadržale plastičnu čvrstoću konstruiranu crtačkom strogošću i disciplinom, a likovi su ostali nositelji dramski napetih i naglašeno sentimentalnih povijesnih, mitoloških i religioznih pripovijesti.

Opsežna istraživanja Pittonijeve slikarske biografije koje je provela Franca Zava Boccazzi sedamdesetih godina prošlog stoljeća donijela su niz podataka o dinamici odnosa između slikara i radionice, kao i odnosa između slikara i naručitelja, važnih za razumijevanje velike potražnje za venecijanskim slikarstvom u Europi 18. stoljeća (1979., 11-89). Uz nezaobilazne utjecaje Sebastiana Riccija i kjaroskura iz rječnika Giambattiste Piazzette, za Pittonija je najvažniji, čini se, bio susret s nadarenim i već afirmiranim slikarom Antonijem Arrigonijem (Venecija, 1664. – oko 1730.). Surađujući u drugom i trećem desetljeću s *bottegom* Pittonievih, Arrigoni, prenosi Giambattisti iskustva klasicizma i motive akademske struje s početka stoljeća koji postaju temelj oblikovanja

201

*Oltarne pale
visokog baroka,
rokokoa
i klasicizma*

Katalog



elegantnog i prepoznatljivog izraza mladog slikara (Fossaluzza, 1997., 180-216). Poput većine slikara baroka, Pittoni se često upuštao u likovne reinterpretacije motiva i tema drugih majstora. Njegovo ugledanje na radove pretihodnika i suvremenika, nije, međutim, bio toliko formalne ili stilske prirode, koliko se radi o tipološkim "posuđenicama". Česta ponavljanja i variranja istih likova, njihovih stavova i gesti, otkrivaju slikarovu najslabiju točku – pomanjkanje invencije u oblikovanju sadržaja i strukturiranju kompozicija. Postupak "kolažiranja" i ponovne uporabe istih motiva može se pratiti i u tehničkim aspektima nastajanja Pittonijevih slika, odnosno u organizaciji rada velike *botteghe*. Tom je tehnikom mogao u radionici brže proizvesti veći broj radova i udovoljiti brojnim naručiteljima, no upravo se zbog toga uz Pittonija u venecijanskom slikarstvu *settecenta* povezuje pojam "manufakturne proizvodnje visoke likovne vrsnoće" ili riječima France Zave Boccazzi (1979., 819) *prava industrija slikarstva*. U odnosu na mitološke prizore i alegorijske teme, popularne na europskim dvorovima i među privatnim kolekcionarima, produkcija slika za crkvene naručitelje povećavat će se prema kraju Pittonijeve karijere.

Zahvaljujući natpisu GIO. BATTA. PITTONI F./ VENEZIA autora bujske slike prepoznao je već Antonino Santangelo (1935.), a Wart Arslan (1936.) reprezentativnu palu uključuje u studiju o mletačkom slikarstvu 18. stoljeća te je, uz pomoć komparativne analize forme, datira u tridesete godine 18. stoljeća. Franca Zava Boccazzi u citiranoj monografiji slikara, pomiče dataciju u prve godine petog desetljeća zahvaljujući upravo Pittonijevim postupcima "montaže" i re-kombiniranja svetačkih likova. Sv. Maksim na lijevoj strani bujske slike istovjetan je, naime, liku sv. Ambrozija na slici *Bogorodica s Djetetom, sv. Petrom, Ambrozijem i sv. Karlom Boromjeskim* u župnoj crkvi sv. Stjepana u Bedizzole (Brescia) koja je na temelju dokumenta o podizanju novog oltara datirana u početak 1742. godine. Lik biskupa je doslovno

ponovljen u položaju, pokretima i fizionomiji te u raskošnoj kolorističkoj kombinaciji zlatnog okera i tamno crvene boje na ornamentu biskupova plašta. Sv. Ana ponavlja pak impostaciju Bogorodice s monumentalne stropne slike *Uznesenja Bl. Djevice Marije* iz katedrale u Thieneu, koju će Pittoni krajem četvrtog i početkom petog desetljeća varirati nekoliko puta na slikama manjih dimenzija (Milano, Brescia), a sačuvan je i *modelletto* u Museum and Art Gallery, Leicestershire (Zava Boccazzi, 1979., 120, 132, 162-163). *Uznesenje Bl. D. Marije* predstavlja i dobar primjer slikarovog posiziranja u rječnik motiva Sebastiana Riccija koji na sličan način oblikuje kompoziciju *Uznesenja Bogorodice* za Karlskirche u Beču (1734.). Mladi prezbiter s bujske pale također pripada omiljenom Pittonijevom prototipu mladenačkog sveca, naglašene pijetističke geste. S različitim atributima Pittoni će isti lik više puta varirati, a ponovit će ga u istom stavu kao sv. Antuna Padovanskog na oltarnoj slici *Bogorodice s Djetetom i svecima* iz katedrale u Vicenzi, koja je datirana dokumentom u 1744. godinu (Fossaluzza, u: *I Tiepolo e il Settecento Vicentino*, 1990., 88-90, kat. 2.11).

Fina ravnoteža postignuta između monumentalnosti svetačkih likova i intenzivnog svjetla rokoko palete potvrđuje dataciju Pittonijeve pale u Bujama u prvu polovicu petog decenija. Iako u okviru slikarovog opusa predstavlja djelo standardne religiozne produkcije četrdesetih godina, u sjevernojadranskom korpusu slikarstva ova pala zauzima istaknuto mjesto i rijedak je primjer cjeline 18. stoljeća sačuvane *in situ*. Virtuoznost u oblikovanju taktilnih vrijednosti slikarske materije i boja koje sjaje u rafiniranim tonskim kombinacijama, čine se primjerenim izrečenoj ocjeni o Pittoniju kao slikaru koji za sofisticirani ukus aristokratske klijentele "razvija perfekcionistačku praksu" s ciljem oblikovanja slike kao "dragocjenog predmeta".

Višnja Bralić

Restauratorski radovi: radionica *Studio Scatto-*
la – Sfreddo, Trst, 1989.

Bibliografija: Santangelo, 1935., 21; Arslan, 1936., 241; Zava-Bocazzi, 1979., 123, kat. 39; Matejčić, 1982., 558; Alisi [1937.] 1997., 29; Bralić, 2003.b, 699-700; Bralić, u: *Istria pittorica*, 2005., 33-35, kat. 35; Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 125-127, kat. 24; Lucchese, 2007.a, 271-276; Lucchese, 2008.a, 299-300; Lavrič, 2009., 67-71; Lucchese, 2011.a, 422-423.

Mattia Bortoloni
(San Bellino, 1696. – Milano, 1750.)
39. Navještenje sa sv. Antom Padovanskim
i sv. Jerolimom
oko 1722. – 1723.

ulje na platnu, 170 x 115 cm

Silba, župna crkva Rođenja Blažene Djevice Marije,
nekada crkva sv. Ante Padovanskoga (?)

203

Oltarne pale
visokog baroka,
rokoka
i klasicizma

Katalog

Rijetko je koja slika u Hrvatskoj imala tako “nesretnu” atributivnu povijest kao pala maloga formata *Navještenje sa sv. Antom Padovanskim i sv. Jerolimom* s otoka Silbe. Objavio sam je 1992./1993. godine kao djelo mletačkoga slikara Giambattiste Pittonija (1687. – 1767.). Naglasio sam visoku umjetničku razinu djela gipkih, savitljivih, spiralno artikuliranih likova postavljenih u dubokim i smionim dijagonalama. Datirao sam je u šesto desetljeće 18. stoljeća. Isti atributivni prijedlog ponovio sam i 2006., dok je iste godine Višnja Bralić predložila kao autora Angela Trevisanija (Venecija, 1667. – 1746.). Kao analogije usmjerila se na njegova djela nastala između 1720. i 1730. naglašavajući u iscrpnoj analizi slikarov položaj između dviju struja u mletačkoj umjetnosti prve polovice 18. stoljeća, položaj između rokoka G. B. Pittonija i neotenebroznoga majstora G. B. Piazzette i njegova kruga. U razgovor o slici uključio se 2007. i Alberto Rizzi u svom *Vodiču po Dalmaciji (Guida della Dalmazia)* lapidarno navodeći da bi autor slike možda mogao biti Dizianijev sljedbenik Jacopo Marieschi (1711. – 1794.).

Ipak, pouzdanu atribuciju slike predložio je Enrico Lucchese (2006., 2011.) obrazlažući da je autor oltarne pale Mattia Bortoloni (San Bellino, 1696. – Milano, 1750.). Stilizirane, neomanirističke likove svetaca, Bogorodice i Gabrijela sa slike u Silbi usporedio je s freskama u vili Cornaro u mjestu Piombino Dese koje je prema ugovoru Bortolini izradio 1716., a posebno s oslikom u Ca' Farseti u Veneciji. Na tim je djelima Bortoloni plasticitet likova pokrenutih u prostoru postigao naglašenim kjaroskurom odvojivši se od likovnog izraza *seicenta*, pokazujući dodire sa slikarstvom Luigija Doriginja,

*Oltarne pale
visokog baroka,
rokoka
i klasicizma*

Katalog



usmjeravajući se prema G. B. Tiepolu i patetici rokoka. Na taj se način, ističe Rodolfo Pallucchini, kretao i G. B. Pittoni koji je s Bortolonijem imao brojne dodire. Te je dodire naglasio i Lucchese bilježeći da je “naškrobljena Bogorodičina haljina više pittonijevska od samoga Pittonija” (Lucchese 2006., 190). Osim Pittonija, on u Bortolonijevoj umjetnosti vidi tragove G. B. Tiepola, G. B. Piazzette u vrijeme njihova angažmana u S. Stae (1722.) te s A. B. Mariottijem koji je s Bortolonijem započeo nauk kod Antonija Balestre.

Likovi na pali sa Silbe izvijenih, gipkih tijela vibrirajuće površine obasjani su na način da njihova vitka linija i sitna lica dobivaju odlike rokoko figura koje se pojavljuju na pozornici ispunjenoj nebeskim plavetnilom, prozračnim oblacima i stjenovitim tlom. Elastična, obnažena figura sv. Jerolima pokazuje sličnost s likom sv. Lovre na slici *Mučenje sv. Lovre* (crkva sv. Lovre, Trino) dok se izlomljene, izdužene, “neomanirističke” figure svetaca pojavljuju ne samo na oltarnim palama, nego i na ciklusima fresaka što ih je Bortoloni radio za crkve, vile i palače u Veneciji, Venetu, Lombardiji i Piemontu.

Pitanje izvornoga smještaja i naručitelja slike nije riješeno. Prema usmenom podatku dugogodišnjega župnika na Silbi, don Žarka Brzića, nalazila se u crkvi sv. Antuna u istoimenoj uvali koju su, kako bilježi povjesničar silbljanskoga pomorstva Petar Starešina, dali podići kapetan Antun Bujačić i njegov sin Jerolim pa se pomišljalo da su oni stajali iza narudžbe jer se i likovi svetaca mogu, u tom slučaju, protumačiti kao njihovi patroni. Lucchesi je 2011. pretpostavo da je slika, kao i pala *Bogorodica s Djetetom, sv. Franjom i sv. Antom* Pietra Liberija, mogla biti naručena za franjevačku crkvu Gospe od Karmela koju su, kao i mali glagoljaški samostan uz nju, prema dopuštenju zadarskoga nadbiskupa, dala podići braća Matija i Šimun Pavlina (Paulina) 1670. godine.

Slika je restaurirana u Radionici JAZU u Zadru, te 2015. godine u Hrvatskom restauratorskom zavodu, Restauratorskom odjelu u Zadru.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Starešina, 1971., passim; Tomić, 1992.–1993.a, 221–222; Tomić, u Emil Hilje-Radoslav Tomić, 2006., 312–313; Bralić, 2006.d, 107–119; Rizzi, 2007., 349; Lucchese, 2006.b, 189–192; Lucchese, 2011.a, 411–412, 415; *Bortoloni Piazzetta*, 2010; Lucchese, Appunti 2011.b, 298–300.

205

Oltarne pale visokog baroka, rokoka i klasicizma

Katalog

Francesco de Mura
(Napulj, 1696. – 1782.)
40. *Bogorodica s Djetetom, sv. Benediktom
i benediktinskim svecima*
1751. ili 1753. (?)
ulje na platnu, 163,5 x 138 cm
Dubrovnik, Biskupijska klasična gimnazija
Rudera Boškovića, školska kapelica
Natpis na supedaneju desno: *Fra de Mura Pi[nxit ?]*
1751 [ili] 1753 [?]

Potpis na slici napuljskoga slikara Francesca de Mure *Bogorodica s Djetetom, sv. Benediktom i benediktinskim svecima* – uz podršku koju pružaju oblikovne podudarnosti – rješava pitanje autorstva, a donekle i pitanje o dataciji, no ostavlja otvorenima pitanja o ikonografiji i provenijenciji vrsne slike koja obogaćuje korpus napuljskih slika na dubrovačkom području.

Odabrani kadar za *Sveti razgovor*, koji je ujedno i *svetačko viđenje* okuplja Bogorodicu s Djetetom i benediktinske svece, četiri mala anđela i šest krilatih kerubinskih glavica. Likovi su prikazani punom visinom i širinom, a kadar uključuje i nekoliko scenografskih detalja njihova okružja: pozornica događaja opisana je djelomice vidljivom ukošeno postavljenom građevinom koja zatvara prostorni opis s desna, ali vodi pogled prema šumarku na čijem rubu se rastvara nebo napučeno oblacima u okomitom traku uz lijevi rub slike. Dubinske i visinske dijagonale razbuđuju kompozicijske i prostorne odnose. Dinamici pridonose i impostacije savitih ili zakrenutih tijela nagnutih prema ili odmaknutih od slikane površine. Motiv golubice naslikan je s crtački i slikarski vješto oblikovnim torzijama. Uz središnju os slikar je postavio dva svijetla kompozitna (?) stupca, koji u kadar ulaze samo donjim dijelom glatkoga trupa i bazom, a dubinskim postavom (jedan iza drugoga) sugeriraju da su vidljivi ulomak kolonade nekoga pročelja ili ophodni trijem. Pred njima, na prijestolju od oblaka, pod razvitom draperijom koju podržavaju anđeo i tri kerubinske glavice, sjedi Bogorodica. Tijelom je sučeljena gledatelju, ali gla-

va joj je – zbog jake torzije vrata – u gotovo punom lijevom profilu. Svu je pozornost usmjerila prema bradatim starijim svecu koji kleči pred njom. Prikazan je u desnom poluprofilu kako širi ruke i okreće dlanove prema van kao u čudu ili žarkom zazivu. Osim dobi, nekoliko atributa – benediktinski crni habit s kapuljačom, mitra (u rukama jednoga od anđela), gavran koji drži kruh u kljunu – otkrivaju njegov identitet: radi se o Benediktu iz Nursije. Još jedan Benediktov atribut, opatski pastoral, položen je na tamnu pristupnu stubu na kojoj je bočno razvijen slikarov potpis. Nago Dijete sjedi na Bogorodičinu lijevom koljenu, desnicom blagoslivlja sv. Benedikta, ali ga ne gleda. Pogled spušta prema paru madolikih benediktinaca koji kleče u donjem desnom dijelu kadra, a kažiprstom ljevice dijete Isus pokazuje na onoga od njih, koji pogled upućuje prema njemu. Geste benediktinčevih ruku podjećaju na alegorijsku figuru Cesara Ripe kojom objašnjava pojam *Ljubav prema Bogu*. S druge strane par mladih benediktinki stoji iza sv. Benedikta, jedna ruke polaže na prsa, druga ih sklapa na molitvu, a obje udivljeno gledaju viđenje Bogorodice i Djeteta. Osim mlađe dobi, roda i reda, slikar sljedbenicima sv. Benedikta iz Nursije nije pružio neosporne značajke prema kojima bismo ih mogli sa sigurnošću imenovati. Svetokrug nemaju, kao ni sv. Benedikt. Ipak, svi oni sudjeluju u viđenju, jer pokretima komentiraju pojavu Bogorodice i Djeteta na oblacima, što ih označuje kao svece, a ne "obične" pripadnike benediktinske zajednice, kojima se Spasitelj Svijeta i Majka ipak ne objavljuju na taj način. Odloženi opatski pastoral pod nogama Bogorodice, osim Benediktova atributa mogao bi biti i atribut svetaca isprepletenih i vjerojatno hibridno spojenih hagiografija – sv. Maura (opata i apostola Francuske), sv. Placida (također opata, apostola Sicilije) – kao i sv. Skolastike (utemeljiteljice ženskoga benediktinskoga redovništva), koja je vidjela svoju dušu kako uzlazi na nebo u obliku golubice. Međutim, golubica na slici slijeće (pa je u tom smislu bliža onoj Duha Svetoga), no s obzirom na to da u svetačkom razgovoru Duh Sveti obično nije prikazan, najvjerojatnije se radi o njezinu



207

*Oltarne pale
visokog baroka,
rokoka
i klasicizma*

Katalog

atributu. Sv. Skolastika prikazuje se u paru sa sv. Gertrudom Velikom, mističarkom i teologinjom iz benediktinskoga samostana u Hefti. I nju se često opisuje kao opaticu, s pastoralom, premda nije obnašala tu dužnost, a do zabune je došlo zbog imenjakinje, opatice Gertrude od Hackenborna, u vrijeme čijega vodstva samostana u Helfti je sv. Gertruda djelovala, a i zbog toga što ju je opatica povjerila duhovnoj skrbi svoje mlađe sestre, mističkarke i svete, sv. Matilde od Hackenborna (njem. *Mechtild; Mechthild von Hakkeborn*). Prilog za identifikaciju sv. Gertrude Velike je i njezina rastuća popularnost: godine 1677. je uvedena, a 1738. se stabilizirala u *Rimskom martirologiju*, bez provedena postupka kanonizacije.

Ikonografska identifikacija otvara pitanje o podrijetlu slike i upućuje da je ona vezana za benediktinske zajednice na području povijesne Dubrovačke nadbiskupije (sada biskupije), odnosno Dubrovačke Republike. U nedostatku arhivske potkrepe ili nekoga drugoga svjedočanstva, možemo samo razmišljati o pretpostavkama. Od mogućih izdvaja se benediktinska zajednica na Lokrumu iz više razloga. Prvo, ona je pripadala Montekasinskoj kongregaciji, za razliku od ostalih opatija na dubrovačkom području (Sv. Marija na Mljetu, Sv. Jakov na Višnjici, Sv. Mihovila na Šipanu i priorata Sv. Andrije na pučini, kako ističe povjesničar benediktinskoga reda, Ivan Ostojić (1964.): *U trećem deceniju XVI. st. osnovala se naša domaća Mljetska kongregacija, koja je obuhvatila sve samostane dubrovačke republike osim lokrumskoga*. Veze Lokruma i Montecassina bile su znatno prisnije od onih koje je njegovala Mljetska kongregacija. Drugo, slika se sada nalazi u vlasništvu dubrovačke biskupije, zajedno s još nekolicinom slika znatno sigurnije provenijencije s Lokruma. Treće, još za slikareva života njegov životopisac Bernardo de Dominici u III. svesku *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani* (1743.) svjedoči o tome da je Francesco de Mura bio slavan među benediktinskim naručiteljima i da je važan dio svoga opusa ostvario upravo za njih, u Montecassinu za crkvu i samostan. Osim Montecassina, De

Mura je radio i za benediktince u San Severino a Sossia u Napulju, ali i za druge redovničke zajednice.

Napuljski umjetnici i njihova djela nisu iznimka u Dubrovniku, a o brojnim diplomatskim, vojnim, bankarskim, trgovačkim, prometnim i poštanskim vezama Kraljevstva Obiju Sicilija (Napuljskoga Kraljevstva) i Dubrovačke Republike nalazimo brojne podatke u opsežnoj dubrovačkoj historiografiji, posebice vezano za dubrovačke konzularne predstavnike u Napulju i napuljske vojne zapovjednike u Dubrovniku (zvanih *governatore d'armi*), o čemu je pisao Ilija Mitić (1970., 1986., 1988.). Svjedočanstva o sponama preko Jadrana i šire, Sredozemlja, spomenuo je i navigacijskim šestarom premjerio Fernand Braudel u *Sredozemlje i sredozemni svijet u doba Filipa II.* (1949.) kao djelić transmediteranskih veza Dubrovnik sa znatno udaljenijim obalama. Stoga se i prisutnost napuljskih umjetnika ili – u ovom slučaju – jedne napuljske slike u Dubrovniku može samo pribrojiti nitima tih izolinija. Ipak je slika Francesca de Mure iznenađujući pri nos slikarskoj baroknoj baštini u Hrvatskoj jer u nju unosi svjedočanstvo o uzbuđljivoj napuljskoj slikarskoj sceni sredinom *settecenta* u kojoj De Mura razvija elegantnu slikarsku formulu između Arkadije i klasicizma, kako je to opisao Nicola Spinosa (1987.), a njegovu ulogu naznačuje ipak kao *brillante diffusore 'in provincia' delle idee maggiori del maestro*. "Maestro" je Francesco Solimena, koji je od početaka De Murine kritičke sudbine naglašen kao ključna osoba njegove formacije. Bernardo de Dominici u III. svesku *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani* (1743.) naglašava da je od njega naučio pravi način organizacije slikarske naracije, ljepotu i svježinu kolorita i usklađenost cjeline, a pred kraj opisa De Murina života svjedoči kako mu je sâm Solimena potvrdio da se radi o najboljem njegovu učeniku i pri tome nije štedio riječi hvale. Značenje dubrovačke slike unutar De Murina opusa – sada kada je poznata – prepustit ćemo napuljskim kolegama kako ne bi pali u zamku kakvu također bilježi De Dominici u vezi s De Murom, u kojoj *vi s'ingannaro due Professori forestieri*, na veselje domaćih.

Naposljetku, podsjetimo da je Francesco de Mura do sada zabilježen tek kao autor male slike *Bogorodica s Djetetom i mali sv. Ivan Krstitelj* u franjevačkom samostanu na Petrićevcu kraj Banja Luke u Bosni i Hercegovini, koja je – prema podudarnim dimenzijama sa skupinom ikonografski srodnih slika – rađena za tržište. Tipološka rješenja i kolorit (osobito Bogorodičine odjeće) usporedivi su na oba djela. Put bosanskohercegovačke slike do Petrićevca nije poznat, ali s obzirom na veze bosanskih fratara s Dubrovnikom, moguće je da je upravo Dubrovnik odigrao ulogu i u dolasku te slike.

*U *Zborniku* u počast akademiku Igoru Fiskoviću u tisku predan je članak “Il quadro di Francesco de Mura a Dubrovnik (Ragusa)” na talijanskom jeziku, a za ovu prigodu slika je predstavljena na hrvatskom i tekst priređen za potrebe kataloga izložbe.

Slika je restaurirana u Hrvatskom restauratorskom zavodu, Odjel u Dubrovniku (Neda Kuzek) 2012. godine.

Sanja Cvetnić

Bibliografija: Slika nije objavljena.

Costantino Cedin
(Padova, 1741. – Venecija, 1811.)
41. *Sveta Obitelj s Joakimom i Anom*
1782.

ulje na platnu, 242,5 x 113 cm

Dobrota, Boka kotorska (Crna Gora), crkva sv. Eustahija

Crkva sv. Eustahija (Stasija) podignuta je prema projektu mletačkog inženjera Bartola Rieviera od 1762. do 1773. kao središte nove župe utemeljene 1753. godine u zapadnom dijelu pomorskoga naselja Dobrota u Boki kotorskoj. U njezinoj jednobrodnoj unutrašnjosti s plitkim kapelama podignuto je, uz glavni oltar u svetištu, i šest mramornih slavluk-oltara ujednačene tipologije, od kojih su tri dopunjena oltarnim palama. Oltar posvećen sv. Josipu nalazi se u središnjoj sjeverozapadnoj kapeli. Prema knjizi računa neimenovani majstor za palu *Gospa od Karmela sa sv. Josipom, sv. Joakimom i sv. Anom* isplaćen je 1782. godine, što znači da je tada bila i izrađena. Na mramornom predoltarniku u plitkom je reljefu oblikovana tema *Duša u čistilištu* što se vezuje uz ikonografiju Gospe od Karmela, ali na određeni način i uz sv. Josipa kao uzora blage smrti, utočišta umirućih i zaštitnika za one koji traže spas duše u vječnosti. Kao primjer navedimo da na oltarnoj slici Nicole Grassija iz katedrale u Osoru sv. Josip u rukama drži natpis: *REFUGIUM AGONIZANTIUM* (Tomić, 1992., 139).

Prema sačuvanoj predaji (što će trebati dodatno provjeriti), oltar i sliku naručila je dobrotska pomorska obitelj Dabinović. Oltarna pala je, na temelju brojnih analogija, pripisana mletačkom slikaru Costantinu Cediniju (Padova, 1741. – Venecija, 1811.) koji je krajem 18. i početkom 19. stoljeća djelovao u Veneciji i Venetu, u prvom redu kao slikar fresaka u palačama i vilama u Veneciji, Padovi i okolici. Bokeljska pala uspoređena je sa slikom *Bogorodica s Djetetom, sv. Dominikom i sv. Vinkom Fererskim* koju su, kao Cedinijevo djelo publicirali Giuseppe Pavanello i Nina Kudiš 2012. godine.

209

Oltarne pale
visokog baroka,
rokoka
i klasicizma

Katalog

210

*Oltarne pale
visokog baroka,
rokoka
i klasicizma*

Katalog



Cedini je izradio još jednu palu u Dobroti. Kapetan Luka Radimir (Dobrota, 1727. – 1806.) dao je podići u crkvi sv. Petra na lokalitetu Ljuta mramorni oltar sa slikom *Sv. Luka, sv. Marko, sv. Jakov, sv. Juraj i anđeo*. Slika se može datirati u isto vrijeme kada i pala u crkvi sv. Stasija, jer je crkva sv. Petra sagrađena 1780. godine pa je neposredno nakon toga slijedilo opremanje njezine unutrašnjosti mramornim oltarima i slikama.

Podrijetlom iz Padove, Cedini se spominje u Veneciji od 1768. godine gdje je upisan u Bratovštinu slikara (*Fraglia dei pittori*). Učio je na kod Jacopa Guarane na Akademiji na kojoj je, kasnije i sam kasnije odgojio slikare poput Carla Bevilacqua, Giuseppea Bernardina Bisona i Latanzia Querene.

Cedini je u prvom redu poznat kao slikar fresko ciklusa, dok je katalog njegovih slika figuralne tematike (oltarne pale, slike sakralne i povijesne tematike...) slabije istraže. U Veneciji je njegova djelatnost poznata u palačama Manin na Rialtu, Moro-Lin, Giustinian dei Vescovi, Contarini delle Figure, Corner della Regina a radio je i za druge ugledne plemićke obitelji. Godine 1792. oslikao je zastor u kazalištu *La Lenice* arhitekta G. A. Selve. Freskama je ukrašavao i crkve poput stropa u S. Barnaba te u S. Cassiano (Pallucchini, 1996., t. II, 276-284.) Kao i drugi, tako je i Cedini oslikavao i vile na širem području Veneta: navedimo vilu Viola (Sant'Ambrogio di Fiera, Treviso), vilu Corner (Sant'Artemio, Treviso), vilu Andrighetti, Marcello (Campocroce di Preganziol), vilu Lion, Da Zara (Casalserugo) s mitološkim i alegorijskim temama, ili vilu Marcello del Majno zvanu „Ego“ (Preganziol) u kojoj je monokromno oblikovao tematski različite cikluse s figurama plesača i plesačica (Pavanello, 2011., 159-162, 234-241; Pavanello, 2010., 151-153, 172-176).

Posebo su zanimljive freske u palači Emo Capodilista u Padovi na kojima je Cedini svijetlim bojama, u urbane krajolike, na terase i na nebeske, iluzionizirane prostore postavio

brojne likove iz svakodnevice i mitologije oblikujući cjeline koje u svjetlom koloritu, na neizbježnoj tiepoleskoj podlozi, objedinjavaju rokoko iskustva i novosti klasicizma. Upravo tako istančan i rafiniran odnos prema svijetlu i boji vidljiv je i na oltarnoj pali u Dobroti na kojoj se sretno spajaju svježina poteza, pastelna mekoća i prozračnost na ozbiljnim likovima svetaca što okružuju Bogorodicu s Djetetom postavljene visoko na bijele oblake.

Unutrašnjost crkve sv. Stasija opremljena je oltarima i slikama krajem 18. i početkom 19. stoljeća, u jedinstvenu cjelinu u kojoj se dopunjavaju kasni barok i klasicizam. Svi su oltari izrađeni od bijelog mramora u mletačkim radionicama dok se među slikama nalaze djela Frane co. Solimana, Costantina Cedinija i Francesca Potenze.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Tomić, 2012.b, 229-302; Tomić, 2013.d, 73-75; Nina Kudiš, 2012.a, 361-368.

211

Oltarne pale visokog baroka, rokoka i klasicizma

Katalog

212

*Sveto i
profano*

*slikarstvo
talijanskog
baroka u
Hrvatskoj*

Katalog

Alegorije, literarne i mitološke teme

Giulio Carpioni
(Venecija, 1613. – Vicenza, 1679.)

42. *Irida u kraljevstvu Hipnosa*

43. *Deukalionov potop*

1665. – 1675.

ulje na platnu, 60 x 50,5 cm

Rijeka, Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja

Pandani s prizorima smještenim u ovalu zabilježeni su u inventaru riječkog Gradskog muzeja (Museo Civico) četrdesetih godina 20. stoljeća kao *biblijske scene* nepoznatog autora i podrijetla. Grgo Gamulin (1975.–76.) prepoznao je radove mletačkog slikara Giulija Carpionija (Venecija, 1613. – Vicenza, 1679.), a u nedavno objavljenoj studiji detaljnije je analiziran njihov složen ikonografski sadržaj inspiriran mitološkim pripovijestima iz Ovidijevih *Metamorfoza* (Bralić, 2008.).

Irida u kraljevstvu Hipnosa i *Deukalionov potop* tipična su ostvarenja Giulija Carpionija koji je nakon prvih slikarskih iskustava u Veneciji, karijeru ostvario u Vicenzi nalazeći umjetničko nadahnuće u intelektualnoj klimi oko *Accademia Olimpica*. U gradu koji se u akademskim krugovima doživljavao kao druga Atena, bujna se Carpionijeva imaginacija ostvaruje prije svega u oblikovanju mitoloških sadržaja i njihovih prikrivenih moralističkih i alegorijskih značenja, balansirajući između melankolije i ironije, realizma i težnje spram perfekcionizma forme. Pripada krugu mletačkih slikara 17. stoljeća kojem je neoticijanizam Alessandra Varotarija Padovanina bio polazište u oblikovanju osobnih inačica baroknog slikarskog izraza u stalnom dijalogu s likovnom baštinom renesanse. Carpioni, međutim, izostavlja vanjska obilježja klasicizma te za razliku od Padovaninovih dinamičnih kompozicija “romantične emotivnosti”, oblikuje prizore elegičnog i meditativnog raspoloženja kojima odišu i slike iz riječkog muzeja.

Obilježja Carpionijeva baroknog klasicizma otkrivaju slikarove uzore i u radovima poetske imaginacije Nicolasa Poussina i Pietra Teste, kao i utjecaj Caravaggiova sljedbenika Nicola-

sa Régniera, osobito u ranim djelima. Suptilan crtež kojim definira obrise likova kao i tonski oblikovane kompaktne forme blistavih boja u potpunoj su opreci sa slobodnom slikarskom gestom istodobnih vičentinskih radova Francesca Maffeijsa. Likovna kritika 17. stoljeća, opčinjena vrijednostima venecijanskog *pittoresca*, Carpionija stoga rijetko spominje unatoč velikom i raznovrsnom opusu u kojem se brojem ističu radovi i sakralne i žanr tematike (Pallucchini, 1981., 206-216). Marco Boschini ipak ga nije mogao previdjeti u slikarskom vodiču kroz Vicenzu (1676.), a Antonio M. Zanetti (1733.) preciznije određuje Carpionija kao darovita majstora, originalne i neuobičajene invencije, upućujući na najupečatljiviji dio njegova opusa posvećen temama iz antičke mitologije i književnosti (Pilo, 1961., 1999., 130-138). Slikar, analogno Poussinu, oživljava mit kao način poetskog, alegorijskog izražavanja, osvajajući prostore i značenja klasične mitologije, književnosti i filozofije. Preobrazba tih iskustava bila je, međutim, tako potpuna da Homan Potterton (1979.) u njegovim “Tizianom inspiriranim bakanalijama” prepoznaje najoriginalnije invencije venecijanskog *seicenta*. Slike višeslojnih simboličkih značenja, kojima Carpioni nastoji *oživjeti izgubljeno zlatno doba* bile su namijenjene uskom krugu humanistički obrazovane aristokracije. Iznimna popularnost njegovih *poesia* i *capriccia* među naručiteljima potvrđena je nizom radova kabinetskog formata, ali i ambicioznim dekoracijama gradskih palača i vila najistaknutijih vičentinskih obitelji poput Trissina, Caldogna, Negrija, Giustinijanija i Piovini-Muzanija (Minorello, 2002., 40-152).

Mitološki prizori nadahnuti antičkim tekstovima dominiraju Carpionijevim opusom u šestom, sedmom i osmom desetljeću 17. stoljeća pri čemu su mitološke pripovijesti bile tek polazište za ostvarenje osobne umjetničke vizije. Slikar se gotovo opsesivno vraćao istim temama poput Bakanalija, Čašćenja Venere, Silenova pijanstva, Venere i Adonisa, Deukalionova potopa i Kraljevstva Hipnosa, inspiriran većinom stihovima iz Ovidijevih *Metamorfoza*.

213

Alegorije,
literarne
i mitološke
teme

Katalog

214 Varirao ih je u desecima redakcija, a Margaret Binotto (2000., 323, bilj. 220) smatra da *Carpionijeva mitološka erudicija upućuje i na slikarovu bibliofilsku strast*. Gotovo neiscrpne mogućnosti iščitavanja njihovih značenja neposredno se nadovezuju na onodobnu književnost gomilanjem neobičnih i neočekivanih metafora, postupkom koji je izražen u poetskom *credu* Giambattiste Marinija *cilj je pjesnikov začuditi* (Mirollo, 1991.).

Alegorije,
literarne
i mitološke
teme

Katalog

Deukalionov potop jedan je od omiljenijih Carpionijevih motiva, opisan i u I. pjevanju Ovidijevih *Metamorfoza* (Ovidije, Met, I 259-312). Prema grčkom mitu, događaj je posljedica Jupiterova bijesa na ljude brončanog doba kada *nesta stida i istine... a na njihovo mjesto prijevare, lukavstva dođu / i podmuklost i sila i imanja opaka želja*. Razjaren okrutnošću arkadijskog kralja Likaona, Jupiter odlučuje smaknuti pokvareni ljudski naraštaj katastrofalnim potopom uz pomoć Nota, južnog vjetrova koji donosi kišu, i Iride, božice duge, koja napaja vodom oblake. Preživjet će jedino Deukalion i Pira, osnivači novog ljudskog roda i roditelji Hele-
na, praoca svih Grka.

Na slici iz Rijeke, kao i na petnaestak očuvanih redakcija iste teme (Pallucchini, 1981., Binotto, 2000.), Carpioni prikazuje trenutak kada po Jupiterovoj zapovijedi voda nezaustavljivo nadire. U metežu očajnih ljudi koji će uskoro preminuti od gladi, nekolicina preživjelih se uspinje do planinskih vrhova uzaludno tražeći spas. Poruku krhkosti ljudskog života u srazu s božanskom silom Carpioni prenosi rezigniranim i gotovo podrugljivim pogledom distanciranog promatrača. Vješto oblikovani likovi i njihov smještaj u krajoliku potvrđuje pak Orlandijevu (1704.) ocjenu da je likovni dar najbolje “ostvarivao u malom”.

Uz klasične literarne predloške, Carpioni je često posezao i za antičkim likovnim motivima, preobličujući ih u vrlo prepoznatljiv, bizaran i osoban mikrokozmos. Ležeći lik žene s rukom zabačenom iza glave na riječkoj slici nastao je prema antičkim modelima koji su renesansnim umjetnicima bili poznati preko

rimске skulpture ležeće *Arijadne* (Vatikanski muzeji, Rim) ili uspavanog Endimiona pred Dijanom s antičkih sarkofaga (crtež u Royal Library, Windsor Castle). Reinterpretirao ga je Tizian u liku bakantice na *Bakanalijama Andrijevaca* (Muzej Prado, Madrid), kao i Annibale Carracci u prikazu snene Venere (Musée Condé, Chantilly). Isti motiv Carpioni je ponovio na više slika, pri čemu rekontekstualizira djela “velikih prethodnika” omogućujući učenom promatraču prepoznavanje znamenitih citata. Na riječkoj slici klasični model pretvara u groteskan prikaz opuštenog i podbuhlog tijela utopljenice.

Irida u kraljevstvu Hipnosa predstavlja još rjeđu i zagonetniju temu u likovnoj umjetnosti, opisanu u XI. pjevanju *Metamorfoza* (Ovidije, Met, XI 583-649). Prema Ovidiju, Alkiona, žena tesalskog kralja Keiksa, mučena neizvjesnošću i zlom slutnjom, preklinje Junonu da joj otkrije sudbinu nestalog muža. Ponukana brojnim molbama, Junona naposljetku odluči poslati svoju glasnicu Iridu da zatraži pomoć u kraljevstvu Hipnosa, boga sna. Uz pomoć sna Alkiona otkriva istinu o Keiksovoj smrti i odluči si oduzeti život, no milosrdni bogovi, dirnuti snagom ljubavi podariti će oboma život, pretvorivši ih u ptice vodomare.

Na riječkoj slici prikazan je šutljivi dijalog Iride i snenog boga Hipnosa opuštenog na postelji kojem ona na prihvatljivoj udaljenosti oprezno prenosi Junoninu želju, svjesna da će, ukoliko ubrzo ne napusti to snatreće kraljevstvo ili mu se odviše približi i sama omamljena pasti u vječan san. Irida silazi s duge koju zastiru *putti* jer ometa tamu Hipnosova kraljevstva. Božicu Niktu (Noć), majku Hipnosa (Sna) i njegova brata Tanatosa (Smrti) Carpioni je, slijedeći Ripin opis, prikazao kao krilatu ženu s modrom odjećom posutom zvijezdama koja u naručju drži blizance (Ripa 2000., 314). Njezin muž Erebus, bog vječne tame, razmiče zastor što zaklanja svjetlost u kući sna kako bi Irida mogla prenijeti Junoninu poruku. Hipnos, Morfejev otac i vladar kraljevstva okrunjen je cvjetnim vijencem maka što također podsjeća na njegovu privlačnu i opasnu moć. Brojni li-



kovi uz kraljevu postelju nisu samo bezbrojni snovi iz Ovidijevih stihova, već im Carpioni, nadahnjujući se i drugim literarnim izvorima, pridaje složena metaforička i alegorijska značenja.

Dvadesetak redakcija teme *Iride u kraljevstvu Hipnosa* od sredine šestog do osmog desetljeća 17. stoljeća svjedoči o popularnosti Carpionijevih invencija koje su ubrzo prešle granice Vicenze. Na slikama iz Pommersfeldena, Beča i Galerije Sveučilišta Yale kao i na brojnim radovima iz privatnih kolekcija slikar stvara mističan i melankoličan svijet snova napučen božanstvima, uobičajeno zagonetnog značenja za neupućena promatrača. Poetskom vizijom kraljevstva snova kao stanja između života i smrti, Carpioni se pak literarnim i filozofskim asocijacijama nadovezuje na temu Deukalionova potopa.

Riječke prizore naslikane u ovalu uokviruje pozlaćena površina s monokromnim *puttima* koji oživljuju kutove pravokutnog formata na oba platna. Isto kompozicijsko rješenje s dekorativnim motivima nagih *putta* u opuštenim



pozama povezuje ih s još dva prizora bakana-lija iz privatnih zbirki: slikama *Čašćenje Venere* i *Silenov trijumf* sličnih, kabinetskih dimenzija (Muti, u: *La pittura eloquente*, 2010., 79-83, kat. 14; Morello, 2002., 22). Prizor antičkih bakana-lija koje se odvijaju oko Venerina kipa, Carpi-oni je smjestio u vodoravno položeni oval bez tragova pozlate oko živahnih *putta* naslikanih u *grisaille*. Uravnotežene kompozicije na sve četiri slike obilježene su ritmičnom naracijom i tipičnom atmosferom bezvremenosti Carpi-onijevih mitoloških prizora. Sumarnije obliko-vanje i suzdržaniji kolorit u odnosu na navede-ne radove iz Pommersfeldena i Yalea, upućuju na razdoblje između 1665. i 1675. godine kada je potražnja za Carpionijevim "mitološkim po-ezijama" bila na vrhuncu.

Restauracija: Marija Štok i Pavao Lerotić, Hr-vatski restauratorski zavod, 2003. godine.

Višnja Bralić

Bibliografija: Gamulin 1975.-76., 53-54; Žic 1993., 54-57; Bralić 2008., 333-340; *Povijesni i po-morski muzej* 2004., 160, 162.



Eberhart Keilhau / Eberhart Keil /
Monsù Bernardo
(Helsingør/Danska, 1624. – Rim, 1687.)
44. *Alegorija Vanitasa (Alegorija Taštine)*
između 1652. i 1656.

ulje na platnu, 72,5 x 97 cm
Zagreb, privatno vlasništvo

Na platnu uzdužnog formata naslikani su starica i dječak. Starica je odjevena u iznošenu, jednostavnu odjeću, a maramom je prekrila kosu. Sjedi i pričvršćuje naušnicu. Biserni nakit je izložen i u otvorenoj kutiji na stolu ispred nje, uz koju su postavljeni bočica za mirise i češalj. Uz nju je, s desne strane, dječak koji pridržava ogledalo na kojemu se starica ogledava. Podozriv izraz njegova lica s naznačenim osmijehom potkrijepljen je i "figom" na njegovoj desnoj ruci. Time se dodatno ukazuje na alegorijski sadržaj slike jer je na njoj prikazan *Vanitas*, alegorija Taštine.

Sliku je publicirao, analizirao i atribuirao Eberhatru Keihlau/Keilu/Monsù Bernardu 1995. godine Vladimir Marković. Upozorio je da je istovjetnu sliku publicirao Eugenio Battisti 1953. godine koja je potom bila atribuirana Monsù Bernardu, iako je riječ o kopiji njegova izgubljena djela, jer zagrebačka slika usprkos nebrojenim sličnostima s njom, nije istovjetna i u tom smislu ona nije bila predložak za izradu navedene kopije. Kao i drugi slikari njegova vremena, tako je i Keihlau istu kompoziciju znao ponavljati u replikama ili neznatno mijenjati jer su takva "sretna, upečatljiva i autentična" rješenja imala odjeka kod naručitelja koji su ih rado kupovali. Marković je u svojim istraživanjima, a na temelju monografije o slikaru iz pera Mine Heimbürger, mogao identificirati tri slike koje sa zagrebačkom alegorijom imaju neposrednu, gotovo pupčanu povezanost. To su slike *Starica koja se sprema vesti* (Muzej, Serpukhov), *Starica s otvo-*

renom knjigom i kutijom za vezenje (nepoznati smještaj) te *Starica zaogrnutu u prugasti šal* (privatno vlasništvo, Rim). Autor stoga zaključuje da im je *toliko toga zajedničko da nije riječ samo o istome tipu nego o jednakom pogledu na isti, stvarni ili izmišljeni model.*

Monsù Bernardo je, nakon započetog školovanja u rodnoj sredini, kao osamnaestogodišnjak stupio u Rembrandtovu radionicu u Amsterdamu u kojoj je boravio od 1642. do 1644. godine. Kada je 1651. došao u Italiju, djelovao je najprije na području Mletačke Republike, u Veneciji i u Bergamu gdje je prijateljevao s Evaristom Baschenisom, a potom je, od 1656. živio i stvarao u Rimu, kao izraziti sljedbenik Caravaggiove umjetnosti, blizak *Scuola dei Bamboccianti*, slikajući i sam, u prvom redu djela s prizorima iz svakodnevnoga, pučkoga života. U analizi njegovih prikaza starica M. Heimburger prepoznaje izravne utjecaje Rembrandtove umjetnosti, koje će za vrijeme boravka u Veneciji spojiti i sjediniti sa slikarskim umijećem Domenica Fetti. S obzirom da se navedene tri slike datiraju u vrijeme slikarova boravka u Veneciji i Bergamu, od 1652. do 1656. godine te se i zagrebačka slika situira u to vrijeme. Posebno je zanimljivo autoričino zapažanje da je slikar u Bergamu radio djela na kojima su *dva-tri lika, gotovo uvijek prikazana samo do pojasa*, što na izravan način vrijedi i za sliku u privatnoj zagrebačkoj zbirci. Ona je, koliko je poznato, u Hrvatskoj rijedak primjer djela one skupine umjetnika koja se sa sjevera spuštala u Italiju gdje su onda sintetizirali "oprečna" likovna iskustva i tradicije slikajući za publiku koja je tražila svjetovne, alegorijske i literarne teme s likovima pučkih fizionomija, nemarna držanja i pohabane odjeće.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Marković, 1995., 107-110.

Antonio Domenico Triva
(Reggio Emilia, 1626. – München, 1699.)

45. Alegorija
peto ili šesto desetljeće 17. stoljeća

ulje na platnu, 65 x 97, 5 cm
Dubrovnik, Knežev dvor

217

Alegorije,
literarne
i mitološke
teme

Katalog

Antonio Domenico Triva rodio se u Reggio Emiliji kao sin slikara Francesca koji se spominje 1642. u Veneciji, godinu poslije u Padovi, a onda opet 1661. u Veneciji gdje je iznajmio kuću u župi S. Pantaleone na Cannareggiu. Kritika je već od 18. stoljeća pisala da je Antonio Triva učio u Bologni kod Guercina, koji je nakon smrti Guida Renija 1642. postao "vođa" tamošnje slikarske škole, ali o tome nema pouzdanih podataka i potvrda iz arhiva. Vjerojatnije je da je učio kod oca s kojim surađuje u Veneciji i Padovi. To bi mogli potvrditi i navodi u dokumentima koji ga 1648.–1649., za vrijeme djelovanja u Piacenzi, spominju kao *veneziano* ili *viniciano* (Longo, 2008., 10), dok je na slici *Estera pred Ahasverom* (Piacenza, S. Maria di Campagna) naznačio da je podrijetlom iz Reggia (signatura: *Antonio Triva da Reggia*). U Padovi se spominje 1651. gdje se mogao upoznati s Lukom Ferrarijem, još jednim slikarom iz Emilije, a onda ponovno u Veneciji gdje je izradio brojna djela koja spominju stariji pisci i kroničari, ne samo za Veneciju, nego i za naručitelje iz Veneta, u prvom redu iz Roviga. Godine 1665. zabilježena je njegova djelatnost u Torinu, potom u Bresciji. Na poziv Enrichette Adelaide Savojske, supruge bavarskoga kneza Ferdinanda Marije Wittelsbacha 1669. odlazi u München gdje postaje dvorski slikar i gdje umire 1699. godine.

Slika alegorijske tematike (u prvi mah bila je publicirana kao *Caritas*, potom kao *Venera*, ali kako je uočila Lucia Longo riječ je o složenoj simboličkoj formi koja se, uz to, može povezati uz *Čast*, *Obilje*, *Prirodu* i *Hranu* i *Obraćanje*, a pomišljalo se da je na slici prikazana *Alegorija obilja*) bila je u vlasništvu bračko-splitske obitelji Ilić u njihovoj staroj kući u Sutivanu na otoku Braču, a prodana je Kneževu dvoru 1989. godine. Na Brač je dospjela 1853. udajom



Delfine Muzzarelli za dr. Petra Ilića. Delfine je bila kćerka liječnika Alberta Muzzarellija podrijetlom iz Brescije i donijela je sa sobom i druge umjetnine, među ostalima i vlastiti portret i portret brata Artura Muzzarellija što ih je izradio Pompeo Molmenti.

Triva je naslikao mladu plavokosu djevojku lijepa lica i tijela koja se lagodno i opušteno naslanja lijevom rukom na mramorni profilirani stup i prstima pritišće dojku iz koje kapa mlijeko dok u desnici drži ogrlicu. Tijelo joj je golo i samo dijelom prekriveno crvenom svilenom tkaninom te izravno izloženo pogledu promatrača, postavljeno ispred plave, nebeske pozadine, omeđeno stupom na lijevoj i stablima na desnoj strani slike. U Trivinu katalogu nalazi se manja skupina sličnih slika na kojima je prikazao obnaženu djevojku iste fizionomije i tijela u različitim ikonografskim shemama. Iz talijanskoga razdoblja to su slike *Bat-Šeba* (Reggio Emilia, zbirka Credem; Longo, 2008., 100, f. 23), *Djevojka s golubom* (Reggio Emilia, vl. Bipop Carire, Longo, 2008., 101, f. 24), *Alego-*

rija (Quimper, Musée des Beaux-Arts; Longo, 2008., 102-103, f. 25), *Alegorija* (Firenca, privatno vlasništvo; Longo, 2008., 104-105, f. 26) od kojih su dvije sačuvane u Emiliji. Tome treba pridodati i sliku *Rođenje Bogorodice* (Brescia, Basilica di S. Maria delle Grazie; Longo, 2008., 116-117, f. 35) na kojoj se javlja isti tip ženskoga lica. S obzirom da je slika na Brač dospjela preko obitelji Muzzarelli podrijetlom iz Brescije (ali s uhodanim poslovima u Veneciji tijekom 19. stoljeća) nije isključeno da je slika nastala za vrijeme Trivinih boravaka u Emiliji ili u Bresciji. Ipak treba dodati da će i za bavorskoga boravka Triva reciklirati isti ideal ženske ljepote (npr. *Alegorija Prijateljstva*, München, Schleissheim; *Brak dinastije Savoja i Wittelsbach*; usp. Longo, 2008., 159, f. 46, 195, f. 89).

Dalmatinska slika pripada u ljepša umjetnikova ostvarenja i na njoj se mogu uočiti sve odlike Trivina stvaralačkoga postupka u kojemu se spajaju i prožimaju emilijanska i venecijanska likovna kultura u cjelinu s naglaskom na klasicizmu koji ima ishodište ne samo na

utjecajima Guercina, Guida Renija, nego i Luce Ferrarija, Nicole Renierija i Michele Desublea. U Veneciji je na njega presudan utjecaj izvršio Pietro Liberi, ali se treba prisjetiti i Padovana te slikarske baštine 16. stoljeća, u prvom redu Tiziana i Veronesea. Na toj širokoj podlozi Triva je oblikovao vlastiti, prepoznatljivi rukopis svijetloga kolorita koji je privukao naručitelje sa širega europskoga prostora pa tako i iz Münchena u kojemu je kao dvorski slikar doprinio internacionalizaciji venecijanske umjetnosti tijekom kasnog 17. stoljeća.

Sliku je restaurirao Slavko Alač u Splitu 1988. godine.

Izložba: Od svagdana do blagdana, Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 1993.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Tomić, 1989., 169-175; Tomić, 1990.c, 355-357; Gjukić Bender, 1993., 314; Longo, 2008., 106-107, kat. jed. 27; Tomić, 2009.b., 24.

Louis Dorigny
(Pariz, 1654. – Verona, 1742.)

46. Junona
početak devedesetih godina 17. stoljeća

ulje na platnu, 130 x 120 cm
Vodnjan, Muzej grada u palači Bettica

219

Alegorije,
literarne
i mitološke
teme

Katalog

Junona, vrhovna božica grčkog Olimpa, istodobno sestra i žena Jupiterova, prikazana je kako sjedi u otmjenu stavu s kraljevskim oznakama: krunom i žezlom. Ogrnuta je crvenosmeđim plaštem i odjevena u dugački bijeli hiton. Na bijeloj se haljini ističe bogato ukrašen pojas, stegnut ispod grudi, koji je također jedan od njezinih atributa. Magične moći pojasa dobivenog od Venere, glavna je božica Olimpa koristila kako bi privukla Jupitera i spriječila njegove nevjere (Hall, 1991., 147). Lijevo od nje, na oblacima je smješten paun skicozno naslikan na tamnim tonovima pozadine. Taj, od renesanse uobičajen Junonin atribut, vezan je uz rimske književne izvore i priču o Jupiterovu preljubu s riječnom nimfom Ijom (Ovidije, Met, I 584-747). Želeći spriječiti muža da joj se opet približi, Junona zadužuje stookog pastira Arga da čuva prikrivenu lju pretvorenu u junicu. Jupiter iz osвете Arga daje pogubiti, a Junona je, prema Ovidiju, njegovim budnim očima ukrasila paunov rep (Agathon, Barbillon, Lissarrague 1996., 50-51). Iznad pauna, na oblacima opušteno leži i mlada žena kojoj se Junona obraća pogledom. Premda je monokromatski naslikana i gotovo stopljena s pozadinom, može se prepoznati kao Irida, grčka božica dūge čiji se luk nazire i na vodnjanskoj slici. Prema antičkim pripovijestima bila je Junonina glasnica i vjerna pratilja (Hall, 1991., 56, 123, 299). U ikonografiji kasnog baroka često je prikazana na oblacima uz vrhovnu grčku božicu koja nastoji osujetiti Jupiterovu nevjeru kao na ciklusu o Jupiteru i Iji Jacopa Amigonija u Moor Parku (Hertfordshire) te postaje gotovo njezin atribut kao na slici *Jupiter i Junona* Girolama Brusaferra u palači Pesaro u Veneciji.



Središnji lik Junone na vodnjanskoj slici koso je smješten u skućeni prostor kadra pred zatam-njenom pozadinom. Božica je nagnuta unatrag i prikazana u jakom skraćanju. Svjetlo pada odozgo s lijeve strane i najintenzivnije osvjet-ljava donji dio njezina tijela savijenih nogu koji je približen promatraču. Svjetlost iste jakosti obasjava vrhove nabora crvenosmeđeg plašta uz desni rub slike i dlan ispružene ruke sa žel-zlom, dok je gornji dio Junonina tijela povučen dublje u prostor i blago zasjenjen.

Otmjeni prikaz antičke božice iz Vodnjana ne može se povezati sa zavičajnim naručiteljima i njihovim likovnim odabirima budući je slika u južnoistarski gradić stigla sa zbirkom slikara Gaetana Grezlera 1818. godine. Potječe vjerojatno iz velike umjetničke kolekcije venecijanske obitelji Giovanelli u čijoj je službi Grezler zabilježen potkraj 18. stoljeća (usp. kat. 66). Likovna kritika već je tridesetih godina 20. stoljeća povezala vodnjansko platno s mletačkim radionicama 17. stoljeća. Izbor motiva iz

klasične mitologije, izražen klasicizam forme te rafinirana kromatska rješenja potaknuli su Antonina Santangela (1935., 92) da sliku protumači kao djelo *venecijanskog majstora (...)* *bliskog Pietru Liberiu* za razliku od Antonija Alisija (1997., 73) koji je ostao pri tradicionalnom povezivanju djela s radionicom Jacopa Palme Mlađeg. Zaslugom Giuseppea Pavanella (Alisi, 1997., 73, bilj. 82) slika je naposljetku pripisana Louisu Dorignyu, francuskom slikaru koji je značajan dio karijere ostvario na mletačkom području i čiji je opus u novije vrijeme sustavno istražen (Louis Dorigny 2003.). Parižanin, podrijetlom iz slikarske obitelji, Dorigny pripada skupini "stranaca" koji su svojom aktivnošću bili pokretači promjena i stilske dinamizma na venecijanskoj umjetničkoj sceni u posljednjim desetljećima 17. stoljeća. Nakon početnog obrazovanja u Akademiji Charlesa Le Bruna, nastavlja školovanje u Rimu koje je učvrstilo slikarovu sklonost ka baroknom klasicizmu. Krajem sedamdesetih godina *seicenta*, Dorigny dolazi na područje Mletačke Republike gdje ubrzo postaje zapažen radovima na zidnim oslicima mletačkih palača i vila. Među njima valja istaći rana djela u vili Capra u Vicenzi iz sredine osamdesetih godina, fragmentarno očuvani oslik u palači Leoni Montanari, također u Vicenzi, iz 1692.–1693. godine, kao i tek nešto kasnije stropne dekoracije u palači Zenobio u Veneciji (oko 1695.) (Fossaluzza, 1998.a, 52-71). U štafelajnom slikarstvu Dorignyjevi radovi iz osamdesetih godina svjedoče o nezaobilaznom utjecaju mletačkih *tenebrosa*, zorno iskazanom u brutalnosti sukoba titanski snažnih likova na slici *Samson u borbi s Filistejcima* iz palače Conti u Padovi (Fossaluzza, 1998.b, 44). Istoj skupini radova obilježenih istaknutim kjaroskurom pripadaju i pandani *Otmica Dejanire* i *Otmica Europe*, premda se kod njih već očituju utjecaji elegantnijih, omekšanih formi i svjetlijeg kolorita iz rječnika akademske struje u mletačkom slikarstvu, svojstveni radovima Johanna Carla Lotha iz osamdesetih godina 17. stoljeća (Marinelli, 1992., 89-93). Slika *Venera i Kupido* još uvjerljivije govori o stilskim promjenama i približavanju Dorignyjevih radova kulturi *barroccheta*, ili riječima Giorgia Fossaluzze o potrazi za novom ravnotežom *osobito u smjeru povećanog intere-*

sa za dekorativni karakter forme: ublažavanjem obrisnih linija volumena tkanine koja se otvara u vrtlozima nabora, oblikovana slikarskom materijom bogatom odsjajima i odbljescima svjetlosti (u: Louis Dorigny, 2003., 98-100, kat. 4).

Alessio Pasian (1999., 14) *Junonu* iz Vodnjana datira okvirno u devedesete godine 17. stoljeća, površno je povezujući s tipologijom ženskih heroína iz tog razdoblja. Usporedbe s oskudnim, pouzdano datiranim Dorignyjevim radovima iz druge polovice osamdesetih i s početka devedesetih godina, omogućuju ipak preciznije određenje s obzirom na slikarska obilježja i prožimanje različitih utjecaja. Prepoznatljiv stav sjedećeg ženskog lika u skraćenu s istaknutom disproporcijom gornjeg i donjeg dijela tijela, gotovo je zaštitni znak Dorignyjevih kompozicija iz tog razdoblja. Unatoč iznimnom kromatskom bogatstvu svijetlih i zasićenih boja, zatamnjena pozadina te još uvijek izraženi kontrasti svjetla i sjene, kao i napetost stvorena smještajem lika do samih rubova kadra, *Junonu* još uvijek povezuju s likovnim značajkama kasnih *tenebrosa* na zalazu 17. stoljeća. Na sličan je način impostirana *Venera*, stiješnjena u gotovo kvadratnom kadru na spomenutoj slici *Venera i Kupido* iz druge polovice osamdesetih godina. Njezina elegantna poza, delikatna modelacija puti i karakterističan način loma uglatih, spiralno uvijenih nabora s odbljescima svjetla i dubokim crnim sjenama, govore pak o većem Dorignyjevu zanimanju za dekorativni karakter forme i obilježja su koja se zamjećuju i u oblikovanju *Junone*. Karakteristični paralelni potezi kistom kojima modelira nabore i sjene *Junonine* bijele haljine prisutni su i na drugim slikarvim radovima iz druge polovice osamdesetih godina.

Idealizacija ženskog lika ljupke monumentalnosti i prigušene senzualnosti, povezuje, međutim, vodnjansko platno sa stilskim obilježjima Dorignyjevih djela iz posljednjeg desetljeća 17. stoljeća. Dekorativni karakter sočnog kolorita, pojačan rafiniranim odnosima ružičastih odsjaja i plavkastih sjena na bijeloj haljini božice, odnosno žutih odbljescima na vrhovima nabora crvenkastog ogrtača uvjerljivo

222 nagovješćuju kromatski *crescendo*. Uz sličnosti sa slikom *Danijel oslobađa Suzanu krivnje* iz slikarova ciklusa u Capelli dei Notai u Veroni s početka devedesetih godina (Marinelli, u: *Louis Dorigny*, 2003., 100-102, kat. 5), *Junona* se još neposrednije može povezati s kompozicijom *Josip tumači snove u tamnici* iz crkve San Nicolò u Veroni, koja se datira oko 1690. (Pietropoli, u: *Louis Dorigny*, 2003., 170-172, kat. 87). Skulpturalni karakter krupnih likova pojačan je svjetlošću i istaknutim kjaroskurom na obje slike sočna i zasićena kolorita. Osobito su slični blijedi, hladni inkarnati s karakterističnim ružičastim akcentima na licima Junone i starozavjetnog Josipa. Klasični Junonin profil, izveden vjerojatno iz Dorignyjevih crteža prema antičkoj skulpturi, podsjeća na slikarova rimska iskustva i podcrtava njegovu sklonost prema klasičnoj formi. Preciozna gesta ruke vrhovne božice Olimpa kojom pridržava žezlo nagoviješta pak elegantni govor tijela tipičan za likovni izraz rokoka. Stilske promjene prema akademski idealiziranim formama u Dorignyjevu slikarstvu, zabilježene između zidnog oslika crkve Ca'Nave u Cittadelli iz 1689. godine i dekoracija palače Leoni Montanari datirane u godine 1692.-1693., uz koje se kronološki veže i slika iz crkve San Nicolò u Veroni (Fossaluzza, 1998.a, 61), dopuštaju povezivanje vodnjanske *Junone* s istim trenutkom slikarove karijere na početku devedesetih godina 17. stoljeća.

Višnja Bralić

Restauracija: Pavao Lerotić, Hrvatski restauratorski zavod u Zagrebu, 2003. godine.

Izložba: *Del Navegar Pitoresco. Djela mletačkih slikara 17. stoljeća u Istri restaurirana u Hrvatskom restauratorskom zavodu*, Rovinj, Zavičajni muzej grada Rovinja, 23. svibnja – 21. lipnja 2003.

Bibliografija: Santangelo, 1935., 92; Alisi, [1937.] 1997., 73, bilj. 82; Craievich, 1997., 362, bilj. 11; Pasian, 1999., 14; Bralić, 2003.a, 7, kat. 8; Lucchese, 2003., 235-236; Bralić, u: *Istria pittorica*, 2005., 97-99, kat. 118; Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 597-600, kat. 540.

Paolo Pagani
(Castello Valsolda / Como, 1655. – Milano, 1716.)

47. Sofonizba
deveto desetljeće 17. stoljeća
ulje na platnu, 92 x 140 cm
Dubrovnik, Zbirka Učović

Kada je 1940. godine bila priređena *Izložba historijsko-umjetničkih slika u Dubrovniku*, slika iz zbirke Učović pobudila je opravdano zanimanje javnosti i stručnjaka radi svoje izrazite likovne vrijednosti. Navedena je kao *Kompozicija* i određena kao djelo *mletačke škole XVI vijeka*. Na izvjesnim partijama primjećuju se crtačke i kolorističke osobine stila Paola Veronesea. U osvrtu na izložbu Cvito Fisković je temu povezao s kartaškim ratom (pomišljao je vjerojatno na Sofonizbu), uočivši da su *svježi inkarnat i odjeća žene i rimskog vojskovođe izneseni znalački u bogatoj i finoj skali nijansi, te da je nešto kasnija od Paola Veronesea*. Nagađalo se da je njezin autor mogao biti Luca Giordano (Napulj, 1634. – 1705.), dok je prizor na slici protumačen kao *Sofonizbina smrt*.

Nakon Drugog svjetskog rata u dva je navrata o slici pisao Grgo Gamulin. U tekstu *Kazna preljubnice od Antonija Belluccija* iz 1958. godine odredio je već u naslovu i temu i autora slike. Odbacio je naime ideju o Sofonizbi, te predložio sljedeće tumačenje: vojskovođa se vratio slijepe iz vojne i otkrio da mu je žena zatrudnjela s ljubavnikom. On je kažnjen smrću dok je preljubnica morala ispiti posudu punu njegove krvi. Dok svećenik nagovara ženu da ispije krv, a slijepi se vojskovođa rukom uvjerava o njezinoj trudnoći, na desnoj strani vidi se krvnik s nožem i njegova žrtva u trenutku ubojstva. U drugom planu, iza "preljubnice" naslućuje se nekoliko gledatelja.

Slika je prema tada iznesenom Gamulinovu mišljenju rano djelo Antonija Belluccija (1654. – 1726.) i nastala je prije umjetnikova odlaska u Austriju 1709. godine. Obrazlažući taj atributivni prijedlog, Gamulin je pomno opisao formalno-stilske osobine dubrovačke slike: *Ona se ističe klasičnom ekspozicijom radnje, koju*



je slikar koncentrirao na likove dvaju protagonista u prednjem planu, s pratnjom ostalih aktera u drugom planu i promatrača u pozadini. Dok se oko posude s krvlju odvija složena igra ruku, ona teška desnica slijepog ratnika, položena na tijelo žene, jasno otkriva i naglašava pozadinu događanja. Žena je sama za sebe divan lik kasnog mletačkog seicenta, s naglaskom na otkrtoj liniji ramena i ruku. Njena žućkasto ružičasta put još je više naglašena plavkastim brokatom haljine, a njeni su biserni nizovi i fina kruna na glavi bizarni kontrast krvavoj drami, koja se pred nama odvija: na desnoj je strani krvnik zaklao ljubavnika, i to crveno-smeđe krvnikovo lice bilo bi najimpresivniji motiv kompozicije, kad ne bi na lijevoj strani bilo one snažne invencije vojskovođe. U oklopu i haljini zelenih tonaliteta, s lovorovim vijencem na glavi, on, premda slijep, odvraća svoje nelijepo lice, dok mu obje ruke odaju unutrašnju borbu i oklijevanje.

Tok zakrivljenih linija i kompozicija masa kao da se na ovoj slici (...) natječu s vanrednom i širokom obradom, koja je u savršenoj ravnoteži između slikarske ekonomičnosti i barokne punoće oblika i boje (Gamulin, 1958., 463).

Gamulin se 1984. ponovno vratio na dubrovačku sliku te je pripisao Antoniju Zanchiju, ne obrazlažući podrobnije izneseni atributivni prijedlog.

Sustavnija i monografska istraživanja talijanskih umjetnika 17. i 18. stoljeća provedena posljednjih desetljeća omogućila su da se dubrovačku sliku uzme u razmatranje s novim argumentima i u svjetlu novijih spoznaja jer su predložena imena u literaturi ostala bez čvrstih uporišta. Čini se da se to lijepo djelo može uključiti u katalog lombardskoga slikara Paola Paganija (Castello Valsolda, 1655. – Milano, 1716.) koji se rodio u umjetničkoj obitelji starih tradicija, a formirao se u Veneciji gdje se prvi put spominje 1667. u župi Sant'Angelo. U tom se gradu školuje, umjetnički formira i živi do 1690. godine, ali su, vezano uz to, još uvijek ostale broje nepoznanice i nejasnoće. Prvi spomen njegova imena zabilježen je na seriji od deset bakropisa Giuseppea Diamantinija iz 1680. godine. Što se tiče njegova školovanja, pomišljalo se da je učio kod Pietra Liberija s kojim pokazuje nedvojbene sličnosti, ali je

to mogao biti i sam Diamantini. U nedostatku čvrstih i jasnih dokaza upozorilo se da se u njegovim djelima mogu prepoznati i dodiri s umjetnošću Giovannija Battiste Langettija i Johanna Carla Lotha, no tu nije kraj jer se spominje, s razlogom, i bliskost s djelima Antonija Zanchija, Antonija Molinarija i Gregorija Lazzarinija. Dolazak francuskog slikara Liugija Dorignya 1680. u Veneciju dao je mnogima, pa tako i Paganiju, impulse prema "klasicizmu" u kojemu se pomiruju snažni tjelesni volumeni, svijetli kolorit i čista obrisna linija. Pobude i poticaji tu ne završavaju, ali je umjesto daljnje nabiranja imena važnije istaknuti da se Pagani formirao u tom umjetničkom kovitlacu sedmoga i osmoga desetljeća oblikujući, u okviru tih previranja, vlastiti izraz koji se zasnivao na vijugavu crtežu, isprepletenim monumentalnim likovima koji se grupiraju i živo komuniciraju na stiješnjenim pozornicama. Osim djela religiozne tematike Pagani je slikao literarne i mitološke prizore, veoma često s razgolićenim likovima. Iz njegova mletačkog razdoblja sačuvane su dvije slike u palači Salvioni Capello u Veneciji (*Hagara i Ismael; Abraham žrtvuje Izaka*) datirane između 1685. i 1690. (Fossaluzza u: Paolo Pagani 1998., 110-113; Morandotti, Lugano, 2000., 155), a pokazuju osobine slikarske umjetnosti između kasnog *tenebrizma* i modernijeg *barocchetta*. (Fossaluzza u: Paolo Pagani 1998., 110). U to se razdoblje datira i Paganijeva monumentalna oltarna pala *Presveto Trojstvo* (Zadar, Stalna izložba crkvene umjetnosti; Pavanello, 1997., *Presentazione*, u: *Arte in Friuli Arte a Trieste* 16-17, Trst, 1997., 5-7; Tomić, 1999., 103-104). U to bi se kratko mletačko razdoblje mogla datirati i slika u zbirci Učović u Dubrovniku, jer nakon Venecije, Pagani odlazi u srednju Europu te djeluje u Austriji, Moravskoj i Poljskoj do 1696. te se, nakon toga, vraća u rodnu Lombardiju, gdje je i umro 1716. godine. Prema Gamulinovoj bilješci, sliku je advokat dr. Josip Učović kupio od izvjesnoga gospodina Lercha, a on pak od obitelji Maineri. Oni su bili mletačkoga podrijetla, ali ženidbom povezani s obitelji Đorđić (Đurđević, Giorgi) iz Dubrovnika, gdje su i živjeli. Nije moguće utvrditi je li slika podrijetlom iz dubrovačke patricijske obitelji ili su je Maineri kupili na antikvarnom tržištu,

ali svakako upućuje na to da je kupljena u Veneciji, a ne u Milanu ili u srednjoeuropskim krajevima gdje je Pagani djelovao.

Na njoj su odlike Paganijeva rukopisa posve jasne: platno je do posljednjega milimetra ispunjeno likovima koji se u vrtlogu i nemiru okupljaju oko središnjega, monumentalnoga i snažnog lika žene kojoj je tijelo u mekoj odjeći, torzo izložen pogledu, a glava na visokom vretenastom vratu okrunjena i ukrašena biserima. Uz nju je muškarac s pliticom u kojoj je jamačno otrov što ga treba popiti jer je na slici prikazana Sofonizba koja je ispila otrov po naredbi muža Masinisse (Tit Livije, *Ab urbe condita* 30, 15; J. Hall, 1998., 313). Kći kartaškoga kralja i vojskovođe Hazdrubala u vrijeme Drugog punskog rata udala se za Sifaksa, kraljevića Numidije kojega je otuđila od rimskih gospodara, a nakon toga postala je supruga Misinisse. Bojeći se da će i njega odvojiti od rimskoga savezništa, Scipion joj naredi da se preda i kao zarobljenica dođe u Rim. Ne htijući prkositi Scipionu, muž joj preko glasnika pošalje pehar s otrovom da ga ispije i tako spriječi neprijateljstvo. Svojim pristankom da se žrtvuje, Sofonizba je postala primjer uzorne i odane supruge.

Među Paganijevim slikama zanimljiva je za usporedbu *Herkul, Dejanira i kentaur Nes* (smještaj nepoznat) na kojoj ženski lik Dejanire u profilu, usjeklih očiju, pokazuje neposrednu sličnost sa Sofonizbom. U tu galeriju pripada i *Judita s Holofrenom* (Regionalna pinakoteka, Tambov) koja se uklapa u skupinu heroína, odvažnih žena što su kao uzori i ideali iz antičkoga svijeta ponovno postali popularni i traženi u europskom slikarstvu tijekom 17. i 18. stoljeća.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Kesterčanek, 1940.a; Matijević, 1940., 439-440; Fisković, 1940., 106; Gamulin, 1958., 463-465; Gamulin, 1961.b, 241-245; Gamulin, 1978., 185-188; Gamulin, 1980., 114; Gamulin, 1984., 200, f. 212, 209, bilj. 5; Magani, 1995., 215, kat. jed. R 97; Tomić, 1999.b, 103-108.

Antonio Servi
(Trevieri/Ancona, ? – Luzern, 1706.), pripisano
48. *Slike s prizorima iz spjeva "Oslobođeni
Jeruzalem" Torquatta Tassa, 1. Armida traži
pomoć od Goffreda (Peto pjevanje) 2. Rinaldo
i Armida (Šesnaestog pjevanje)*
deveto ili deseto desetljeće 17. stoljeća
ulje na platnu, 100 x 116 cm
Zadar, Galerija umjetnina Narodnoga muzeja

U Galeriji slika Narodnog muzeja u Zadru čuva se pet slika s prizorima iz spjeva *Oslobođeni Jeruzalem* Torquatta Tassa (Sorrento, 1544. – Rim, 1590.). Ispravno utvrđivanje njihove složene tematike olakšava činjenica da je na poledini izvornoga platna, prije restauracije, bilo moguće pročitati, prema svjedočenju očevidaca, sljedeće legende upisane autentičnim rukopisom (o čemu na žalost nije sačuvana fotodokumentacija ili rukopisni prijepis):

*Tasso Canto V, Tasso Canto VII, Tasso Canto XII,
Tasso Canto XV, Tasso Canto XVI*

Na izložbi su predstavljene dvije slike koje ilustriraju određene događaje iz Petoga i Šesnaestoga pjevanja. Slika iz Petoga pjevanja prikazuje lijepu, plavokosu čarobnicu Armidu, svrgnutu kraljicu Damaska koja dolazi u križarski tabor tražiti pomoć od kršćanskoga vođe Goffreda. U pozadini su Eustazij, mlađi Goffredov brat koji bezuspješno pokušava odgovoriti viteza Rinalda da ne ide na put s Armidom. Slika iz Šesnaestoga pjevanja prikazuje Rinalda i Armidu u ljubavnoj igri (XVI, 17-23).

Slike su u Galeriju dospjele iz ljetnikovca obitelji Lantana u Sutomiščici na otoku Ugljanu. Nije bez značenja da je ljetnikovac podignut 1686. godine i da je nakon toga započelo sustavo opremanje njegove unutrašnjosti. U ograđenom vrtu uz ljetnikovac sagrađena je i kapela Uznesenja Blažene Djevice Marije koju je 1687. godine posvetio zadarski nadbiskup Bernardo Florio.

Neponovljivu ljepotu toga ladanjskoga zdanja i njegova smještaja na plodnim padinama otočke uvale okrenute zapadnom suncu u Sutomiščici, prije devastacija tijekom i nakon II. svjetskoga rata, opisala je u kratkim crtama njemačka književnica Ida von Reinsberg-Düringsfeld 1852. godine:

Mali dvorac grofa Lantane nalazi se nedaleko od obale. (...) Vratili smo se u kuću, hodali po sobama gore i dolje, sve su bile otvorene, pune starog namještaja, starih nepoznatih slika; pune raznih prirodnih rariteta (Marija Stagličić, 2001., 161-162). Sve do polovine 18. stoljeća ljetnikovac je služio kao mjesto dočeka i ispraćaja generalnih providura koji su stizali iz Venecije da u Zadru preuzmu vlast u Dalmaciji. Time njegova funkcija nije bilo samo ladanje plemićke obitelji, nego je imao i političko-reprezentativnu ulogu u strukturi mletačke vlasti na Jadranu s obzirom na doček i ispraćaj providura pa je i njegova unutarnja oprema morala dobiti svečaniji, službeniji i raskošniji izgled.

Lantane su i u palači u Zadru posjedovali vriednosti i umjetnine (Sabalich, 1897., 26-30), ali u svom popisu slika u Zadru isti autor ne bilježi naše slike pa se čini posve izvjesno da su one bile u obiteljskom ljetnikovcu u Sutomiščici (Sabalich, 1912.)

Ciklus je bio izložen u Galeriji umjetnina Narodnog muzeja u Zadru 1995. godine kada su opisane i datirane u kraj 17. stoljeća. (Travirka 1995.). Jednu sliku iz Lantanina ciklusa (Peto pjevanje; Armida traži pomoć od Goffreda) publicirao je 1986. godine Grgo Gamulin. Nije poznavao njezino podrijetlo ni postojanje drugih slika iz navedene cjeline niti je identificirao temu prema Tassovu spjevu. Sliku je nazvao *Galantna scena* i pripisao Antoniju Serviju. U tom prijedlogu pozvao se na dvije slike iz Rotunde u Rovigu: *Glorifikacija načelnika Zorzija* (1655.) te *Glorifikacija načelnika Gabriela* (1677.) što ih je kao Servijeva djela publicirao Rodolfo Pallucchini 1981. godine. (Pallucchini,

225

*Alegorije,
literarne
i mitološke
teme*

Katalog



1, 1981., 344, fig. 1139). Gamulin je upozorio da slika iz 1677. u Rovigu ima nešto groteskno jednako kao što i naša 'Scena' (ubikacija nepoznata) očituje humorističke momente, i to ne samo u apsurdom ukrasu na glavi 'heroine' nego i na licima muškaraca. Riječ je vjerojatno, o istom razdoblju ovog malog slikara iz Marki (Gamulin, 1983., 49). O monumentalnim slikama u Rovigu kao Servijevim djelima pisao je već 1793. Francesco Bartoli (Bartoli, 1793., 102, 109-110, 302-303), iako se na temelju dokumenta uz Servija može povezati isključivo posljednja slika *Glorifikacija načelnika Gabriela* za koju je 1677. bio isplaćen. Ta se slika (361 x 435 cm) jedina navodi u literaturi kao njegovo djelo, iako je poznato da je Servi djelovao ne samo u Veneciji i Venetu, nego i u Poljskoj, Ugarskoj, Njemačkoj, Austri-

ji, Francuskoj i Švicarskoj u kojoj je i umro. I danas se čini da je Gamulinov prijedlog o Servijevu autorstvu opravdan: ukoliko se usporede prikazi likova iz Roviga i Zadra, naslikani na rubu groteske i karikature, onda *Lantana ciklus* pokazuje neskrivene bliskosti s platnom u Rovigu, jer se na svima mogu uočiti zajednički i povezujući oblikovni elementi koji jasno otkrivaju ne samo lekciju Pietra Liberija nego i drugih majstora druge polovice 17. stoljeća u Veneciji od kojih je taj "mali majstor" mogao preuzeti tipologiju monumentalnih, jedrih i senzualnih likova i strukturu kompozicije na horizontalnim platnima namijenjenih opremi građanskih ili vlastelinskih domova. Njegova sklonost prema naglašenoj dekorativnosti, groteski i karikaturalnim fizionomijama u kojima se isprepliće surovost i frivolnost, nije usamljena pojava u onim prostorima u kojima se Servi kretao. Kao usporedbu može se navesti Lodovico David i njegova slika *Škola akta/Apel* (Palazzo Allbrizzi, Venecija) na kojoj su ženski likovi sličnih, ali mnogo prirodnijih fizionomija okićeni cvijećem, ili složena kompozicija Pietra Bellottija *Osvajanje i rušenje turske tvrđave Margarita u Albaniji* (Duždeva palača, Venecija) nastale u vrijeme kada je i Servi slikao veliko platno za crkvu u Rovigu (Palluchini, 1981., 859, 864, f. 941, 952).

Tassov spjev *Oslobođeni Jeruzalem* postao je, već od pojave, svojom složenom narativnom građom koja prepričava uvijek aktualni sukob kršćana s "nevjernicima" i drugim religijama, pogodan za likovna (kiparska i glazbena) uprizorenja, jer su u toj građi umjetnici pronašli nove teme koje su omogućavale suvremene pristupe literarnom, društvenom, erotskom, vjerskom i etičkom svijetu ranonovovjekovnoga društva. Tome je i sam Tasso kumovao jer je u teoretskim promišljanjima o uvijek aktualnom odnosu između umjetničkih vrsta (*ut pictura poesis*, Horacije, *Ars Poetica*, 361-5) smatrao da *pjesnik stvara slike poput slikara koji govori, jer pjesnik stvara idole (facitor degli idoli;* Tasso, 1964., 89).

U Veneciji su tassovske teme postale jako popularne od sredine 18. stoljeća, nakon što je ep 1745. publiciran u Albrizzijevu izdanju s Piazzettinim ilustracijama s posvetom carici Mariji Tereziji. Nekoliko godina prije, između 1742. i 1745. naslikao je Giambattista Tiepolo ciklus od osam slika s prizorima iz Tassova epa. To su ujedno i vrhunci slikarskih "obrada" Tassova epa u mletačkoj umjetnosti 18. stoljeća. Lantanin ciklus nastao je krajem 17. stoljeća, nakon izgradnje ljetnikovca 1685. godine. Nije poznato je li sačuvani ciklus ostatak veće cjeline ili su "fragmentirani ulomci" bili izvorni od samih početaka, namijenjeni da u izdvojenim epizodnim scenama predstave glasoviti literarni predložak u ljetnikovcu obitelji plemića i "političara" koja se i sama borila u protuturskim ratovima pa je *Oslobođeni Jeruzalem* u tom kontekstu imao ne samo načelnu, intelektualnu i estetsku simboliku, već i konkretan, obiteljni kontekst.

Sliku je restaurirao Mario Kotlar u Restauratorskoj radionici HAZU u Zadru 1994. godine.

Slika je bila izložena na izložbi *Jedanaest baroknih slika* u Galeriji umjetnina (Gradska loža) u Zadru 1995. godine.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Travirka, 1995; Gamulin, 1983., 49.

Antonio Zanchi
(Este, 1631. – Venecija, 1722.)
49. *Bat-Šeba na kupanju*
sedmo desetljeće 17. stoljeća
ulje na platnu, 115 x 92,5 cm
Split, Galerija umjetnina

227

Alegorije,
literarne
i mitološke
teme

Katalog

Slika *Betsabeja na kupanju* dospjela je u splitsku Galeriju umjetnina iz privatne zbirke jedne plemićke obitelji iz srednje Dalmacije što potvrđuje da se u privatnom vlasništvu nalazilo vrijednosti i umjetninâ koje nadilaze dekorativnu ili kulturno historijsku razinu. Sliku sam tijekom restauracije 1988. godine u tadašnjoj restauratorskoj radionici Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture (restaurator mr. Branko Pavazza) prepoznao kao djelo mletačkoga slikara Antonija Zanchija (Este, 1631. – Venecija, 1722.). Na njoj je prikazana starozavjetna tema iz života židovskoga kralja Davida.

Jednoga dana predveče usta David sa svoje postelje i prošeta se po krovu svoje palače. Opazi s krova ženu gdje se kupâ. Ta žena bijaše izvanredno lijepa. David se priupita za tu ženu, i rekoše mu: pa to je Bat-Šeba, kći Eliamova i žena Urije Hetita (Stari zavjet, Samuel II, 11: 2-3). To je početak priče o ljubavi između kralja Davida i Bat-Šebe (Betsabeje). Zbog nje će David dati ubiti njezina muža Uriju, a s njom se oženiti. Bat-Šeba će roditi dva sina, od kojih će prvorođenac umrijeti nakon nekoliko dana pa će se David izvrći pokori da iskupi grijeh što ih je počinio. Drugi sin bit će kralj Salomon (Samuel II, 11, 2-27; 12, 1-25). U kršćanskom tumačenju Bat-Šeba je simbolizirala Crkvu, a kralj David Krista jer se ona na kupanju pere od ovozemaljske nečistoće i tako postaje dostojna vjenčanja s kraljem Davidom, prefiguracijom Krista, koji na taj način Bat-Šebu otima ne samo zemaljskoj vlasti, Uriji Hetitu, već i Sotoni, jer ju je oslobodio tjelesne pohote i ovisnosti o ovome svijetu (L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien II*, 1, Paris 1956., 273-275).



Tijekom 17. i 18. stoljeća Bat-Šeba je postala vrlo popularna i tražena tema u mletačkom slikarstvu. Prikazao ju je već Paolo Veronese (Musée des Beaux Arts, Lyon), a onda brojni majstori od Jacopa Palme Mlađega do Sebastijana Riccija koji se višeputno vraćao na starozavjetnu temu koja mu je omogućavala da se poigrava ne samo s kompozicijskim rješenjima, nego i s prikazom ženskoga akta u dramatskom susretu s muškarcem koji je motri s terase svoje kraljevske palače. Ta je svojevrsna voajerska tema postala tražena kod obrazovanih i moćnih naručitelja ne samo iz Venecije i njezinih pokrajina, nego i kod kolekcionara iz drugih dijelova Europe što su svoje palače i dvorce rado opremali slikama vjerskoga sadržaja s neskrivenim erotskim podtekstom, pa se u različitim i brojnim zbirkama ponavljaju slike starozavjetne tematike sa ženskim likovima ili različiti "ljubavni" parovi i prizori (Suzana, Bat-Šeba, Judita, Loth sa kćerima, Josip i Putifarova žena...). Na taj su način slikari, vođeni željama naručitelja, akt i golotinju zaklanjali i maskirali u religiozni kontekst, u vremenima kad je Crkva nastojala obnoviti poljuljani utjecaj u društvu.

Splitska slika, usprkos nepovratnim oštećenjima na Bat-Šebinu licu dobro predstavlja umjetnost ne samo Antonija Zanchija, nego i cijele skupine tenebroza/naturalista što su u drugoj polovici 17. stoljeća dominirali na venecijanskoj slikarskoj pozornici. Vrijedi se podsjetiti da je školovanjem vezan uz Mattea Ponzonija Pončuna i Francesca Ruschija, da su na njega utjecali Luca Giordano (koji je u Veneciji imao dalekosežan utjecaj prekašao palašto ih je radio za crkve poput katedrale San Pietro di Castello i crkve Santa Maria della Salute), Luca Ferrari i G. B. Langetti. Rano je postao utjecajan jer je već 1662. otvorio Akademiju primajući na nauk mlađe majstore te radeći brojna, žanrovski različita djela za naručitelje s raznih europskih strana. Karijera mu je dugo trajala, bila je obilježena velikom produkcijom i postupnim oscilacijama u likovnim vrijednostima. Već je Antonio Maria Zanetti 1771. godine jasno napisao da je on *...htio iznenaditi promatrača oporom snagom, bez da ga privuče...*

on je bio prvenstveno dobar naturalist koji prikazuje mekoću i efekte mesa i pûti, dajući likovima reljefnost (Zanetti, 1771., cit. prema: Zampetti, 1989., 424-425). U slikarovoj složenoj scenografiji s vrtoloznim figurama, postavljenim u dijagonalama s dubokim prostornim probojima, naglašenim oblinama i mišićima, dramatski se karakter radnje i likova naglašava i ostvaruje snažnim mlazovima svjetla koje ih obasjava izravno ili indirektno stvarajući snažan i neskriveni chiaroscuro i napetost u odnosima između likova te u odnosu likova i prostornih planova u kojima se kreću pokrenuti silovitom energijom i zamahom. Integrirajući oblike u čvrste cjeline Zanchi se još uvijek kreće u domeni kasnoga baroka, ne uspijevši na prijelazu stoljeća otvoriti put prema mekoći novih stilskih tendencija. Na splitskoj slici Zanchi je starozavjetni motiv profanizirao, oslobodio ga sakralnosti i pretvorio u "galantnu" scenu zavođenja i voajerizma omotanih u simboličku formu. Monumentalnim tijelom Bat-Šeba dominira u odnosu na druge likove u njezinoj pratnji što se dodatno naglašava i činjenicom da je jedino ona izravno osvijetljena. Kralj David povučen je u pozadinu, a ona se svojim teškim, moćnim tijelom okreće prema njemu dok s druge strane iz duboke tame izranja stara, naborana dvorkinja. Time se postižu opreke, naglašavaju suprotnosti i ostvaruje dinamika zbivanja.

Slika je restaurirana u Restauratorskoj radionici regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu 1988. godine.

Izložba: Restaurirane umjetnine. Izložba povodom otvorenja nove zgrade Restauratorskog odjela Hrvatskog restauratorskog zavoda u Splitu, 13.-19. srpnja 2002.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Tomić, 1990.a, 274-280; Majstorić, 2001., 18, 141; Tomić, 2002.b, 88-89, 91; Kudiš, 2003., 45-48; Šezdeset godina Restauratorske radionice u Splitu (ur. Demori Staničić & Tomić), Split 2014., 25.

Bartolomeo Litterini
(Venecija, 1669. – 1748.)
50. *Midin sud*
drugo desetljeće 18. stoljeća
ulje na platnu, 230 x 260 cm

Zagreb, Palača Vranyczany-Dobrilović (Moderna galerija)

Katalog

Sliku na stropu stubišta palače Vranyczany-Dobrilović (Moderna galerija) objavila je Đurđa Petravić-Klaić 1977. godine u okviru rada o unutrašnjem uređenju palače baruna Ljudevita Vranyczany-Dobrilovića u Zagrebu, Strossmayerov trg 12, sagrađene 1881.–1884. prema projektu bečkog arhitekta Carla von Hasenauera. Slika je postavljena u raskošni historicistički štuko okvir što ga je prema zamisli bečkoga kipara Reinholda Völkerja (1834.–1892.) izvela njegova radionica. Ljudevito sin, dr. Milan Vranyczany-Dobrilović zabilježio je da se na *plafonu vidi venecijanska slika koja prikazuje Trajana s kozjim ušima*.

Vranyczanyjevi su posve prirodno posjedovali i druge umjetnički izrađene slike starijih epoha, što se vidi na fotografiji unutrašnjih dvorana njihove palače. Osim toga Ljudevit Vranyczany darovao je Strossmayerovoj galeriji 1921. godine sliku *Krist i preljubnica* (Petravić-Klaić, 1977., 118).

Na našoj slici prikazan je *Midin sud* (Ovidije, *Metamorfoze* 11: 146-193), što znači glazbeno natjecanje Apolona, boga pjesništva i glazbe i Pana, boga pastira, šuma, polja, krda i stada, o čijemu je ishodu odlučio planinski bog Tmol, presudivši u korist boga Apolona. Na natjecanju se zatekao i kralj Mida, kojemu se više sviđela Panova svirka. Stoga ga je Apolon kaznio na taj način da su mu izrasle magareće uši.

Slikar je likove posložio u svojevrсни friz koji s desne strane započinje kralj Mida s krunom na glavi i magarećim ušima koje će moći upravo vidjeti na zrcalu što njegovu licu prinosi Bog Apolon okrunjen lovorovim vijencem, čije golo tijelo dijelom prekriva grimizni plašt. Uz njega je na podu odložena viola s gudalom (*lira di braccio*). S lijeve strane u sredini sjedi

obnaženi Pan okrenut leđima prikazan kao satir šiljatih ušiju i jarećih nogu sa siringom u ruci i, na podu, odloženim pastirskim štapom. Uz njega su i dvije nimfe, a u pozadini dvojica bradatih satira, dok u lijevom gornjem dijelu slike sjedi na brdu Tmol, planinsko božanstvo, gologa atletskog tijela okrunjen vijencem hrastova lišća.

Sliku je Enrico Lucchese atribuirao Bartolomeu Litteriniju, datirao u drugo desetljeće 18. stoljeća te je doveo u vezu s dvije monumentalne slike koje je Litterini izradio za "nove" mletačke plemićke obitelji Giovanelli i Zenobio. U vili Giovanelli (Noventa Padovana) sačuvana je slika *Vrijeme otima Ljepotu* iz 1699., a u palači Zenobio u Veneciji ovalno platno *Heraklo primljen na Olimp* iz 1710. godine, koje prema autorovu pisanju pokazuje brojne i mnogovrsne analogije s reprezentativnim zagrebačkim djelom.

Barun Ljudevit Vranyczany mogao je sliku, najvjerojatnije, kupiti na antikvarnom tržištu i u Italiji i u Beču. U to vrijeme lik i djelo Bartolomea (Bortola) Litterinija bilo je gotovo nepoznato. Treba naglasiti da se njegove brojne slike (te slike njegove radionice) čuvaju u Dalmaciji, Rijeci i u Istri (Tomić 2004., 43-66). Uvijek je riječ o djelima religiozno-kršćanske tematike, često oltarnim palama, te je zagrebačka slika u Hrvatskoj jedina koja je nastala prema grčko-rimskim mitološko-literarnim izvorima.

Simbolički karakter slike posve je jasan: riječ je o pobjedi duhovnog nad tjelesnim, razuma nad osjećajima, na onaj način kako se tumači i Apolonova osveta Marsiji. Riječ je o pročišćenju u kojemu se odbacuje osjetilno-tjelesno, dionizijsko u korist duhovnoga, apolonijskog.

Slika nije izložena.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Petravić-Klaić, 1977., 117-130; Lucchese, 2011.a, 440, n. 149; Lucchese, 2013., 73-76.



231

*Alegorije,
literarne
i mitološke
teme*

Katalog

232

*Sveto i
profano*

*slikarstvo
talijanskog
baroka u
Hrvatskoj*

Katalog

Krajoblici i vedute, urbana scenografija

Antonio De Bellis
 (spomen u Napulju od 1638. do 1656.)
 51. Bogorodica u slavi sa sv. Vlahom
 i sv. Franjom Asiškim
 peto desetljeće 17. stoljeća (?); veduta grada
 između 1657. i 1658. godine
 ulje na platnu, 301 x 200 cm
 Dubrovnik, Muzej dominikanskog samostana
 potpis dolje: sigla: ADB

Slika koja potječe iz nekadašnjega samostana svete Klare u Dubrovniku, postala je poznata zahvaljujući Giuseppeu de Vito, koji je na njoj uočio siglu – skraćenicu umjetnikova imena (istu onu koja je vidljiva i na lopudskoj slici) i koji je u analizi proširio usporedbe s likovima na slici *Sveti Karlo liječi oboljele od kuge* u crkvi San Carlo alle Moretelle u Napulju. Zapazio je pri tome upadljivu sličnost između likova svetog Blaža i Noe, koji je prikazan na De Bellisovu platnu u Houstonu. Znanstvenik je opazio i nekoliko posebnosti umjetnikova likovnog izraza, kao što je spoj dvaju srednjih prstiju desne ruke. Svakako treba naglasiti kako vlastoručni potpis govori o umjetnikovoj jasnoj želji za otkrivanjem autorstva upravo na onim platnima namijenjenima rubnim područjima mediteranske sredine, a koja su bila slana upravo u Dubrovnik s očitim ciljem vlastite samopromocije. Isto tako poseban osvrt zaslužuje prikaz grada u pozadini slike, za koji De Vito postavlja sljedeću atribuciju: *Pažljiva briga za detalje, nipošto slučajan odsjaj svjetlosti na zgradama, bijeli nemirni potezi koji stvaraju i razaraju volumen, prikaz u perspektivi istovjetan onome u Veduti Napulja iz 1647., koja se čuva u San Martinu, potvrđuju autorstvo Didiera Barre* (De Vito, 1982., 44).

Smatra se da je djelo nastalo krajem 1657. i početkom 1658. na temelju topografske vedute Dubrovnika, koja prethodi potresu iz 1667. godine. Nanovo proučavajući Beritićeva razmatranja, De Vito je došao do zaključka da je *gradnja utvrde Svetog Spasa koja je na slici prikazana u svom sadašnjem obliku (prva s desna) započela 1647., a završena 1658. godine, dočim se utvrda svetoga Stjepana, koja se danas nalazi odmah na*

desno od prve utvrde, a koja je na slici prikazana samo s dvije malene kule, započela graditi 1658., i konačno je završena 1660. (De Vito, 1982., 44., 47, bilj. 11; De Vito, 1982.a., 149; De Vito, 1984., 13.).

Ta se datacija do te mjere uvriježila u tradicionalnom prikazu opusa ovog umjetnika, da je postala termin kojim se označava De Bellisova završna faza, koja jasno pokazuje *konačno slikarovo prihvaćanje složenog, ali sve više sterilnog klasicizma* (Spinosa, A. de Bellis... 1983., 127). Prilikom nedavne izložbe održane u Napulju, Tamajo Contarini ponovno je proučila slikarov stvaralački razvoj, naglašavajući postupno *ublažavanje prethodnih naturalističkih modela što će rezultirati De Bellisovim slikama u Dubrovniku, na kojima je istaknuto uporište u klasicizmu rimskog podrijetla, a pogotovo zaokret u pravcu 'Poussinovog neovenecijanizma'* (Tamajo Contarini, 2010., kat. 1.105.9; Spinosa, Cavallino, 1985., 181). Nicola Spinosa se iznova posvetio proučavanju ovog umjetnika kako bi otklonio prethodno uvriježeno mišljenje o dubrovačkim *skromnim kompozicijama* (Spinosa, 2010., 206).

Ako, međutim, prihvatimo kao utemeljenu De Dominicijevu tezu o smrti umjetnika 1656., u godini u kojoj je kuga poharala grad Napulj, nameće se zaključak da je njegova aktivnost bila naprasno prekinuta na vrhuncu razvoja najzanimljivijih kulturnih komponenti i, naravno, u vrijeme njegove zrele stvaralačke faze. Što se tiče vedute koja je umetnuta nakon što je pala bila naslikana, njezina topografska obilježja, usprkos važnosti, ne mogu biti od koristi da bi se utvrdilo vrijeme nastanka onog dijela slike koju je izveo De Bellis.

Promatrajući strukturu slike, odmah treba istaknuti da je uočljiva jasna podjela na gornji i donji dio, i da Antonio de Bellis na njoj odaje počast Massimu Stanzioneu, preuzimajući lik Bogorodice u slavi s učiteljeve slike *Uznesenje Blažene Djevice Marije* iz rane faze njegovog stvaralaštva, a koja se danas nalazi u Raleighu (Museum of Art, Sjeverna Carolina). Istovremeno, slikar se još jednom poziva na Francesca Guarinija, što je vidljivo kako u

233

Krajolici
 i vedute,
 urbana
 scenografija

Katalog

oblikovanju Bogorodičinog lica (koje podsjeća na slike s marijanskim temama u gradovima Solofra i Serino), tako i u polukružnom rasporedu anđela među oblacima, ali i u plavom lepršavom šiljastom plaštu, kao što će to kasnije biti prikazano na slikama Angela Solimene. S tipološke strane, Bogorodica oponaša model koji je De Bellis primijenio na slici *Sveti Petar posjećuje svetu Agatu u zatvoru* koja se nalazi u privatnoj zbirci (Leone de Castris, 1991., 41-53; za sliku iste tematike u Muzeju u Never-su usp. Porzio., 2012., 52-53) kao i na slici *Bezgrešno začecje* iz crkve San Carlo alle Mortelle (Spinosa, Cavalino, 1985., 181). Moguće je, uz ostalo, uočiti povezanost između anđela koji je postavljen poprečno u podnožju Bogorodice i lika Djeteta, kao i anđela koji pridržava križ na slici *Odmor na putu u Egipat*, prenesene u Whitfield u Londonu. Na taj način ostavljena je otvorena pretpostavka da je i dubrovačka slika nastala četrdesetih godina seicenta.

Na novosti koje su uvedene u napuljskoj sredini, između kraja 30-ih i početka 40-ih godina, veže se, bez sumnje pozlaćena pozadina na kojoj je prikazana Bogorodica. Ona podsjeća na baroknu otvorenost koju je Lanfranco koristio na slikama *Gospa od Ružarija* iz Afragole (danas u Muzeju Capodimonte, Napulj) i *Sveti Petar i sv. Gennaro predstavljaju kardinala Filomarina Bogorodici* iz kapele u Nadbiskupskoj palači u Napulju.

Na donjem dijelu dubrovačke slike De Bellis ponavlja ustaljeni raspored bočno postavljениh likova koji gledaju uvis. Radi se o tipičnoj klasicističkoj kompoziciji povezanoj s tradicionalnim obrascem kojega su usvojili Carracci-jevi, a De Bellis ga preinačuje uz pomoć brojnih naturalističkih detalja u prednjem planu pale koju je u pozadini uvjerljivo dovršio neki specijalist za izradu veduta, kojega je vjerojatno moguće poistovjetiti upravo s Didierom Barrom. Riječ je o umjetniku koji se dobro uklopio u napuljski kontekst, što potvrđuje i slika koju je izradio u suradnji s Onofriom Palumbom za crkvu Ss. Trinità dei Pellegrini (1652.).

Zahvaljujući svjetlosnim efektima posebno je istaknut pluvijal od pozlaćena damasta, ukrašen dekoracijom na liku sv. Vlaha koji podsjeća na plašt što ga je 1636. godine Ribera naslikao na sv. Gennaru u crkvi augustinki u Salamanca, a prema narudžbi potkralja Monterreya. I odnos između lika svetog Vlaha, prikazanog u piramidalnom profilu i prostora u pozadini, podsjeća na Riberin model, koji je u ovom dijelu slike poslužio kao osnovno polazište. U isto vrijeme na gornjem dijelu slike, na mjestu stanja svjetlosnih bljeskova koji padaju na likove iz prvog plana, prikazano je zgušnjavanje oblaka napućenih likovima dječaka u pokretu, i tako se dodatno, koristeći efekte užarene svjetlosti, osnažuje trenutak Uznesenja Blažene Djevice Marije.

Slika je restaurirana u Restauratorskoj radionici Regionalnoga zavoda u Splitu 1973. godine. Izložba: *Dominikanci u Hrvatskoj*, Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 20. prosinca 2007.–30. ožujka 2008.

Simona Carotenuto

Bibliografija: De Vito, 1982.a, 44.-45., fig. 24., 31; De Vito, 1982.b, 149; De Vito, 1984., 13; Spinosa, 1984., 127; Spinosa, Milano, 1984., 225; Spinosa, 1985., 181; Leone de Castris, 1991.a, 47, 53, 161; Daprà, 1996., 43; Spinosa, 2005, 32; Contarini, 2010., kat. jed. 1.105, str. 210; *Quattro stanze. Quattro pittori*, katalog izložbe, (ur. Giuseppe Porzio), Napulj, 2008., 52; Spinosa, 2010., 206; Wiedmann, 2012., 56; Carmine Leardi, 2011.–2012., 37; Tomić, u: *Dominikanci*, 2011., 361-362.



235

*Krajolici
i vedute,
urbana
scenografija*

Katalog

Veduta Dubrovnika, nekoć u posjedu obitelji Saraka, a odnedavno u vlasništvu Društva prijatelja dubrovačke starine u Dubrovniku, prema jednodušnoj je ocjeni poznavatelja starije dubrovačke prošlosti – zasnovanom, doduše, uglavnom na promatranju njezine kopije u Samostanu Male braće – najvjerođojstnije likovno svjedočanstvo o izgledu grada prije velikog potresa 1667. Panoramski prikaz Dubrovnika obuhvaća prostor između tvrđave Lovrijenac na zapadu i lazareta na istoku. Podno Srđa nad kojim je vrpca s natpisom RA-GVSA, naslikan je grad okružen bedemima, sagledan iz visoko postavljenog očišta, s južne, morske strane.

Na slici koju možemo okarakterizirati kao realističan *portret* povijesnog Dubrovnika prikazane su sve bitne sastavnice urbanog pejzaža-utvrđenja, ulice i trgovi, sakralne i javne građevine, palače i kuće. Fortifikacijskim pojasom dominiraju Michelozzova i Jurjeva Minčeta, Lovrijenac, Michelozzov Bokar, tvrđava Sv. Ivana na ulazu u luku, lukobran Kaše Paskoja Miličevića te Ferramolinov Revelin. Detaljnost prikaza pojedinih građevina unutar zidina razmjerna je njihovoj važnosti; volumenom i pojedinostima ističu se romanička katedrala s krstionicom, Sv. Vlaho s Lužom, Knežev dvor i Sponza. Pomno su naslikani i samostanski sklopovi – franjevac, dominikana, klarisa (Sv. Klare i Sv. Apostola) i benediktinki (Sv. Marija od Kaštela), ali i niz manjih gradskih crkvi. Dimenzijama, bjelinom i ukrašenošću svojih kamenih konstrukcija ističu se dvije Onofrijeve fontane i Orlandov stup.

Kuće unutar blokova individualizirane su gdje god je to bilo moguće volumenima i pojedinostima na pročeljima, a razigrane plohe krovova ističu zasebnost i onih najmanjih. Treba naglasiti i da je prikaz, naročito kad je

riječ o središnjim prostorima grada, razmjerno iscrpan i vrlo pouzdan u detaljima, primjerice pročelja blokova općinskih kuća na Placi.

Nasuprot gusto izgrađenom tkivu unutar zidina, kultivirani prostori predgrađa – od Ploča, preko pojasa iza grada do Konala i Brsalja – prikazani su kao ozelenjene površine razdvojene komunikacijama i jedva još primjetnim kamenim ogradama između pojedinih posjeda. Premda se u nekima od građevina razasutih na tom prostoru razabiru distinktivna obilježja svojstvena ladanjskoj arhitekturi, poput kula ili paviljona, naslikane su mahom shematski. Topografski pouzdano i, s obzirom na mjerilo, razmjerno detaljno prikazane su i izvagradске crkve. Na Srđu prema kojem iz grada vodi zavojiti put nalazi se crkva posvećena jednom od starijih gradskih zaštitnika, a nad vanjskim Vratima od Ploča, vidi se i fontana zvana “Meded”, nekoć unutar Tabora, prostora gdje su se sa svojom robom smještali trgovci koji su u grad pristizali s Istoka.

U luci je uz državnu galiju koja isplovljava iz arsenala i dvadesetak većih i manjih brodova – u plovidbi, pristajanju uz gat Ribarnice ili privezanih uz lukobran Kaše. Nekoliko ih je naslikano i pod južnim gradskim zidinama, a unatoč znatnim oštećenjima slikanog sloja u donjem dijelu slike pred tvrđavom Bokar razabire se karakterističan dubrovački tip jedrenjaka-galijun.

Na portretu grada ne izostaju ni njegovi stanovnici: na javnim su prostorima ravnomjerno raspoređeni stilizirani ljudski likovi – od trgovaca s tovarnim životinjama kod lazareta na Pločama, pomoraca u luci, na gatovima Ribarnice i Ponte, pješaka uokolo Luže i Male Onofrijeve fontane, pred Kneževim dvorom, oko katedrale, duž Place, u Širokoj ulici, oko Velike fontane, sve do ljudi pred Vratima od Pila i na Brsaljama gdje se, među inima, razaznaju i jedna nosiljka i konjanik.

Svi autori koji su pisali o slici suglasni su da je posrijedi rad nevelike umjetničke, ali iznimne



povijesne i dokumentarne vrijednosti. Njezina je važnost još veća ima li se na umu skroman broj i informativnost drugih sačuvanih slikovnih izvora o izgledu Dubrovnika prije potresa 1667. S obzirom na dataciju, indikativna je činjenica da je na slici prikazan sklop lazareta na Pločama. U obliku koji je zadržao do danas građen je između 1622. i 1647. godine; peto desetljeće 17. stoljeća stoga je i *terminus post quem* za nastanak slike. To dakako ne znači da kompozicija nije mogla nastati i prije tog vremena, odnosno da veduta nije načinjena po nekom starijem, izgubljenom predlošku. Nizovi panoramskih prikaza gradova u grafičkim medijima pokazuju, naime, da su se, jednom uspostavljene, “optimalne” konvencije perspektivnog prikazivanja pojedinih urbanističkih cjelina – poglavito odabir očišta, kadra i karakterističnih pojedinosti – održavale i u kasnijim vremenima. Vizualni su podatci sa starijih predložaka nerijetko u takvim slučajevima nadopunjavani, odnosno osuvremenjivani

“doslikavanjem” u međuvremenu podizanih građevina.

Veduta je, kao što je već rečeno, pripadala jednom od ogranaka dubrovačke vlasteoske obitelji Saraka. Prva vijest koju o njoj nalazimo u literaturi govori da je 1860. godine franjevac Vando (Ivan Evandelist) Kuzmić, nakon bezuspješnih nastojanja da sliku od Vladislava Sarake otkupi za samostan Male braće, naručio kopiju koju je načinio dubrovački slikar Zebedeo Picinni. Giuseppeu Gelcichu koji ju spominje 1884. izvornik nije bio poznat. Veduta je potom pripala Orsatu Saraka, a poslije njegove smrti kćeri Magdi koja se početkom 20. stoljeća udaje za Peru Marasovića i sliku odnosi na Vis. Ondje ju je početkom dvadesetih godina proučavao franjevac Frano Jurić, a potom i Cvito Fisković koji će ju u nekoliko navrata poslije Drugog svjetskog rata spomenuti raspravljajući o arhitekturi dubrovačke romaničke katedrale. Sredinom stoljeća slika

ženidbenim vezama dolazi u Trogir, u posjed obitelji Delalle i postaje nedostupna; u sinteznom tekstu o slikarskim prikazima Dubrovnikana Vedrana Gjukić Bender o njoj raspravlja samo na temelju kopije. Prema napisima u dubrovačkom tisku u posljednjim desetljećima 20. stoljeća nalazila se u Beogradu, u posjedu ak. slikara Frane Delalle. Od njegovih je nasljednika godine 2009. kupuje Društvo prijatelja dubrovačke starine, privevši tako kraju višedesetljetna nastojanja koja je inicirao još Lukša Beritić, utemeljitelj i prvi predsjednik Društva. Slika je bila u iznimno lošem stanju, pa je podvrgnuta temeljitoj i pomnoj restauraciji, dovršenoj 2011.

O autorstvu slike u literaturi nije bilo previše govora. Otklonivši mišljenje da se radi o kopiji prikaza grada na baroknoj oltarnoj pali u dominikanskoj crkvi, F. Jurić je zapisao kako slika *odaje klasičnog auktora, i ako nema potpisa, a svakako je venecijanske škole, kako tvrdi i g. Pointner*. Isto je 1924. ponovio i Milan Rešetar, ustvrdivši kako je riječ o "vještaku". Mišljenje smo da je posrijedi tek površna asocijacija, tj. da vedutu Dubrovnikana s venecijanskim slikarstvom povezuje tek općenita činjenica pripadnosti žanru koji je stoljećima cvao i doživio svoje vrhunce upravo u tom gradu. Posve specifičan "ikonografski program" te izostanak spoznaja o neposrednom kontekstu narudžbe, ali i nepostojanje *prototipa* ili komparativnih ostvarenja priječe davanje ikakvih sudova o individualnom slikarskom izričaju. Bilo da je kompozicija invencija slikara koji ju je naslikao ili je preuzeta s nekog starijeg predloška, nije prieporno da je veduta nastala za "lokalnu" uporabu i to, gotovo sigurno, u Dubrovniku. U svakom slučaju, zbog naravi slikarskog zadatka i zakonitosti žanra, možemo govoriti tek o solidnoj zanatskoj razini izvedbe, pri čemu nije suvišno primijetiti da je veduta načinjena u tehnici tempere, a ne – kao što bismo očekivali – u zahtjevnijoj i "akademskijoj" tehnici ulja na platnu. S obzirom na narativnost, poglavito brojnost i vjernost detalja te deskriptivnost njihova tretmana, čini se da je i za naručitelja djela i za sredinu u kojoj je

slika nastala ponajprije bila poželjna topografsko-faktografska vjerodostojnost, štoviše da je "točnost" prikaza bila najvažnije mjerilo za procjenjivanje njegove kvalitete.

Danko Zelić

Restauracija

K-R Centar, Zagreb, 2011. (Denis Vokić)

Bibliografija: Gelcich, 1884., 66; Jurić, 1921., 39–40; Jurić, 1. VIII. 1922., 50–51; Rešetar, 1924., 182; Fisković, 1953., 396–397 (bilj. 4 i 5); Fisković, 1955., 26 (bilj. 172); Gjukić-Bender, 1999–2000., 230–232; Vokić, 2011.

Slika nije izložena.

Nepoznati slikar
53. *Veduta Dubrovnika s okolicom*
18. stoljeće

ulje na platnu, 127 x 152 cm
Kulturno-povijesni muzej, Knežev dvor
inv. br. DUM KPM SL-169

Nepoznati slikar
54. *Veduta Ancone*
18. stoljeće

ulje na platnu, 127 x 152 cm
Dubrovnik, Dubrovački muzeji – Pomorski muzej
inv. br. DUM-PM-135 (ustupljena od strane Državnog
arhiva u Dubrovniku 1954. godine)

Dvije vedute u Dubrovačkim muzejima – veduta Dubrovnika u Kneževu dvoru i veduta Ancone u Pomorskom muzeju – nekoć su pripadale obitelji Bosdari/Boždarević.

Panoramski prikaz Dubrovnika s okolicom prije Velikog potresa 1667. obuhvaća prostor od Lozice na zapadu do vanjskih Vrata od Ploča na istoku, sagledan iz visokog očišta s južne, morske strane. Kompozicija slike odaje nastojanje za postizanjem stanovit simetrije; središnja je razdjelnica zamišljena linija koja se od vrha Srđa niz zapadni potez gradskih bedema spušta prema moru prateći vijugavu liniju gradskog jarka. Desno je grad u zidinama, a u lijevoj je polovici kadra, u stegnutoj perspektivi naslikan suburbani prostor između grada i Rijeke Dubrovačke. U lijevom gornjem uglu je grb Dubrovačke Republike, u desnom grb Kraljevine Dalmacije, pod kojim je natpis RA-GVSA, a posred donjeg dijela slike je grb Bosdarija/Boždarevića.

Na prikazu grada s najvećom su pozornošću predočene njegove fortifikacije. Na najistaknutijim točkama obrambenog pojasa uzdižu se snažne renesansne tvrđave zaobljenih vanjskih ploha, a na zidovima koji ih povezuju nižu se vitke srednjovjekovne kule pravokutnih obrisa. Jasno se razabiru i četrnaestostoljetne kule inkorporirane u novoizgrađene tvrđave Pile i Bokar. Nasuprot Bokaru stoji Lovrijenac na kojem se vije zastava sv. Vlaha.

Prikaz bedema odstupa od topografske jasnoće, kako se čini, samo na jugoistočnom dijelu; za obrambene je strukture između polukružnog bastiona Mrtvog zvona i tvrđave Sv. Ivan zbog razvedene, izlomljene linije kojom je srednjovjekovni zid pratio prirodnu konfiguraciju obalnih hridina nemoguće razabrati prikazuju li kule ili lomove zidnog platna. Zidine su prikazane u svojoj funkcionalnosti – s pokretnim mostovima pred gradskim Vratima od Pila i od Ploča, obilaznim hodnicima te sićušnim cilindričnim stražarskim kućicama na najistaknutijim dijelovima kruništa. Između Minčete i kule Gornji ugao, između kule Puncijela i Bokara, na Sv. Ivanu, tvrđavi Asimon te na platou ispod Revelina stoje bombe spremljene za paljbu. Akvatorij gradske luke zatvoren je lancima rastegnutim od lukobrana Kaše do tvrđave Sv. Ivan, odnosno do platforme pod vanjskim Vratima od Ploča.

Unutar zidina, volumenom i pojedinostima ističu se najvažnija crkvena središta grada: katedrala, Sv. Vlaho (s Lužom) te samostani Male braće i dominikanaca. Adekvatna je pozornost posvećena i specifičnim znakovima i simbolima dubrovačke urbanosti – dvjema Onofrijevim fontanama i Orlandovu stupu. Nešto sažetije, kao prizmatične građevine s atrijima, prikazani su Knežev dvor i Sponza.

Premda pokazuje glavno obilježje urbanističke strukture – pravilnu, ortogonalnu shemu komunikacija – prikaz gradskog tkiva ne uspijeva vizualno prenijeti dojam homogene trodimenzionalne cjeline. Otvoreni su prostori općenito predimenzionirani u odnosu na građevine. Naslikani na podlozi oker boje koja predočava popločanost javnih površina opekama, blokovi kuća su međusobno izolirani, bez preklapanja, a njihovi su volumeni, u odnosu na fortifikacije te istaknute crkvene i javne građevine, neznatni. Tkivom dominiraju karakteristični dvostruki nizovi, a različit je tek tretman zbijeno prikazane skupine kuća u najstarijem sektoru – Kaštelu. Stube u ulicama koje se od Place uspinju prema sjeveru naznačene su tankim paralelnim poprečnim



linijama. Pojediniosti u prikazivanju stambene arhitekture gotovo da i nema; ističu se tek pregradni zidovi s ulazima u geto, a slične konstrukcije na nekoliko mjesta na Pustijerni kao da zamjenjuju, dijelom i do danas sačuvane, kuće-kule na ulazima u pojedine ulice.

Na otvorenim prostorima grada ravnomjerno su raspoređeni ljudski likovi – po jedna, dvije ili tri osobe, prikazane u profilu. Uz mornare na gatovima u luci i stražare na platformi tvrđave Sv. Ivana te fortifikacijama na sjevernom obodu luke, mnoge od njih, unatoč stilizaciji, po odjeći ili opremi možemo raspoznati kao svećenike (u hodu ili u gesti molitve), žene ili vojnike. Na Placi su i dva konjanika, a na Prije-kom nosiljka.

Uz brodove u luci, pozornost zaokupljaju tri broda u prednjem planu, ispod južnih gradskih zidina. Prema Vedrani Gjukić Bender lijevo je naslikana mletačka galija, s crvenom zastavom *Serenissime* sa zlatnim lavom. U sredini je dubrovačka karaka sa zastavom sv. Vlaha, a desno je manji brod, vjerojatno tartana, s pomorskom zastavom Genove.

Neproporcionalno umanjen, stisnut na površini manjoj od one koju na slici zauzima sam grad, na slici je prikazan prostor između gradskih zidina i Rijeke dubrovačke. Jasno se razabiru karakteristične crte pejzaža unutar kojega su smještene mnoge prepoznatljive građevine. Ipak, nastojanje da se vizualno predoči kultiviranost svakog iskoristivog djelića prikazanog prostora – s ljetnikovcima, perivojima, vrtovi-



ma i voćnjacima – rezultiralo je ne samo umanjenom topografskom uvjerljivošću tog dijela slike, nego i izrazito dekorativnim dojmom, gotovo arabesknom ornamentalnošću.

Veduta je u Knežev dvor dospjela 1965. godine iz ondašnjeg Historijskog arhiva u Dubrovniku. U literaturi je prvi, 1884. godine, spominje Giuseppe Gelchich navodeći da se nalazi u kapelici Ljetnikovca Bonda (nekoć Ljetnikovca Vice Stjepovića) kod Tri crkve. Usporedivši ju s vedutom u Samostanu Male braće (kopiji vedute iz obitelji Saraka), zaključio je kako je, premda ne toliko detaljna, znatno starija i s umjetničkog stanovišta ljepša. Godine 1931. Ramiro Bujas bilježi potpis u desnom donjem uglu *Io Gio. Bat. Fabbri F. 1736.*, – smatrajući da je grb u

lijevom gornjem uglu slike ugarski grb, a ne grb Republike (dva su povijesna grba zapravo identična) – pretpostavlja da je posrijedi kopija neke slike Dubrovnik iz doba protektorata ugarsko-hrvatskih kraljeva (1358–1526). Slika je prvi put izložena na Izložbi historijskih i umjetničkih slika u Sponzi 1940. godine. U katalogu je zabilježena pod br. 48, kao *Panorama starog Dubrovnika sa Gružom i Rijekom, rađena god. 1736. Vl. gđa Jele Dorotka*. U osvrtu na tu izložbu Cvito Fisković ispravnije prenosi prezime potpisanog slikara (Fabbri), povezujući ga sa slabo poznatim bolonjskim bakrorescem 18. stoljeća. Prvi je točno identificirao grbove i utvrdio da je vedutu dala načiniti obitelj Bosdari/Boždarević, poslije velikog potresa, vjerojatno po nekom starijem predlošku. Ocijenio ju je kao

djelo bez umjetničke vrijednosti a, s obzirom na dokumentarnost prikaza, primijetio je i netočnost u detaljima. Potkraj pedesetih godina dvije vedute – Dubrovnika s okolicom i Ancone – dospjele u lokalne muzeje. O njima je kao svjedočanstvima veza između dva grada i ulozi obitelji Bosdari 1965. pisao Vinko Foretić. Držeći da su *jamačno rad istog slikara* datirao ih je u 18. stoljeće. Objavljen u lokalnom tisku Foretićev tekst pao je u zaborav. O veduti Dubrovnika u nekoliko je navrata, 1993. i 2000. pisala Vedrana Gjukić Bender. Godine 2007., u tekstu o životu i djelu prve imenom zabilježene vlasnice slike Jelene Dorotke Hofman, Ivan Viđen je skrenuo pozornost na podatak da je ta dubrovačka slikarica godine 1958. godine, osim obiteljskog arhiva, dubrovačkom Državnom arhivu prodala i dvije slike te ih identificirao upravo kao vedute Dubrovnika i Ancone koje se od šezdesetih godina čuvaju u dubrovačkim muzejima.

Premda se dvije slike likovnom kvalitetom i načinom na koji su prikazani gradovi, prilično razlikuju, nije prijeporno da su tvorile par: tome u prilog, osim zajedničke provenijencije i identičnih dimenzija, govori i cijeli niz srodnih obilježja.

Na veduti s prikazom Ancone, danas u stalnom postavu Pomorskog muzeja, u lijevom je gornjem uglu, pod grbom grada (zlatni oklopnik na crvenom polju), natpis ANCONA, a u desnom je grb Bosdari, potonji motivom, a oba dimenzijama, oblikom i opremom štita identična grbovima na veduti Dubrovnika. Grad koji se spušta niz obronke okolnih priobalnih uzvišenja obavijajući se oko luke prikazan je sa zapadne, morske strane, iz razmjerno niskog očišta. Na prikazu se jasno razabiru najvažnije urbane točke – fortifikacije, crkve, sjedišta komunalne uprave i palače. Stambene su četvrti prikazane stilizirano, sa znatno manjim brojem kuća no što ih je u stvarnosti bilo. U luci je tridesetak brodova različitih vrsta i veličina, u prvom se planu lijevo ističe dubrovački galijun; na krmi mu je zastava s likom sv. Vlaha, a na pramcu zastava s grbom Dubrovačke Republike.

Predložak za vedutu nedvojbeno je bio prikaz Ancone na fresci u Galeriji zemljopisnih karata u Vatikanu (na zapadnoj strani Bramanteovog Belvedera), nastao po nacrtu Egnazia Dantia između 1580. i 1585. Slika se od predloška razlikuje u raznim detaljima, no dva su posebno važna. Prije svega, pojava dubrovačkog broda ikonografska je inovacija koja otklanja svaku pomisao da je riječ o općenitoj veduti grada nadopunjenoj tek grbom Bosdarija; posrijedi je neprijeporno slika načinjena upravo po njihovoj narudžbi. S obzirom na dataciju djela, još je važnije istaknuti činjenicu da je (vatikanski) predložak vedute osuvremenjen, tj. nadopunjen prikazom ankonitanskog lazareta. Ta snažna peterokutna građevina na umjetnom otoku na južnom obodu tadašnje luke građena je između 1733. i 1738. prema projektu Luigija Vanvitellija. Drugim riječima, slika Ancone nije starija od druge polovice četvrtog desetljeća 17. stoljeća.

S takvom se datacijom vrlo dobro podudara godina 1736. koja se, zajedno s potpisom Giovannija Battiste Fabbrija, nalazila na veduti Dubrovnika, a uklonjena je prigodom restauracije osamdesetih godina 20. stoljeća jer je zaključeno da je Fabbri 1736. godine preslikao i potpisao stariju sliku. Ako je doista bilo tako, veduta Ancone naručena je kao pandan starijoj (možda u toj prigodi obnovljenoj) veduti Dubrovnika koja je mogla nastati u Dubrovniku, ali i u Italiji, možda također prema nekom starijem cjelovitom predlošku ili, što se čini izvjesnijim, kombiniranjem podataka iz više različitih izvora – vizualnih (poglavito kada je riječ o prikazu gradskih fortifikacija), ali možda i “mentalne slike”, tj. doživljaja Dubrovnika u pamćenju naručitelja (kada su posrijedi izvangradski prostori). U tom smislu, kao indikativan podatak treba istaknuti da prikaz gradskih fortifikacija Dubrovnika odgovara njihovom stanju u sedmom desetljeću 16. stoljeća.

U svakom slučaju, nije prijeporno da su, u obliku u kojem su došle do nas, s grbovima Bosdarija i ispisanim imenima gradova, obje

slike nastale istodobno, kao djelo istog slikara, u Anconi, po zamisli i narudžbi nekog od članova obitelji Bosdari/Boždarević. Premda su Bosdariji u Anconi nazočni i ranije, sredinom 16. stoljeća postaju vlasnicima zdanja zvanog Palazzo Bosdari koje je oko 1560. nakon što je došlo u posjed dubrovačke obitelji, pregrađeno po projektu glasovitog Pellegrina Tibaldija, prvi pripadnik roda koji se tamo i preselio bio je, kako se čini nedugo prije Velikg potresa, Frano Mihov Bosdari. U braku sklopljenom oko 1670. s plemkinjom iz ankonitanskog roda Bompiani rodio mu se sin Girolamo koji je 1726. godine primljen u plemstvo grada Ancone. Po našem je sudu najvjerojatnije on bio i naručitelj dviju slika koje su možda resile neku od reprezentativnih dvorana spomenute renesansne palače.

Veduta Dubrovnika restaurirana je u Hrvatskoom restauratorskom zavodu u Zagrebu 1993.–1998. godine.

Danko Zelić

Izložbe:

Veduta Dubrovnika s okolicom

Izložba historijskih i umjetničkih slika, Dubrovnik, Palača Sponza, 2. II. – 11. II. 1940; *Zlatno doba Dubrovnika – XV i XVI stoljeće*, Zagreb, Muzejski prostor, travanj – lipanj, 1987.; Dubrovnik, Dubrovački muzej/Knežev dvor, srpanj – rujna, 1987; *Od svagdana do blagdana: Barok u Hrvatskoj*, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 25. V. – 26. IX. 1993.

Slika je restaurirana u Zavodu za restauriranje umjetnina 1984. godine u Zagrebu (Egidio Budicin).

Bibliografija: Gelcich, 1884., 66; Bujas, 1931., 7–8; Fisković, 1940., 107; Fisković, 1953., 397 (bilj. 5); Foretić, 15. V. 1965; Galzinski, 1980., 347; Gjukić Bender, 1993., 314; Gjukić Bender, 1999.–2000., 232–233.

Mletački slikar
55. *Karneval na Trgu sv. Marka u Veneciji*
deveto ili deseto desetljeće 17. stoljeća
ulje na platnu, 118 x 143 cm
Zadar, Galerija umjetnina Narodnoga muzeja

243

Krajolici
i vedute,
urbana
scenografija

Katalog

U ljetnikovcu Lantana čuvale su se i druge slike. Među njima je zanimljiva kao ilustracija ondašnjega načina života, kulture i ponašanja skupina slika koja prikazuje prizore iz svakodnevnoga života u Veneciji i na ladanju. Sačuvanu cjelinu tvori šest slika. Dvije prikazuju bračnu nevjeru (*Nevjera supruga* i *Nevjera supruge*), a ostale su *Prizor iz kuhinje*, *Ulični prizor iz Venecije*, *Obitelj u šetnji u perivoju te Karneval na Trgu sv. Marka u Veneciji*. Izradio ih je isti slikar, ili, što je vjerojatnije, radionica koja je "proizvodila" takva djela što su, s obzirom na veličinu u prvom redu, zamišljene kao velike dekorativne površine koje prekrivaju zidove prostranih interijera s neznatom likovnom vrijednošću. Dvije imaju neskrivenu moralnu poruku jer uprizoruju bračnu nevjeru koja se izruguje i osuđuje jer donosi neprilike, obiteljske krize i emocionalne patnje brojnim pojedincima. Dvije od njih svojevrsne su kronike ondašnjega života plemićkoga društva u Veneciji. Na prvoj se, u odnjegovanu vrtu s vodoskokom i alejom čempresa šeta bračni par s djetetom i djevojkom (služavkom?) u pratnji koja u ruci drži psića. Na drugoj slici prikazan je karneval na Trgu sv. Marka u Veneciji. U prednjem planu naslikano je šest zakrbljenih osoba, dvije u ženskoj, a četvorica u muškoj, orijentalnoj odjeći. Njihovo komuniciranje pretpostavlja koketiranje, zavođenje s mogućim aluzijama. Jedna osoba u ženskoj odjeći prikazana je u odjeći plemkinje s lepezom i krznenom zaštitom za ruke, dok je druga dvorkinja u njezinoj pratnji.

Okvir u kojem se likovi nalaze je glasoviti Trg sv. Marka s pogledom prema crkvi sv. Marka, zvoniku, tornju Gradskoga sata, Duždevoj palači i prokurativama. Likovi su prikazani statično, nespretnih kretnji, a perspektivna skraćivanja nisu nipošto uvjerljiva pa je prikaz trga i građevina neproracionalan i neusklađen.



Slika je djelo skromna, gotovo diletantskoga majstora, ali je njezin učinak ipak zanimljiv: u tišini ladanjskoga imanja, na osamljenom selu Sutomišćica na otoku Ugljanu gdje su Lantane podigli skladno i slikovito imanje, slike su mogle vlasnike i njihove goste podsjećati na život u velegradu što je krajem 17. i u 18. stoljeću Venecija bila. Podsjećala ih je istovremeno i na različite oblike društvenoga života, konvencije i kulturu zabave i opuštanja u gradu koji je upravo po karnevalskim svečanostima, prigodnim maskama i raspuštenom ponašanju u tim danima bio nadaleko poznat pa su u to vrijeme u njega dolazili brojni "turisti" iz svih dijelova Europe.

Sliku je restaurirao Mario Kotlar u Restauratorskoj radionici HAZU u Zadru 1994. godine. Tada su bile i prigodno izložene u Galeriji umjetnina Narodnog muzeja u Zadru.

Izložba: *Jedanaest baroknih slika*, Zadar, Galerija umjetnina, 1995.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Travirka, 1995.

Gabrielle Bella
(Venecija, 1730. – 1799.), sljedbenik
56. *Karneval u Veneciji*
druga polovica 18. stoljeća
ulje na platnu, 158 x 208 cm
Dubrovnik, Dubrovački muzeji,
Kulturno-povijesni muzej (Knežev dvor)
DUM KPM SL – 44

Dubrovački muzeji posjeduju tri barokne slike istoga majstora koje prikazuju dijelove Venecije i događanja u njoj; dvije su posvećene karnevalu, a jedna prikazuje zasjedanje Senata u Duždevoj palači.

Na izloženoj slici *Karneval u Veneciji* prikazana je pokladna zabava upriličena na zapadnom dijelu Trga sv. Marka (*Piazza San Marco*). Mnoštvo maskiranih ljudi, i onih bez maski, šeću i stoje uz plesače koji u pratnji svirke glazbenika izvode dva različita plesa. Plesovi se odvijaju u parovima postavljenim u dva niza, dijagonalno naslikanim na suprotnim stranama kompozicije, što produbljuje prostor, kako trga, tako i slike. Umjetnik je precizno naslikao taj dio glavnog venecijanskog trga, prikazavši ga iz gornjeg rakursa, vjerojatno gledajući s terase bazilike sv. Marka. Radnja nalikuje kazališnoj predstavi, iako se odvija na trgu omeđenom s tri strane prokurativima (*Procuratie Vecchie* i *Procuratie Nuove*), zdanjima s arkadama u prizemlju te galerijama na dva kata, u kojima su bili uredi i stanovi prokuratora bazilike sv. Marka. Na galeriji prvog i drugog kata prokurativa sjede, većinom maskirani ženski i muški likovi, ogrnuti bijelim ili ružičastim plaštevima s crnim maskama na licu koji promatraju događanje na trgu. U sredini zapadnog dijela trga naslikana je crkva sv. Geminiana (*Chiesa di San Geminiano*), flankirana krilima prokurativa. Radi se o crkvi koja je prvotno sagrađena 552. godine uz kanal Bottario, ali je tijekom stoljeća u više navrata bila oštećena u požarima. Godine 1505. Cristoforo da Legname započeo je njezinu izgradnju na Trgu sv. Marka, a završio ju je glasoviti arhitekt i kipar Jacopo Sansovino 1557. godine preradivši ujedno i njezino pročelje. Crkva je sru-

šena 1807. godine za vrijeme francuske uprave Serenissimom, pa je ova slika još jedan dokaz o njezinom postojanju i izgledu.

Tradicija karnevala u Veneciji seže u srednji vijek, a svoj vrhunac doseže u 18. stoljeću. Započinjao je nizom balova na Piazzai San Marco, kao što je naslikano i na ovom primjeru. U to se doba najviše plesao popularni ples *gadrilla* s većim brojem plesača koji su tvorili dulje redove, što je slikar prikazao na lijevoj i desnoj strani platna. Prikazani likovi većinom imaju na licima maske – obrazine; muškarci ogrnuti crnim plaštem *bauta* i s trorogim šeširom na glavi, nose crne ili bijele maske koje skrivaju gornji dio lica (oči, nos i obraze), ali usta ostavljaju otvorena kako bi mogli slobodno pričati i jesti. Kasnije je i sama maska dobila naziv *bauta*. Kod muškaraca (i onih koji su odjeveni u ženske kostime) vidimo i maske s dugačkim nosom poput kljuna kakve su nosili liječnici u doba kuge. Žene nose maske zvane *moretta* ovalnog oblika od crnog baršuna koje pokrivaju cijelo lice i ponekad su prekrivene velom ili rupcem. Na ovom je prikazu naslikano i nekoliko maskara koje predstavljaju poznate likove iz popularne *Commedia dell'arte*. Uz klasičan ženski lik vesele sluškinje Kolumbine, čija je haljina urešena čipkom i s obveznom pregačom, na slici se još mogu prepoznati ljutica Pulcinello, zabavni sluga Harlekin, veseli svirač Coviella, stariji Pantaleone i nekoliko pajaca, koji su neizbježni likovi svakog karnevala. Kao što je bio običaj toga doba, naslikani su još likovi odjeveni u orijentalnu odjeću, akrobat na štulama i razni glazbenici te šetači bez maski među kojima je veća skupina vjerojatno gradskih službenika ili prokuratora u crnim plaštevima i šeširima. Zanimljiv je podatak da su u Veneciji često nosili maske i izvan vremena poklada, što je bilo zabranjeno jedino za crkvenih blagdana i u korizmi. Pri odlascima na zabave, bankete i u kockarnice ljudi su bili maskirani. Majstori koji su proizvodili maske i kostime su bili jako cijenjeni i udruženi u posebne bratovštine.

245

Krajolici
i vedute,
urbana
scenografija

Katalog



Spomenuti promatrači prikazani su na slici u trijemu i na katovima prokurativa i gotovo su nagurani u njegovim arkadama pa kao iz kazališnih loža promatraju događaj. Skupine šarolikih maskara neravnomjerno su raspoređene po trgu, a većina ih je postavljena u desni ugao kompozicije. Iako su prikazani u živopisnim kostimima žarkih boja i u pokretu, slika time ne dobiva na dinamičnosti, jer likovi ipak djeluju statično, kao da su zamrznuti u trenutku slikanja. Metežu na trgu suprotstavljena je hladna i statična okolna arhitektura nespretno naslikana, s čudnovatim skraćenjima i lošim zakošenjima. Jednako tako, likovi su većinom neproporcionalni, a neka tijela su znatno krupnija od drugih iako su smještena u istoj ravnini, pa bi se moglo reći kako je slikar prilično neuk i kako ne pozna dovoljno osnove slikanja.

Nije poznato tko je majstor ovoga djela (niti drugih dvaju spomenutih u Zbirci slikarstva Dubrovačkih muzeja). Međutim, odabrane teme iz života jednoga znamenitog velegrada, kakav je onodobna Venecija bila, nalikuju temama koje je u velikom broju slikao Gabriel / Gabrielle Bella (1730. – 1799.). Ovaj Venecijanac bio je dekorater interijera vile Andrea Querinija koja se nalazila na seoskom imanju pokraj Trevisa. Samouki slikar, osrednje umjetničke kvalitete, za svojega je poslodavca sa zanatskom preciznošću izradio mnoštvo slika s prikazima veduta Venecije, scenama iz života toga grada i raznih događanja.

U pinakoteci fondacije *Querini Stampalia* u Veneciji danas se nalazi skupina od 67 slika koje su preostale iz opusa toga majstora. Na njima su uprizorena razna događanja poput proslava priređenih u čast stranih dužnosnika i prelata

koji su posjetili Veneciju, procesija, značajnih blagdana, karnevala, utrka s gondolama i lađama, izbora duždeva i njihove posjete pojedinim dijelovima grada i crkvama te kazalištima, a ujedno su na njima naslikane i vedute ovoga grada. Te su slike zbir događanja tijekom druge polovine 18. stoljeća i čine jedinstvenu potvrdu svega što je bilo važno za Veneciju i za njezinu Republiku te ono što je obilježavalo život toga doba. Imaju veću kulturno-povijesnu nego umjetničku vrijednost jer svjedoče o običajima, arhitekturi i postojanju nekih posljedica srušenih građevina ili o onodobnoj modi u Veneciji pa ilustriraju pisane dokumente. O njihovu autoru Gabrielu Belli postoje skromni podaci i malo se zna o njegovu životu i radu. Poznato je samo da su te slike nastale između 1740. i 1782. godine i, iako su skromnije kvalitete od onih sličnih tema nastalih u radionicama znamenitih mletačkih slikara poput Canaletta i Francesca Guardi, vidljivo je da su nastale pod njihovim utjecajem.

Nepoznati majstor koji je naslikao opisanu kompoziciju *Karnevala u Veneciji* vjerojatno je imao prigodu vidjeti djela Gabriella Belle, a možda je i slikao u njegovom okruženju. I dok je Bella na svojim slikama prilično ovladao perspektivom i proporcijama bilo likova bilo arhitekture, majstor ovoga djela to nije ostvario. On je vjerojatno nastojao oponašati slike Gabriella Belle na kojima je bio prikazan karneval (*La festa del Giovedì Grasso in Piazzetta*, *I ciarlatani in Piazzetta*, *L'ultimo giorno di Carnevale*, *Il passeggio delle maschere il giorno di S. Stefano*), ali je ipak umjetničkom kvalitetom zaostajao za tim prikazima. Vjerojatno su naše slike nastale nešto kasnije od Bellijevih, ali svakako prije 1797. godine i dolaska Francuza u Veneciju. Naime, poznato je da je Napoleon nakon uspostave francuske uprave nad Venecijom zabranio karneval i maskiranje kako se njegovi protivnici ne bi skrivali i nesmetano boravili u Veneciji. Osim toga, on je kasnije dao srušiti i crkvu sv. Giminiana koja je ovdje prikazana pa je to još jedan dokaz o vremenu nastanka ove kompozicije koju bismo smjestili u kasne osamdesete 18. stoljeća.

Ovo djelo, kao i preostala dva iz Dubrovačkih muzeja nekada su bili u vlasništvu Dubrovčanina Karla Banca, brata Boža Banca koji je početkom 20. stoljeća bio imućni brodovlasnik i poduzetnik. Članovi obitelji Banac dali su izgraditi velebne vile u Cavtatu, na Pločama i u Lapadu opremivši ih umjetninama kupljenima većim dijelom u Italiji.

Slika nije objavljena.

Vedrana Gjukić-Bender

Bibliografija: Molmenti, 1929., sv. III., 32, 226, 244, 248- 250, 253, 262 274, 321, 382; Dazzi , Merkel, 1979., 97-102., table 209-273; *Il gioco dell'amore*, 1990., 127-130.

247

*Krajolici
i vedute,
urbana
scenografija*

Katalog

Francesco Albotto
(Venecija, 1721. – 1757.), način
57. Venecija
sredina 18. stoljeća
ulje na platnu, 42 x 56 cm
Split, Lukša Cicarelli

Katalog

Slika prikazuje *Canal Grande* s pogledom na *Piazzetu* sa stupovima sv. Marka i sv. Teodora, *Knjižnicu Marciana* (Biblioteca Marciana), *Kovnicu* (Zecca), *Duždevu palaču* i dalje prema prema *Riva degli Schiavoni* s mostom zatvorom. U drugom planu je crkva i zvonik sv. Marka te toranj gradskoga sata. Na rivi i *Piazzetti* prikazani su prolaznici i šetači, a na moru gondole i brodice s veslačima i putnicima.

Dobro je poznato da je tijekom kasnoga 17. i cijelog 18. stoljeća u Veneciji veduta postala jedno od najraširenijih *genre* motiva, za što je bilo niz razloga, u prvom redu popularizaciji *genrea* doprinijela je sve veća potražnja za takvim slikama, ne samo od strane domaćih ljubitelja vedutizma, nego u prvom redu radi zimanja stranaca. Tih je stranaca bilo sve više, od pripadnika kraljevskih obitelji, plemića iz svih dijelova Europe do obrazovanih pojedinaca i intelektualne elite koja je u Veneciju i u druge gradove Italije, Firencu, Rim i Napulj dolazila u okviru obveznoga *Grand Toura*. Venecija, njezina prošlost, slikoviti trgovi, fascinantni *Canal Grande*, otok S. Giorgio, *bacino di San Marco*, a naročito spoj mora i urbanoga, vlažne atmosfere i svjetla koje tom gradu daje poseban ugođaj i atmosferu.

Naša slika pripada oduvijek plemićkoj obitelji Cicarelli podrijetlom iz Pučišća na otoku Braču. To potvrđuje da je i među pripadnicima dalmatinskoga društva postojao interes prema takvim slikama koje su prikazivale Veneciju, glavni grad Republike. Ona je zapravo jedina umjetnički naslikana veduta toga grada nastala u 18. stoljeću koja se danas čuva u privatnoj zbirci na cijeloj obali. Treba reći da se jedna veduta Venecije, točnije *Historijska regata na Canalu Grande* čuva u Muzeju grada Perasta, a prethodno je pripadala tamošnjoj

glasovitoj obitelji Visković, ali nju je naslikao, gledajući Canalettov predložak posredstvom grafike, Ivan Grubaš (Giovanni Grubas, Venecija, 1830. – Pula, 1919.) čiji su se preci iz Perasta preselili u Veneciju (Prijatelj, Venecijanska veduta Ivana Grubaša u Perastu, Zbornik Svetozara Radojčića, Beograd 1969., 343-348.). Jedna se veduta *Canala Grande* čuva i u zbirkama Kneževa dvora u Dubrovniku, ali se čini da je i ona nastala tijekom 19. stoljeća, dok je prema usmenom kazivanju potomaka obitelj Katalinić u svojoj kući na istočnoj obali u Splitu posjedovala vedutu Venecije za koju su smatrali da je Canalettovo djelo.

Ukoliko pokušamo utvrditi vrijeme nastanka i autora naše slike trebalo bi krenuti od Michelea Marieschija (1710.–1743.). Ostavši u jedanaestoj godini bez oca grafičara, Marieschi je najvjerojatnije učio kod Gasparea Dizianija. U početku radi isključivo kao scenograf, a tek u četvrtom desetljeću počinje slikati vedute kada mu maršal Schulenburg kupuje 12 takvih slika. Od 1738 počinje raditi, a 1741.–1742. tiska mapu s dvadeset jednom grafikom velikoga formata pod naslovom *Magnificentiores Selectioresque Urbis Venetiarum Prospectus* (R. Toledano, 1988; *La Gloria di Venezia* (a cura di J. Martineau e A. Robison), Milano 1994., 466-468.). Marieschijeva slika *Il bacino di San Marco* (nepoznati smještaj, R. Toledano 1988., 33, 61, kat. V. 1.3) prikazuje iste dijelove grada, u kadru od Kovnice do zatvora, viđene iz iste pozicije i u istim prostornim relacijama. Kod Marieschija je drugačiji raspored brodova, broj i položaj prikazanih šetača i prolaznika, oblikovanje neba i oblaka, ali je naša slika preuzela isti motiv viđen s istoga očišta. Od neobične je važnosti da je Marieschi prema pisanju Daria Succija izradio 15. svibnja 1741. godine i bakropisni otisak vlastite slike (33 x 46,8 cm). Upravo je taj grafički otisak Marieschijeve slike mogao poslužiti kao predložak pri izradi slika s prikazom istoga, veoma popularnoga i traženoga, motiva venecijanske urbane scenografije s povijesnim građevinama, trgovima, pristaništima za brodove rivom. Istraživači su već odavno upozorili da su sačuvane brojne slike koje



nipošto nisu Marieschijevi autografi, a slijede i variraju njegovu invenciju. Jedna od njih je i slika *Veduta del bacino di San Marco con il molo* (privatno vlasništvo, Palluchini, 1996., 2., 312, f. 476.) koju je potpisao Francesco Albotto (1721.–1757.), u varijanti *Francesco Albotto. F. in Cale di Ca’ Loredan S. Luca...* (R. Pallucchini, 1996., 2., 313.) Albotto je bio Marieschijev učenik koji je nakon majstorove smrti, 1743. oženio njegovu udovicu Angelu Fontana (Toledano, 1988., 29.) pa je preuzeo i njegovu radionicu koju je vodio sve do svoje prerane smrti u trideset šestoj godini. Taj je Albottov autograf bio temelj za definiranje njegove umjetničke ličnosti i za utvrđivanje kataloga djela, u nastojanju da se određene vedute izdvoje iz Marieschijeva korpusa slika. Albotto je nastavio slikati vedute prema majstorovim uzorima, modelima i metodama, ali uvijek je njegov rukopis manje vješt, boje tamnije, a atmosfera bez prozračnosti i svjetla koje je Marieschi znao prikazati s velikim umijećem. Posebno se to odnosi na

nebo i morsku površinu koji na našoj slici nisu temeljitije i minuciozno predloženi, u prozračnosti i prozirnosti blago valovita mora, kako su to prakticirali velikani mletačke vedutističke škole s Canalettom, svojim neprikosnovanim predvodnikom. Još uvijek se malo zna o Francescu Albottu i njegovim djelima, iako je Mario Manzilli u diplomskom radu (1985.–1986.) uvrstio u njegov katalog više od sto pedeset slika. U tom su popisu i istoimene slike koje prikazuju *Canal Grande* prema Piazzetti, a bila je predstavljena na izložbi 1966. u Bergamu. Pallucchini je, ocjenjujući njegov rad i poziciju u Veneciji, bio kritičan, smatrajući da je Marieschijevo lirsko viđenje Venecije pretvorio u dosadnu prozu. Istovremeno je uočio da je Venecija, kao mitsko mjesto, bila izvor nadahnuća i slikarska tema tražena od brojnih putnika koji su sa sobom htjeli ponijeti takvu vrstu umjetnine što će ih trajno podsjećati na nezaboravni grad na lagunama i na njegove slikovite kanale, trgove, ulice, palače i crkve.

250 Iako je ugasio iskričavost svoga učitelja i drugih slavnih vedutista svoga doba, Albotto je jednostavnim prikazima grada uspio vjerno prikazati njegove dijelove, a likove mrljastim potezima i živim bojama naslikati gotovo kao lutke koje unose živost i pokret u urbanoj scenografiji, na trgovima i obalama, u brodovima i na moru općenito.

*Krajolici
i vedute,
urbana
scenografija*

Katalog

Slika je restaurirana u Restauratorskoj radionici Regionalnoga zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu vjerojatno sedamdesetih godina 20. stoljeća.

Radoslav Tomić

Bibliografija: slika nije objavljena.

Bartolomeo Pedon
(Venecija, 1665. – 1733.)
58. *Krajolik s putnicima u Emaus*
drugo desetljeće 18. stoljeća
ulje na platnu, 94 x 162 cm
Rovinj, Zavičajni muzej grada Rovinja

Slika potječe iz zbirke istaknuta tršćanskog industrijalca i austrougarskog diplomata, baruna Georga von Hütterotta (Trst, 1852.– 1910.). Njegova kolekcija slika, orijentalnih i arheoloških predmeta bila je podijeljena između dvije obiteljske rezidencije: vile Adele u Trstu i ljetnikovca u preuređenom franjevačkom samostanu na otoku Sv. Andrije, nedaleko Rovinja. *Krajolik s putnicima u Emaus* bio je smješten u prizemlju rovinjskog ljetnikovca što je zabilježeno i na jednoj od fotografija interijera iz prve polovice 20. stoljeća, očuvanih u arhivu Zavičajnog muzeja grada (Fučić, 1945, 8).

Uravnotežena, horizontalna kompozicija krajolika oblikovana je oko dubokog zaljeva okruženog strmim brežuljcima s rijetkim drvećem i raslinjem. Uz stjenovitu, razvedenu obalu smještene su utvrđene građevine i naselja. Intenzivna, hladna svjetlost obasjava krajolik s lijeve strane šireći se s horizonta postavljenog u samo središte kompozicije. Ističe meke obrise prozirnih krošnji i oštre bridove stijena, a u prostoru prednjeg plana oblikuje izdužene, duboke sjene u kojima se tek nazire lišće bujnog raslinja i siluete drveća uz rubove kadra. Mase robusnog stijenja uokviruju izvor vode s vodopadom na lijevoj strani, kao i put koji vijuga uz obalu na desnoj strani kadra. U sjeni stijene na obali prikazana su i dvojica apostola na putu prema Emausu kojima se ukazuje Krist nakon uskrsnuća (Lk 24, 13-35). Štafažni likovi ikonografski su određeni aureolama i hodočasničkim štapovima te prikazani u pokretu i živom gestikulaciji.

Magično svjetlo s dubokim sjenama, kao i živost slikarskog rukopisa navele su Grgu Gamulina da početkom sedamdesetih godina 20. stoljeća rovinjski krajolik priključi velikom opusu Marca Riccija (Belluno, 1676. – Venecija,



1730.), najistaknutijeg majstora venecijanskog pejzažnog slikarstva. *Krajolik s putnicima u Emaus* kod kojeg je sve “u mrljama i svjetluca-nju” povezao je Gamulin s djelima iz Riccijeva “ranog romantičnog razdoblja” i datirao u prvo desetljeće 18. stoljeća. Novijim istraživanjima pejzažnog žanra u mletačkom slikarstvu znatno su proširene i precizirane spoznaje o radovima majstora iz Belluna. Iz velikog korpusa krajolika, veduta i marina koji se vezivao uz njegovo ime izdvojeni su cijeli opusi zapostavljenih ili zaboravljenih majstora žanra na prijelazu stoljeća. Prije svega riječ je o dinamičnim, “herojskim” krajolicima Antonija Francesca Peruzzinija, slikara iz Ancone s kojim Marco Ricci surađuje na početku karijere (Succi, u: *Marco Ricci* 1993., 255-259, kat. 73-75; Muti u: *Antonio Francesco Peruzzini* 1997., 84-85, 90-91, 98-99) te o dramatičnim prizorima oluja na moru i stjenovitih pejzaža Antonija Marinja (1668.–1725.), mletačkog slikara koji se kretao između Padove, Bologne i Venecije (Moretti, 1984.b, 787-800; Proni, 1992.). Krajolici posve zaboravljenog Bartolomea Pedona (1665.–1733.), jednog od prvih venecijanskih slikara koji se posvetio isključivo slikanju pejzaža,

veduta, oluja na moru i popularnih *notturna*, zbog kromatskog bogatstva i vještine izvedbe također su nerijetko našli mjesto u Riccijevom opusu. Katalog Pedonovih radova počeo se formirati tek u drugoj polovici 20. stoljeća oko nekolicine slika potpisanih inicijalima “BP” (Succi, 1993., 141-146; Antoniazzi Rossi, 2004., 320). Od tada je slikarov opus dopunjen sa stotinjak djela, a unatoč pomanjkanju dokumenata skicirana je i osnovna kronologija njegovih djela (Antoniazzi Rossi, Banzato, 2003., 51-53). Likovna obilježja *Krajolika s putnicima u Emaus* iz rovinjskog muzeja pokazuju podudaranosti upravo sa značajkama Pedonova slikarskog izraza vrlo osobna rukopisa, no istodobno osjetljiva na ključne stilske promjene u pejzažnom žanru potkraj 17. i početkom 18. stoljeća.

Slikarska karijera Bartolomea Pedona poznata je zahvaljujući živopisnoj skici Tommasa Temanze (1738., 37) u kojoj uz opis razbarušena boemskog života, autor hvali majstorovo umijeće u slikanju pejzaža i oluja te njegovu posvećenost književnosti i pisanju poezije. Guarienti u venecijanskom izdanju Orlandijeva *Abe-cedaria Pittorica* (1753., 91) precizira Pedonove

specijalizacije, posebno ističući morske luke i oluje na moru te prikaze “noćnih događaja”. Slikar je u venecijanskoj *Fragli* zabilježen relativno kasno, tek 1716. godine, premda je karijeru započeo već osamdesetih godina 17. stoljeća (Favaro, 1975., 155). U radovima koji se povezuju s tim ranim razdobljem očituju se nezaobilazni utjecaji sjevernjačkih slikara aktivnih u Veneciji: Johanna Antona Eismanna, Hansa de Jodea i Ernesta Dareta, no u oblikovanju “herojskog” baroknog pejzaža Pedon se prije svega oslanjao na otvorene, scenografski koncipirane krajolike Pietera Muliera poznatijeg kao Cavalier Tempesta. Pod utjecajem Antonija Marinija, pojačava ekspresivnost prikaza te njegovi duboki stjenoviti krajolici s riječnim dolinama između utvrđenih naselja na uzvisinama dobivaju prepoznatljivi ton surove, “divlje prirode” kao na pandanima *Krajojlik s ribarom* i *Krajojlik s požarom* iz Vicenze koji se datiraju u početak 18. stoljeća (Succi, u: *Marco Ricci*, 1993., 266-267, kat. 82-83). Motivi kasno-baroknog krajolika sa slikovitim stijenama i ruševinama utvrda, kao i dramatični prizori noćnih oluja i *burraschi* dugo su se zadržali u Pedonovim radovima premda majstor usporedo, slijedeći primjer Marca Riccija, započinje *traganje za rasvijetljenom atmosferom u drugom planu*. *Krajojlik s požarom* i *Krajojlik s redovnicima* iz zbirke Cagnola, primjer je takvih radova na kojima Pedon energičnim potezima oblikuje oštre granice tamnih zasjenjenih zona u prednjem planu slike, no istodobno ublažava kjaroskuralne efekte u prikazu udaljena brdovita krajolika intenzivnom svjetlošću na horizontu (Fossaluzza, u: *La Collezione*, 1998., 203-204).

Ekspresivnost slikarskog rukopisa dinamičnih, vijugavih poteza, gotovo udaraca kistom, te surovost kamenite obale sa zasjenjenom vegetacijom u prednjem planu, zamjećujemo i na krajoliku iz Rovinja. Smirena atmosfera prožeta poslijepodnevnom svjetlošću u kojoj postupno blijede omekšani obrisi udaljenih padina dubokog zaljeva, približava pak rovinjsku sliku novoj koncepciji krajolika koja se u Pe-

donovim radovima očituje u drugom i trećem desetljeću 18. stoljeća. Potaknut Riccijevim uspjehom u reinterpetaciji venecijanskog pejzaža 16. stoljeća, Pedon stišava ekspresivnost seičentističkih motiva i oblikuje krajolike u kojima svjetlo i atmosfera postaju nositelji naturalističkog prikaza prirode (Antoniazzi Rossi, Banzato, 2003., 53). Na slici *Krajojlik s okruglom kulom* iz Padove perspektiva konvergira prema jednoj točki snižena horizonta, a svjetlo se, slično Riccijevim rješenjima, horizontalno širi ističući obrise brežuljkasta pejzaža s karakterističnim blistavim odsjajima na raslinju (Banzato, u: *Da Padovanino*, 1997., 206, kat. 130) Slično rješenje ponavlja se, primjerice, i na potpisanoj Pedonovoj slici *Krajojlik s mletačkom lukom* koja se nedavno pojavila na antikvarnom tržištu (Jean Most, Bruges, 2014). Datira se između 1710. i 1720. godine, a niz slikarskih detalja povezuje ju s rovinjskim platnom. Rijetke, prozirne krošnje oživljene iskričavim bljeskovima svjetla i utvrđene građevine na vrhovima uzvisina s bijelim tragovima dima, naznačene s tek nekoliko poteza, gotovo su zaštitni znak majstora. Identičnim slikarskim rukopisom s pastoznim udarcima kista oblikovan je i *Krajojlik s kolibom* iz Udina na kojoj, međutim, prevladavaju topliji, zemljani tonovi, povezani sa smirenim ritmom pastoralnih prizora iz seoskog života kojima se Pedon vraća u trećem desetljeću 18. stoljeća (Succi, u: *Da Canaletto*, 2003., 272, kat. 40).

Naglašenija uloga štafažnih figura također je jedna od značajki Pedonovih krajolika. Na dva potpisana pejzaža s povijesnim scenama koje još uvijek nisu dobile precizno ikonografsko tumačenje, pokrenuti likovi sudjeluju u složenim radnjama na lađama uz obalu rijeke (Pallucchini, 1995., 219-222). Njihova tipologija i, osobito, uporaba jarkih tonova crvene i plave boje u oblikovanju odjeće zaobljenih nabora, vrlo je slična likovima Krista i apostola na putu u Emaus. Protagonisti novozavjetnih tema Krist spašava Petra u oluji i Predaja ključeva dobili su središnje mjesto u Pedonovim prizorima

koji se odvijaju u dramatičnim uvjetima noćne oluje, odnosno u šumskom predjelu brdovita krajolika (Il Ponte, Milano, 2013., lot 372-373). Apostolima i Kristu s rovinjske slike osobito su pak bliski vojnici prikazani u kutu Pedonova *Noćnog krajolika s ruševinom dvorca* iz Walters Art Museuma u Baltimoru.

Unatoč tome što nije dosegnuo eleganciju i kromatske vrijednosti mletačkog rokoka, Bartolomeo Pedon se bogatstvom i raznovrsnošću motiva, snagom likovnog izraza te često monumentalno zamišljenim kompozicijama neosporno pridružuje protagonistima venecijanskog žanr slikarstva u prvim desetljećima 18. stoljeća čiji su radovi postali neizostavni dio glasovitih europskih kolekcija.

Višnja Bralić

Restauratorski radovi: Višnja Bralić, Pavao Lerotić, Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb, 1998.

Bibliografija: Fučić, 1945., 8; Gamulin, 1971./72., 143-145; Bralić, u: *Slikarski izvori*, 2005., 76-79, kat. 25; Bralić, u: *Istria pittorica*, 2005., 348-350, kat. 465; Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 476-478, kat. 412.

Michele Pagano (Napulj, 1697. – 1750.) 59. *Abraham žrtvuje Izaka* četrvrto ili peto desetljeće 18. stoljeća

ulje na platnu, 54 x 106 cm

Potomje na Pelješcu, ing. Mateo Prnić
(nekada Dubrovnik, zbirka Ohmučević-Pugliesi-Haller)

Na slici je predložen poznati prizor u kojem anđeo zaustavlja Abrahama upravo u trenutku kada ovaj namjerava žrtvovati svog zakonitog sina jedinca Izaka (Stari zavjet, Knjiga postanka 22: 1-19).

Dijagonalni raspored glavnih likova omogućuje praćenje slijeda žrtvovanja, počevši od lika Izaka do anđela, preko trenutaka neizvršenog mučeništva. U tradicionalnoj ikonografiji Abrahamov lik počinje se prikazivati na djelima iz 15. (Filippo Brunelleschi) i 16. stoljeća (Michelangelo Buonarroti, Giorgio Vasari), a pogotovo u kasnoj manirističkoj fazi (Lodovico Cigoli, Jacopo Empoli, Federico i Taddeo Zuccari). Nakon Caravaggiova zaokreta (Firenca, Uffizi) koji se odnosi na oblikovanje kompozicije s dopojasnim likovima, kao i na nečovječnu okrutnost prilikom pokušaja rezanja Izakova vrata, ponovno su potvrđena ona rješenja usmjerena na prikaz glavnih likova u punoj veličini, kao i na njihov smještaj u krajolik, kao što je to vidljivo na Baccicciovoj slici (High Museum of Art, Atlanta). Na takvu kompoziciju ugledat će se Francesco Trevisani na slici iz privatne zbirke u New Yorku, prikazujući Abrahama kako naslanja nogu na drvo paljenicu. Od sredine 17. stoljeća na području južne Italije sve je prisutniji prikaz mladog zavezanog Izaka. Vidljivo je to na djelima Francesca Guarinija (Pinacoteca Provinciale, Salerno), Mattije Pretija (Pinacoteca nazionale, Bologna) i Pietra Novellija (privatna zbirka, Palermo).

253

*Krajolici
i vedute,
urbana
scenografija*

Katalog



Slika iz Hrvatske obnavlja upravo ovaj aspekt napuljske naturalističke tradicije, a usmjerena je, između ostalog na umetanje prikaza u krajolik, slijedeći pri tome slične obrasce koji su prisutni na slici Jan Franza von Bloemena (privatna zbirka, Rim, usp. Catalogo Fondazione Zeri, Bologna, kataloška jedinica 61606, busta 573.), a na tragu je analitičkog realizma Gasparda Dugheta (1615. – 1675.).

I slika koja je predstavljena na ovoj izložbi potječe iz istog razdoblja u kojem je Pagano izradio spomenute dvije ovalne slike *Dijana i Akteon* i *Leda i labud* koje se nalaze u privatnoj zbrici (1728.). To svjedoči o umjetnikovoj stalnoj suradnji s istaknutim figurativnim slikarima, kojima je prepustio rad na središnjem dijelu slike. Tako je slika na kojoj su prikazani *Abraham i Izak* izrađena u dva vremenska razdoblja. Veličanstvene arhitektonske ruševine koje se nalaze sa strana, ubačene su u prostrani krajolik, dok je središnji figuralni dio nastao u suradnji sa slikarom čija je namjera bila spojiti izraze Francesca Solimene i Paola De Matteisa, umećući pri tome barokne obrasce u kontekst u kojem dominira klasicistička ravnoteža s arkadijskim predznakom. Slična rješenja, mada povjerena različitim umjetni-

cima, vidljiva su i na slikama koje se čuvaju u privatnim zbirkama u Napulju (Magliano, Sanseverino), Narodnom muzeju u Pragu i na slici *Bijeg u Egipat* koja se nalazi u Museo del Sannio u Beneventu.

Mario Alberto Pavone

Bibliografija: Slika nije objavljena.



Michele Pagano
(Napulj 1697. – 1750.)
60. Anđeo pritječe u pomoć Hagari
četvrto ili peto desetljeće 18. stoljeća

ulje na platnu, 54 x 106 cm
Potomje na Pelješcu, ing. Mateo Prnić
(nekada Dubrovnik, zbirka Ohmučević-Pugliesi-Haller)

Na slici je prikazana Hagara kojoj u pustinji, nakon što ju je Abraham protjerao sa sinom Jišmaelom, anđeo pritječe u pomoć (Stari zavjet, Knjiga postanka, 21: 14-19).

Ovo djelo, sa slikom *Žrtvovanje Izaka*, pripada opusu Michelea Pagana, umjetnika koji je učio u Napulju kod Raimunda de Dominicija, a postao je slikar krajolika pod vodstvom njegova sina, Bernarda de Dominicija. Upravo ga je Bernardo uključio u književni krug Aurore Sanseverino, vojvotkinje Laurenzano, supruge Nicole Gaetanija, princa Piedimonte d'Alife, koji je od njega naručivao brojna djela. Isti De Dominici ističe bliskost Paganovog slikarstva s onim Gaetana Martiorella, što mu je omogućilo da prikaže prirodu snažnog scenografskog efekta, naglašavajući bitne elemente, kao što su stoljetna zamršena stabla i prikazi ruševne arhitekture.

Platno *Hagara i Jišmael* otkriva brojne kompozicijske sličnosti s dvama ovalnim prikazima mitoloških tema koje je Pagano naslikao 1728. godine (Abita, 1976., 188-192; Spinosa, 1986., 69-74, 96; Costanzo, 2011., 350-356, 415-420). U prednjem je planu analitičko istraživanje svjetlosnih obrisa stabala dok je u dubini prostora naslikano polje prepuno sugestivnosti koja proizlazi iz posebnog sutonskog ugođaja. Središnji prizor, podijeljen na tri dijela, jasno ukazuje na prisustvo još jednog slikara iz Solimeninog kruga, koji je sigurno bio upoznat sa Solimeninim figurativnim zamislima vezanim za takvu ikonografsku interpretaciju, što potvrđuje slika koja se danas nalazi u palači Zavallos u Napulju, kao i na temelju djela Nicole Malinconica koje se čuva u zbirci Pellegrini u Cosenzi.

Ikonografska tradicija vezana za temu *Hagare u pustinji* obuhvaća različite varijante: od poprsja koja su nam poznata u djelima Andree Sacchija, a koja se danas čuvaju u Cardiffu i Sankt Peterburgu, djelima Pier Francesca Mole (Galleria Colonna, Rim) i Bernarda Strozziya (Art Museum, Seattle), preko figure glavnog lika u pokretu iz opusa Francesca Cozze (Sta-

tens Museum for Kunst, Kopenhagen; Rijksmuseum, Amsterdam) i Onofrija Palumbe kojemu je nanovo atribuirana slika iz rimske galerije Doria Pamfilij. Tema Hagare koja sjedi okrenuta s boka nadovezuje se na prikaz Pietra da Cortone (Rinling Museum of Art, Sarasota), a ponavljaju ga Simone Cantarini (Fondacija Carifano, Fano), Francesco Trevisani (Catallo-go Fondazione Zeri, Bologna, scheda 61606, busta 573) i Corrado Giaquinto (Pinacoteca Civica, Fermo). Tom kontekstu pripada i rješenje Francesca Solimene, nastalo nešto kasnije u odnosu na model iz palače Zevallos, a koje je potom poslužilo kao primjer ponajprije Giovanu Battisti Lami (1673. – 1748.), autoru slike iz bečkog Kunsthistorisches Museuma te iz Pinacotece provinciale u Bariju, koje prethode slici koja se čuva u privatnoj zbirci u Hrvatskoj.

Mario Alberto Pavone

Bibliografija: Slika nije publicirana

Antonio Francesco Peruzzini
(Ancona, 1643/1646. – Milano, 1724.)
i Alessandro Magnasco
(Genova, 1667. – 1749.)

61. *Krajojlik s putnicima uz potok*
prvo desetljeće 18. stoljeća

ulje na platnu, 130 x 99 cm

Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora

Krajojlik s putnicima uz potok potječe iz privatne zbirke Dragana Plamenca (Zagreb, 1895. – Edde, Nizozemska, 1983.), oporučno darovane Strossmayerovoj galeriji. Hrvatski muzikolog svjetskog ugleda slike starih majstora nabavljao je na antikvarnom tržištu u Italiji i Nizozemskoj te precizniji podaci o njihovu podrijetlu nisu poznati. Donacija je predstavljena javnosti na izložbi 1986. godine. Vinko Zlamalik tom je prigodom pejzaž približio opusu Alessandra Magnasca ističući da je slikar *virtuoz vještih i fluentnih impasta, živog, temperamentnog i dinamičkog skladanja kompozicijskih elemenata i patetično-ekspresivnog karakteriziranja likova, što veoma često djeluju groteskno i karikaturalno*. Djelom istog majstora Zlamalik smatra i *Krajojlik s pastirima i putnicima* slične prostorne vizije s realistički prikazanim likovima u prednjem planu horizontalne kompozicije. Na oba krajolika zamjećuje, međutim, i likovna obilježja koja odstupaju od Magnascovih oblikovnih idioma *što dozvoljava relativno ograđivanje od postavljene atribucije*. Uvrštenjem Plamenčevih krajolika u stalni postav Strossmayerove galerije 2003. godine atribucija je zaista i promijenjena. Slike su tada određene kao djela Antonija Francesca Peruzzinija, produktivnog specijaliste pejzažnog žanra koji djeluje u dugom vremenskom rasponu od sedamdesetih godina 17. do dvadesetih godina 18. stoljeća. U katalogu stalnog postava Galerije Ljerka Dulibić (2013.) Peruzzinijevo autorstvo za oba krajolika ostavlja pod znakom pitanja, kao i njihovu dataciju oko 1710. godine budući da *ciljana istraživanja tek trebaju utvrditi preciznije mjesto koje Plamenčevi krajojlici zauzimaju u kontekstu slikarstva Magnascova kruga*.



257

*Krajoblici
i vedute,
urbana
scenografija*

Katalog

Antonio Francesco Peruzzini član je obitelji slikara čija razgranata aktivnost nije bila ograničena samo na rodnu Anconu i Marche. Samostalnu karijeru započinje početkom osmog desetljeća *seicenta* u Rimu, uz brata Giovannija. Radovi, ostvareni među ostalima i za torinski dvor, pokazuju da uzore nalazi u likovnom izrazu Salvatora Rose i motivima poput oluja na moru u kojima se priroda otkriva u dramatičnim i uzbudljivim zbivanjima. Izvori Peruzzinija spominju kao učitelja Marca Riccija, ali i suradnika njegova već afirmirana strica Sebastiana u Bologni između 1682. i 1686. godine (Delneri, 2003., 70). Dokumenti iz 1687. godine potvrđuju slikarovu uspješnost u pejzažnom žanru narudžbama iz Venecije, Modene, Parme, Casale Monferrata i Torina, a potkraj osamdesetih godina emilijanska su djela pobudila i zanimanje Ferdinanda de'Medicija. U taj period datiraju se prve slike s motivima *buraschi* iz skupine od četrnaest Peruzzinijevih krajolika dokumentiranih u znamenitoj prinčevoj kolekciji 1713. godine. Sredinom devedesetih godina Peruzzini se ponovno susreće s dinamičnim Sebastianom Riccijem u Milanu, te tom razdoblju vjerojatno pripada *Iskušenje sv. Antuna Opata* (Rovello, kolekcija Porro) zabilježeno kao zajednički rad Riccija i Peruzzinija u inventaru zbirke markiza Cesara Paganija iz 1707. godine (De Sarno Prignano, u: *Antonio Francesco Peruzzini* 1997., 86-87, kat. 8). Peruzzini je u Milanu imao prigodu upoznati *burasche* i krajolike Pietera Mullera zvanog Cavalier Tempesta, obogaćene iskustvom venecijanskog kolorita, te započinje plodnu suradnju s Alessandrom Magnascom koja će potrajati gotovo do kraja karijere dugovječnog majstora. *Procesija kapucina* (Rim, privatna kolekcija) datirana u 1697. godinu zabilježena je među prvim zajedničkim radovima dvojice slikara u inventaru kolekcije Peroni (Fossaluzza, u: *La Collezione*, 1998., 200). Peruzzini oblikuje duboki, prozračni krajolik s virtuosno naslikanom arhitektonskom scenografijom, prepuštajući Magnascu realističko oblikovanje likova neuobičajena ikonografskog motiva.

Nakon početnih dvojbi, likovna kritika jedinstvena je u ocjeni da Peruzzinijevoj invenciji pripadaju brojni krajolici skrovitih šumskih predjela s proplancima ili obalama rijeka te vedutama udaljenih naselja, u koje Magnasco smješta svetačke prizore, likove redovnika, putnika i skitnica ili seljaka zabavljenih svakodnevnim poslovima (Devitini, 2004., 322-324). Zajednički radovi slikara različitih specijalizacija bili su dio uobičajene barokne prakse, a koliko pitanje prepoznavanja autora može biti složeno pokazuje primjer *Krajolika s pustinjacima* poznatijeg kao *Tebaida* nekad u zbirci della Gherardesca u Firenci. Očuvani natpis iz 1705. godine na poledini slike spominje udjele čak četvorice slikara: *krajolik Bianchija iz Livorna, likovi Alessandra Magnasca iz Genove, divlje biljke Nicole van Houbrakena te voda i kamenje Marca Riccija, Venecijanca* (Muti, De Sarno Prignano, 1993., 66, 215-216, il. 190).

Za zajedničke radove Peruzzinija i Magnasca zanimanje je na prijelazu stoljeća iskazao i Medicejski dvor, o čemu između ostalih svjedoče pisma Lorenza Magalottija kolekcionaru Oraziju Della Seti iz proljeća 1703. godine. U njima se spominju Peruzzinijevi radovi u Livornu za koje *likove radi slikar iz Genove i radi ih veoma dobro* (Gregori, 1964., 24-28). Izvorima potkrijepljenu aktivnost dvojice slikara u službi Ferdinanda Medicija, ilustriraju pandani s prizorima redovnika u molitvi iz galerije Uffizzi koji se datiraju u 1703.-1704. godinu (De Sarno Prignano, u: *Antonio Francesco Peruzzini*, 1997., 100-101, kat. 17-18). Početkom 18. stoljeća Peruzzini je bez sumnje bio poznatiji slikar od Alessandra Magnasca, a na Medicejskom dvoru nalazi poticajno okruženje ponovno se susrećući sa Sebastianom i Marcom Riccijem. Pod njihovim utjecajem spremnije usvaja koloristička rješenja iz mletačke činkvečentističke tradicije posredovane Marcovim pejzažima punim svjetla i elegične atmosfere. Upravo s tim toskanskim razdobljem koje traje do kraja prvog desetljeća 18. stoljeća mogao bi se povezati *Krajolik s putnicima uz potok* iz Strossmayrove galerije. Vidljiv je prijelaz ka dekorativnijem konceptu kojim Peruzzini postiže kohe-

rentniju sintezu prostorne vizije i atmosfere krajolika. Ritam stijena u koritu nemirna gorskog potoka, uokvirena strmim liticama i krošnjama drveća, vodi pogled promatrača prema udaljenoj veduti naselja s mostom i utvrdama među kojima se prepoznaje čest Peruzzinijev motiv tornja sa skelom. Vibrantni slikarski rukopis vidljiv je osobito u potezima kojima slikar oblikuje krošnje s odbljescima svjetla na lišću te u grudičasto nanesenoj boji koja sugerira bljeskove svjetla na kori drveća. Listovi imaju definirane, oble forme čiji se obrisi u kasnijim radovima rastvaraju u nervoznim potezima i udarcima kistom. Istaknuti kontrasti svjetla i sjene kao i energični potezi kojima oblikuje brzace gorskog potoka, podsjećaju pak na uzburkane vode Peruzzinijevih *buraschi*.

Unatoč tome što u likovnoj kritici još uvijek ima prijepora odaju li likovi na pojedinim krajolicima iz navedena razdoblja Riccijevu ili Magnascovu ruku, opuštena grupa putnika u prednjem planu kompozicije iz Strossmayerove galerije neposrednije se može povezati s tipologijom đenovškog slikara. Prepoznatljiv je Magnascov naturalizam s humorističkom notom u prikazu putnika koji se svlače i kupaju uz stjenovitu obalu gorskog potoka. Za majstora je karakterističan snažni kjaroskuro kojim gotovo izobličuje fizionomije i tijela kupaća. Način skicoznog, gotovo nemarnog oblikovanja putnika, kao i redovnika na udaljenoj stijeni u pozadini, odgovaraju Lissandrinovu slikarskom izrazu u drugoj polovici prvog desetljeća. Bliski su im redovnici s već spomenuta *Krajolika s pustinjacima* iz Firenze, protagonisti *Škole varalica* iz Uffizija, kao i kupaći u prvom planu Magnascove slike *Stari mlin* iz Abano Terme (Muti, De Sarno Prignano, 1994., 66, kat. 67; *Alessandro Magnasco*, 1996., 164-165). Tipologija sjenama nagriženih profila likova s istaknutim i proporcionalno neusklađenim stopalima i rukama, slična je i redovnicima u krajoliku iz Nacionalnog muzeja u Lisabonu, tipičnom zajedničkom radu slikara s početka firentinskog razdoblja (Muti, u: *Antonio Francesco Peruzzini* 1997., 102-103. kat. 19). Sličnosti

u kompozicijskom rasporedu i atmosferi slika iz Strossmayerove galerije pokazuje i s *Krajolikom s iskušenjima sv. Antuna Opata* i *Krajolikom sa seljacima*, platnima uspravnog formata i monumentalnih dimenzija iz Muzeja Poldi Pezzoli u Milanu koje se datiraju između 1709. i 1711. godine (Muti, De Sarno Prignano, 1994., 232). Likovna vrsnoća i realizam Magnascovih likova oživljuje izražajne Peruzzinijeve krajolike te se u zajedničkim radovima slikari nalaze u savršenom suglasju unatoč toliko različitim poetskim vizijama.

Višnja Bralić

Restauratorski radovi: Marija Kalmeta i Nelka Bakliža, Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb, 2015.

Bibliografija: Zlamalik, u: *Dragan Plamenac*, 1986., 10-13; Dulibić, u: Ljerka Dulibić, Iva Pardini, Borivoj Popovčak, *Strossmayerova galerija*, 2013., 112-117.

259

*Krajolici
i vedute,
urbana
scenografija*

Katalog

260

*Sveto i
profano*

Portreti

*slikarstvo
talijanskog
baroka u
Hrvatskoj*

Katalog

Leandro dal Ponte, odnosno Leandro Bassano
(Bassano del Grappa, kršten 26. lipnja 1557. –
Venecija, 15. travnja 1622.)

62. *Obiteljski portret*
(*Stariji supružnici s unukom?*)

1601.

ulje na platnu, 103,3 x 119,2 cm

Rijeka, Pomorski i povijesni muzej Hrvatskoga primorja,
inv. br. PPMHP 2326

Natpis gore: "AÑO / ÆTATIS / SVE. 70. / 1601"

[povrh muškarca] "ÆTATIS / SVE. 70. / 1601" [povrh žene].

Vrsni *Obiteljski portret* koji prikazuje stariji par s djevojčicom u Pomorskom i povijesnom muzeju Hrvatskoga primorja u Rijeci još je Grgo Gamulin (1973.) pripisao Leandru dal Ponte, odnosno Leandru Bassanu i datirao ga u prvo desetljeće 17. stoljeća. Tek tri desetljeća poslije Pavao Lerotić (2002./2003.) restauratorskim zahvatom otkrio je natpis čime je utvrđena dob portretiranih vršnjaka, vjerojatno supružnika od sedamdeset godina te godinu nastanka – 1601. – kao i to da je slika višestruko mijenjala dimenzije. Postupak restauriranja potvrdio je i visoku kvalitetu djela usprkos nepovratnoj kolorističkoj alteraciji (uglavnom zelenih tonova). Pred ovim *Obiteljskim portretom*, vjerojatno djeda i bake s unukom (ili praunukom?), stojimo pred vrhunskim Leandrovim portretističkim dosezima. Znatno dublje nego što bi nam to mogli otkriti bilo koji drugi zapisi, na slici je vidljiv ponos nepoznata starijega para koji pokazuje svoj odvjetak i vjerojatno ostavlja portret unuci na sjećanje. Lica para naturalistički su opisana: oči muškarca previše su približene, nos je kriv, a lice opaljeno poput ljudi koji mnogo vremena provode na suncu. Pogled upravljen promatraču nevoljak je i odaje čovjeka koji je više naviknut na aktivnost nego na dugo poziranje. Bijeli ovratnik mu se nespretno nabire, a jedino prsten na kažiprstu i rukavice u desnici daju dojam "gospoštije". U opisu žene Leandro je bio nešto milostiviji, a upravo to sučeljavanje žene i muškarca na portretu nosi naboj psihološke karakterizacije kroz međusobni kontrast. Ona je bljeđega inkarnata, prirodni ja u svojoj zaštitničkoj gesti prema unučici, fizički i psihički joj je bliža, ali – kao i muška-

rac – odaje dojam skromnosti. Osim prstena na kažiprstu i prstenjaku, gotovo je posve bez ukrasa, a umorne oči, uveli obrazi i razrijeđena kosa, iako bez sjedina, odaju joj dob. Pogled joj je također upravljen promatraču i nešto otvoreniji od muževljeva. Odjeća para gotovo je akromatska. Par je riješen suzdržano, pogotovo u kromatskom smislu. Njihova akromatičnost služi kako bi pojačala kontrast središtu kompozicije i – očito – središtu života portretiranoga para, unučici (?) koja okićena sjedi na stolu, poput lutkice za izlog. Ona ne gleda promatrača kao što to radi stariji par, nego je glavu pomaknula u stranu promatrajući cvijet u desnici – karanfil – simbol čiste i nesebične ljubavi. Uvjerljivosti i trenutnosti dječje poze, te *genre* opuštenosti cijele slike, pomaže nadahnuto smišljeni detalj. Djevojčica se podupire desnom nogom o donji rub slike i prelazi tom sitnom iluzijom, ili subverzijom Albertijeva prozorskoga okvira, u gledateljev, stvarni svijet. Dijadema, biseri i cvijeće u kosi, čipka i koralji za zdravlje oko vrata, veća koraljna ogrlica na prsima, raskošna i šarena odjeća sa skupocjenim zlatovezom i pecivo u ljevici, odaju jasnu poruku da joj u okrilju djeda i bake ništa ne nedostaje: ni ljubavi, ni brige, ni hrane, ni ekonomski sigurne budućnosti. U Leandrovu opusu ovo je jedinstveni primjer takva rješenja teme obiteljskoga portreta, a po uspješnosti kojom su odnosi protumačeni, ovaj se portret ubraja među najljepša djela obiteljske portretne tematike venecijanske škole. U opusu njegova uzora, Jacopa Tintoretta, poznata je tema dvostrukih portreta u kojemu je jedan dio para dijete, ali samo staraca s dječakom – *Portret starca s dječakom* (oko 1565., Kunsthistorisches Museum, Beč) i *Portret senatora s dječakom* (oko 1575., Zbirka Å. Wilberg, Stockholm). Ta se djela mogu tumačiti i kao *Vanitas*, to jest na način kako se teme sučeljenih životnih dobi pojavljuju u slikarstvu sjeverne Europe, najčešće temeljen na opreci stare i mlade žene, a ne staroga i mladoga muškarca. Na Leandrovu portretu para s unukom naglašeniji su vrlo emotivni odnosi i istančana psihološka karakterizacija, nego refleksije o prolaznosti ljudskoga vijeka, koja se – doduše – neminovno nameće kroz sučeljavanje staroga i mladoga bića.

261

Portreti

Katalog



Usprkos istaknutu mjestu na slikarskoj sceni s početka 17. stoljeća u Veneciji – hvali ga, primjerice, Marco Boschini u uputama za slikarsku plovidbu zamršenim venecijanskim estuarijem (*La Carta del Navegar pitoresco*, 1660.) – Leandro dal Ponte do zamora širi bassanešku retoriku, ponajviše u kasnijoj proizvodnji velikih narativnih prizora i u oltarnim palama, kroz slikarsku produkciju *seriatum*. S druge pak strane, pokazao je i najveći odmak od očeva uzora upravo u portretima. U pregledu venecijanske umjetnosti 17. stoljeća Rodolfo Pallucchini sažima Leandrov put kao portretista, od početaka u očevoj radionici uz ugledanje na Tintorettove uzore, do kasnijih skretanja prema bolonjskim iskustvima Barto-

lomea Passerottija i karačijevskom naturalizmu. Portretna rješenja u kojima interpretacija portretiranoga obuhvaća ambijentaciju u pripadajuću scenografiju i u kontekst životne situacije, udaljuju se ne samo od Jacopa Bassana i Jacopa Tintoretta, nego i od manirističke retorike portreta uopće. Kao vrsnoga portretista prepoznali su ga već suvremeni naručitelji. Od 1585. godine, kada se preselio u Veneciju, odnosno od 1588. godine, kada je upisan u *Fraglia dei pittori*, Leandro dal Ponte potretirao je sve venecijanske duždeve, po čemu Livia Alberton Vinco da Sesso (1992.) zaključuje da je bio službeni portretist. Stoga, kada se drugi crkveni ili svjetovni dostojanstvenici, ili pak imućni građani, odlučuju naručiti portret od Leandra

dal Ponte, to je vrlo ugledan odabir. Osim toga, upravo jedan duždevski portret, onaj Marina Grimanija (Gemäldegalerie, Dresden) iz 1595./96. godine, donio je Leandru, jedinomu iz provincijske obitelji Dal Ponte, titulu Viteza sv. Marka, koju je nakon toga rado dodavao potpisu (*Eques, Aequus, Cavaliere*).

Slika je restaurirana u Hrvatskom restauratorskom zavodu u Zagrebu 2001.–2003. godine.

Sanja Cvetnić

Bibliografija: Boschini, 1966., 409, 410; Gamulin, 1973., 265–269; Rossi, 1974., 122, 129, il. 119, 174; Pallucchini, 1993. [1981.], 28; Alberton Vinco da Sesso, 1992., 98, 99; Žic, 1993., 47, 48; Nepokoj (ur.), 2004., 154, 162, 165; Cvetnić, 2005., 87–95.

Domenico Peruzzini
(Castel Durante/Urbania, 1602. – nakon 1673.)
63. *Portret o. Marina Gundulića*
1648. (?)
ulje na platnu, 94 x 70 cm
Dubrovnik, privatno vlasništvo

263

Portreti

Katalog

Marin Gundulić (Gondola, Gondula) rodio se u Anconi 17. lipnja 1590., a umro u Dubrovniku 30. studenog 1647. godine. Njegov je otac Marin Ivanov dubrovački vlastelin u Anconi, gdje je i živio, stekao znatno bogatstvo pa je sin Marin školovanje i započeo u tom gradu, a 1612. stupio je u Rimu u isusovački red gdje završava studij filozofije i teologije 1622., te se iduće godine seli u Dubrovnik u kojemu do 1628. djeluje kao propovjednik i profesor filozofije. Godinama djeluje u Italiji kao rektor Kolegija u Firenci, Fabriani, u Perugi i Anconi te u Ilirskom kolegiju u Loretu, a neko vrijeme i u Dubrovniku kao superior isusovačke rezidencije. U Dubrovnik se vratio 1647. radi usmjeravanja izgradnje Isusovačkog kolegija, ali je pokošen bolešću umro u Gružu u kući sestre Katarine Gradić i pokopan u obiteljskoj grobnici u sakristiji franjevačke crkve. Već 1634. oporučno je najveći dio imovine od 18.000 škuda namijenio za podizanje i uzdržavanje Dubrovačkoga kolegija te se opravdano smatra njegovim osnivačem, iako se kolegij konstituirao tek 1658. godine.

Na slici je Marin prikazan dopojasno u crnoj isusovačkoj odjeći, ispred dvokatne građevine i otvorenoga neba sa sivkastim oblacima u pozadini. U rukama drži veliki svitak s nejasnim bilješkama, u kojima je dr. Frano Kesterčanek vidio skicu darovnice Dubrovačkome kolegiju. Najupečatljivije je svakako Marinovo ovalno, izduženo i ozbiljno lice blijede puti, kratke, svijetle kose i odlučna pogleda koji zrači iz plavih očiju. Kesterčanek je dokazao i autentičnost portreta dok je Kruno Prijatelj utvrdio da je njegov autor ankonitanski slikar Domenico Peruzzini (1602. – nakon 1673.). Stariji su izvori spominjali da je portret djelo "Prussina Starijeg." Tako je o. Šimun Capitozzi (1670.–1753.) u djelu *Alcune memorie di questo Collegio*



di Ragusa zbilježio da je portret djelo *del famoso pennello del Prussino Vecchio Anconitano*, a o. Juraj Bašić (1695.–1775.) u djelu *Elogia Jesuitarum Ragusinorum* navodi *Prussinuse senior in arte pictoria celeberrimus Illius effigiem quem paulo ante Anconae viderat et contemplaverat, in tela coloribus expressit*. Iz toga je posljednjega navoda Kesterčanek zaključio da su članovi Kolegija u Anconi dali izraditi Gundulićev portret neposredno nakon njegove smrti, vjerojatno 1648. kod slikara koji ga je poznavao te su ga nakon toga poslali u Dubrovački kolegij. Kesterčanek nije uspio detektirati tko se stvarno krije iza imena *Prussino Vecchio Anconitano/Prussinuse senior* te je u svojim pokušajima pomišljao i na Nicolasa Poussina, što je uspjelo Prijatelju. Svoje povezivanje Gundulićeva portreta i slikara Domenica Peruzzinija iscrpno je obrazložio: *Danas, kad nam je razjašnjena Peruzzinijeva ličnost, mislim da ne može biti sumnje u to da je taj 'Prussinuse senior' naš Domenico Peruzzini. To nam potvrđuje ne samo spomenuta veza toga slikara s Dubrovnikom (misli se na Peruzzinijevu palu Silazak Duha Svetoga u dominikanskoj crkvi u Če-*

lopecima, op. RT), njegov i Gundulićev zajednički boravak u Anconi, koji spominje Bašić, činjenica da atributi 'Vecchio' i 'Senior' odgovaraju Domenicu kao najstarijem poznatom slikaru tog umjetničkog roda, već i stilska analiza toga platna koja se slaže s načinom slikanja ankonskog majstora. Dovoljno je spomenuti Domenicov portret vojvode Francesca Maria della Rovere u biblioteci u Urbinu koji odaje sličnost s našom slikom u impostaciji lika u prostoru, u jednostavnoj monumentalnosti i obradi oka i ruke. (Prijatelj, 1980., 488).

Slikar Domenico Peruzzini nije još uvijek temeljito istražen i poznat. Nepoznata je dijelom njegova biografija, a katalog djela nije sistematiziran. Tome je više razloga. Peruzzinijeva sačuvana i prepoznata djela nisu brojna i ne pružaju pouzdanu “bazu” za uvjerljive prosudbe i zaključke. Najviše je nedoumica uvjetovano činjenicom da su brojni članovi obitelji Peruzzini tijekom 17. i 18. stoljeća bili slikari. Osim Domenica, slikari su bili i njegovi sinovi te mlađi brat, rođen 1629. godine. Od njegovih sinova slikarstvom su se bavili Paolo, Giovanni i mnogo poznatiji Antonio Francesco Peruzzini (Ancona, 1643. ili 1646. – Milano, 1724.) koji se proslavio kao slikar krajolika i suradnik Alessandra Magnasca, Sebastiana Riccija i Antonija Marije Marinija.

Domenico se rodio u Castel Durante (Urbania) i potpisivao se, ponekad kao “de Pisauro” ili “Pisaurensis” prema obližnjem gradu Pesaro. Učio je u Pesaru u radionici Gian Giacomanda Gandolfija, ali se u svom radu ugledao na subtilno slikarstvo Federica Baroccija te na djela Federica Zuccarija radeći najčešće slike religiozne tematike, crteže i bakroreze, ali i portrete svojih suvremenika. Nakon formativnih utjecaja kasnije se slikarov obzor proširio gledajući djela Claudija Ridolfija, Simona Cantaranija i Guida Renija, čija je djela mogao vidjeti u Fanu i Pesaru.

Neovisno o određenim oštećenjima i naknadnim restauratorskim intervencijama, vlastelin i isusovac Marin Gundulić, asketskim, blijedim licem stoji oživljen u prednjem pla-

nu ispred pozadine oblikovane ujednačenim smeđim tonovima. Izdvaja se finom izvedbom lica i ruku, mudrom konstrukcijom cjeline te kolorističkim kontrastima (crna odjeća/blijedo lice) u duhu ondašnjih likovnih pravila. Osim toga, portret nije popraćen dekorativnim detaljima, zatrpan aluzijama i simbolima ili dopunama koje bi trebale dodatno protumačiti značenje prikazane ličnosti. Tako ogolio, Gundulić je uistinu živi portret neskrivene umjetničke vrijednosti i autentične ljepote. Spletom različitih okolnosti danas se portret čuva kod obitelji Kesterčanek-Lasić, u ljetnikovcu obitelji Gundulić, u neposrednoj blizini kuće u kojoj je Marin Gundulić, u ranoj muževnoj dobi umro shrvan bolešću. Ranije podrijetlo portreta nije poznato. Ako je bio u Dubrovačkome kolegiju, nije moguće utvrditi kako je prešao u privatni posjed. Danas se u kolegiju čuva starija kopija originalnoga portreta u zbirci Kesterčanek-Lasić.

Osim portreta o. Marina Gundulića poznata je još jedna slika Domenica Peruzzinija u bivšoj Dubrovačkoj Republici. U dominikanskoj crkvi u Čelopecima u Župi Dubrovačkoj sačuvana je oltarna pala *Silazak Duha Svetoga* (danas je slika izložena u Zbirci Dominikanskoga samostana u Dubrovniku) na kojoj je sljedeći potpis:

Dom-Pruzzinus-Pis.-Pingeat Anconae
1633

Ta slika ranoga *seicenta*, uostalom kao i portret, nastao petnaestak godina kasnije, još uvijek je povezana s likovnom kulturom kasnoga 16. stoljeća koja je u Peruzzinijevim rukama dugo trajala i postupno se preobražavala u doticajima sa suvremenima koji su dopirali do sredine u kojoj je živio i djelovao. Što se tiče oltarne pale u Čelopecima možda nije na odmet ponoviti pitanje nije li upravo Marin Gundulić, dubrovački plemić, obrazovani isusovac i bogati građanin Ancone, posredovao pri narudžbi slike za dominikanski samostan ili su, možda njegovim posredovanjem, redovnici stupili u kontakt sa slikarom u Anconi.

Slika je restaurirana u Hrvatskom restauratorskom zavodu u Zagrebu 1991.–1993. godine.

Izložba: Isusovačka baština u Hrvata, Zagreb, Muzejsko-galerijski centar, prosinac 1992–ožujak 1993. godine

Radoslav Tomić

Bibliografija: Kesterčanek, 1940.a, 1–11; V. i M. Vanino, 1938., 693–697; Prijatelj, 1951., 191; Prijatelj, 1956.b, 68; Prijatelj, 1980.a, 483–490; Prijatelj, u: Horvat-Matejčić-Prijatelj, 1982., 833; Lentić Kugli, 1992., 186, 293, kat. 25; Hrvatski biografski leksikon 5, 2002., 325.

265

Portreti

Katalog

Biskup je prikazan u ornatu dok sjedi na sjedalu visokoga, kožnatoga naslona. Na glavi nosi biret, preko ramena mocetu, a u desnici drži knjigu. Uz njega je s desne strane stol s raspe- lom na kojemu je Kristovo tijelo voštano-plave boje te tri knjige. Jedna je podignuta i otvorena prema gledatelju, tako da se može pročitati:

PACIS
IORDANI
VICENTINI
Episcopi Traguriensis
ELVCVBRATIONEs
DIVERSAE
Tribvs Volvmnibvs Distinctae
VOLUMEN PRIMVM
MDCL.

U dnu, po sredini naslikan je biskupov grb. Uz otvoreni svezak, na stolu su položena i dva druga sveska s natpisima na kožnatome hrba- tu:

DM
Vol 2
Vol 3

Pace Giordano (*Pax Iordanus*) rođen je u Valle dei Conti kraj Vicenze oko 1587. u plemićkoj obitelji. Studirao je teologiju i crkveno pravo i postigao doktorat obaju prava. Boravio je u Rimu u službi kardinala Ippolita Aldobrandi- nija Mlađega i njegova strica kardinala Pietra Aldobrandinija. Trogirskim je biskupom ime- novan 1623. gdje je ostao sve do smrti 1649. godine. Njegovo opširno crkvenopravno djelo u tri sveska *folio* formata, što je prikazano na njegovu trogirskom portretu, izišlo je posmrtno 1650. godine. Autor je umro nakon što je bio dotiskan prvi svezak, kako je zapisao priredi- vač na posljednjoj stranici trećega sveska. Na- vedeno je izdanje izišlo zahvaljujući zauzetosti



biskupova brata Euzebija Giordana, isusovca i profesora na Teološkom kolegiju u Padovi.

Prema navedenim podacima teško je reći kada je portret naslikan. Ako je to bilo za života, moglo je biti jedino neposredno pred smrt, 22. siječnja 1649. kada je njegova knjiga već krenu- la u tisak, ili se to dogodilo neposredno nakon biskupove smrti. U tom slučaju portret je mo- gao nastati prema nekom drugom, prethod- nom portretu što ge je mogao posjedovati brat Euzebije koji se pobrinuo za tiskanje njegova opsežna djela te je isto tako mogao naručiti reprenzetativan portret za katedralu sv. Lovre u Trogiru gdje je Giordano proveo 26 godina. Teško je vjerovati da je biskup imao portret otisnut u grafici koja je onda mogla poslužiti kao predložak za portret u ulju.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Farlati, 1769., 427-429; Ljubić, 1856., 151-152; Tomić, 1997., 64-65; Kovačić, 1998., 684-685; Farlati, 2010., 398-407; Čoralić-Kurelec, 2003., 57-72.

Nepoznati slikar

65. Portret trogirskoga biskupa Ivana IV. Andreisa
1668.

ulje na platnu, 136 x 115 cm (169 x 137 cm)

Trogir, katedrala sv. Lovre, sakristija

Prikaz biskupa u koti i moceti na visokom sjedalu uz stol na kojemu su mitra, knjige i skulptura raspetoga Krista pripada u konvencije kasnorenesansne i barokne portretne ikonografije koja se ponavljala u mnoštvu prikaza crkvenih ličnosti u sličnim izvedenicama pa su i u Trogiru sačuvana tri biskupska portreta (*Portret Pace Giordana*, *Portret Ivana IV. Andreisa*, *Portret Ivana Antuna Pinellija*) dok je, prema istoj tipologiji u grafici izrađen portret Stjepana Cosmija.

Na stražnjoj je strani platna prije restauracije bio sačuvan djelomično čitljiv natpis:

..EXPRESSA IMAGO IOANNIS ANDREIS
(TRAGU)REN ANNO DNI MDCLXVII AETATIS
SVE LV. QVI POSTEA TRANSLATVS
FVIT AD ECCLESIAM TRAGVRIEN.
MDCLXXVI.

Uz to:

EPS TRAGVRIEN. EPS. PHAREN.
I.G.A (R. ili N ?)ugsburg f. 1668

Prema biografskim podacima (biskup je rođen u Trogiru 1611.) i natpisu, portret je nastao 1667., kada je Andreis imao 56 godina i kada ga je papa Aleksandar VII. imenovao hvarskim biskupom gdje ostaje do 1676. Od tada je, do 1681. godine, na čelu trogirske biskupije. U Hvar je iz Rima prenio relikvije sv. Prospera i za njih dao izraditi drvenu, rezbarenu raku te dao podići oltar u sjevernoj kapeli iste godine kada je postao biskup. U Trogiru se zauzeo oko završetka opreme kapele bl. Ivana Trogirskoga, u koju su 1681. godine svečano preneseni blaženikovi zemni ostaci. Biskup Andreis autor je djela *Cibus animae* tiskana u Veneciji 1667. godine. Vjerojatno je upravo to knjiga koju biskup lista prikazana na portretu. Pokopan je u kapeli ispred žrtvenika blaženoga Ivana.



Portret se nalazi u izvornom, drvenom i rezbarenom okviru sa središnjom valovitom linijom.

Iz biskupove oporuke napisane 26. lipnja 1681. doznajemo da je posjedovao brojne relikvije svetaca donesene iz Rima, knjige (koje je ostavio samostanu sv. Dominika u rodnom gradu), umjetnički izrađene predmete i brojne slike. U popisu slika na prvome je mjestu *Madonna della Pietà* koju poklanja Vicku Pellegriniju. Sliku je, navodi se, oporučitelj donio iz Rima i rad je *di manno eccellente del Sassoferato famoso*. Sliku koja prikazuje sv. Jerolima, ostavio je vikaru Karlu Herendi, a portret sv. Franje Saleškoga kancelaru trogirske biskupije Ivanu Bonelliju. Njima ostavlja i zbirku zemljopisnih karata, dok splitskome kanoniku Nikoli Bijankoviću daruje Raspelo, a redovnicama benediktinskoga samostana sv. Mihovila sliku s prikazom Bogorodice te svoj portret. Svojem ispovjedniku fra Antunu ostavlja sliku s prikazom sv. Ante Padovanskoga. U oporuci se spominje i biskupova odjeća te komadi namještaja. Sve to potvrđuje da je biskup Ivan IV. Andreis kao potomak ugledne plemićke obitelji posjedovao brojne dragocjenosti i umjetnički izrađene slike, među kojima je i portret zavidne umjetničke vrijednosti.

268 Portret strozzijevske provenijencije, mekih, blagih linija postavljen je gotovo frontalno pred promatrača. Slikareva je pažnja usmjerena je na to da što uvjerljivije predoči fizičke osobine njegova lica, njegov karakter i emocionalna stanja koja se naslućuju u nijansiranom titraju osmijeha i živom, iskričavu pogledu prelatovih očiju.

Portreti

Katalog

Radoslav Tomić

Bibliografija: Ljubić, 1856., 5; Fisković, 1976., 68; Fisković, 1978., 261-276; *Hrvatski biografski leksikon* 1, Zagreb 1983., 119-120; Tomić, 1997., 62-64; Čoralić, 2001., 97-121; Farlati, 2010., 426-431.

Giuseppe Angeli
(Venecija, 1712. – 1798.)

66. Portret prokuratora Giovannija Benedetta Giovanellija
poslije 1779.

ulje na platnu, 215 x 163 cm

Vodnjan, Muzej grada u palači Bettica

Portretirani muškarac prikazan je u raskošnoj odjeći prokuratora bazilike sv. Marka u skladu s ikonografijom službenih portreta visokih venecijanskih dostojanstvenika iz čijeg se kruga birao mletački dužd. Odjeven je u grimiznocrveni baršunasti plašt obrubljen krznom, a srebrnasta vlasulja u dugim mu uvojcima pada preko štole s brokatnim uzorkom. U desnoj ruci drži bijele rukavice dok je lijevu oslonio na knjige položene na pozlaćeni rokoko stolić. Stoji u svečanom, bogato urešenom interijeru koji se u pozadini lukom otvara prema monumentalnoj klasičnoj arhitekturi prokuratorova sjedišta.

Već je Antonino Santangelo (1935., 91) ustanovio da se radi o portretu Giovannija Benedetta Giovanellija i pripisao ga Giuseppeu Angeliu (Venecija, 1712. – 1798.), istaknutom slikaru mletačkog *settecenta* iz kruga Giambattiste Piazzette. Prokurator je prepoznat i povezan s Angelijevim opusom zahvaljujući natpisu na komemorativnom bakrorezu Josepha Wagnera prema Benedettovom portretu u polufiguriziranoj znamenitoj kolekciji Giovanelli u Veneciji. (Pallucchini, 1996., 170, sl. 244). Obje verzije nastale su nakon njegova izbora za prokuratora Sv. Marka u veljači 1779. godine, a u istoj kolekciji Santangelo bilježi i portret Benedettova brata Giovannija Marije Giovanellija, jednakih dimenzija i slične impostacije.

Portret iz Vodnjana potječe iz jedne od palača obiteljskog ogranka "di San Stin" kojoj su pripadala braća Giovanni Benedetto i Federico Maria. Njihov otac Giovanni Paolo i, nadasve, stric Giovanni Benedetto među najistaknutijim su venecijanskim kolekcionarima, a braća nastavljaju s pokroviteljstvom slikara i sakupljanjem "starih majstora" sve do pada



269

Portreti

Katalog

270 Venecije (Lauber, u: *Il collezionismo*, 2009., 271).
Portreti Razgranate poslovne veze Giuseppea Angelija
Katalog s jednom od najmoćnijih plemićkih obitelji u
Veneciji druge polovice 18. stoljeća dokumen-
tirane su od 1745. godine narudžbom *genre sce-
ne Djevojke škakljaju usnulog mladića*. Nastavile
su se ciklusom zidnih dekoracija za vilu Gio-
vanelli u Noventa Padovana prije 1765. godine,
a od sedamdesetih godina Angelija nalazimo u
ulozi obiteljskog slikara koji je svojim portre-
tima zabilježio i najvažnije događaje u karijeri
Federica Marie Giovanellija, venecijanskog
patrijarha od 1776. do 1800. godine.

Reprezentativni Benedettov portret dospio je u južnoistarski gradić s ostalim umjetninama i relikvijama iz zbirke slikara Gaetana Grezlera. Tog majstora veronskog podrijetla dokumenti već 1787. godine spominju *pod pokroviteljstvom obitelji Giovanelli*, a njegov portret ostarjelog patrijarha, poznat s bakroreza Danielea Fontanelle iz 1798. godine, upućuje da je naslijedio Angelija na mjestu službenog slikara obitelji. Za utvrđivanje podrijetla Grezlerove zbirke još se važnijim čini podatak da je bio štićenik Benedettove udovice Camille Martinelli, nastanjen u njezinoj palači u župi San Salvador u kojoj je uredio *privatni sanktuarij* s relikvijama venecijanskih blaženika sakupljenih nakon pada Republike (Craievich, 1997., 347). Grezler s velikom zbirkom umjetnina i relikvijara u Vodnjan stiže 1818. godine kada je angažiran na oslikavanju nove župne crkve. Ubrzo, međutim, zbog nesuglasica s gradskom upravom dio kolekcije s dvadesetak slika žanr i mitološke tematike prepušta gradu. Od djela navedenih na Santangelovu i Alisijevu popisu vodnjanske gradske zbirke iz tridesetih godina 20. stoljeća nedostaje danas tek nekoliko slika: *Mrtva priroda s ribama i gljivama* kojoj se očuvao pandan, *Portret maršala Mathiasa von Schulenburga* i portret nepoznatog kardinala te *genre scena* s damom pri toaleti koja je nedavno pronađena u privatnoj zbirci u Rijeci i djelo je Gaetana Grezlera.

Giuseppe Angeli svojom je razgranatom aktivnošću i velikom produkcijom ostvarenom uz pomoć radionice obilježio mletačku slikarsku kulturu u drugoj polovici 18. stoljeća. Neosporna slikarska vještina, dopadljivost kolorita i naglašena sentimentalnost njegovih radova, osobito oltarnih slika i ciklusa u interijerima crkava, osigurala su mu naklonost širokog kruga naručitelja u mletačkoj periferiji. Unatoč neprekinutim sponama s Piazzettinim slikarskim oblikovanjem, na Angelijeve je djelima "emotivni sadržaj osiromašan", a likovno tumačenje majstorovih modela prilagođeno je pragmatičnim zahtjevima pobožnih zajednica. O tome svjedoči i niz slikarovih radova u sjevernojadranskoj Hrvatskoj: od Zambratije i Vižinade do Cresa i Velog Lošinja koji se datiraju između 1755. i 1770. godine (Bralić, 1997., 97-106). Portret prokuratora Sv. Marka u tom se nizu izdvaja likovnom vrsnošću potvrđujući istodobno posebnu pažnju slikara prema narudžbama grofova Giovanelli, kao i zapažanje Rodolfa Palluccinija da Angeli na zalazu karijere najbolje radove ostvaruje upravo u portretnom žanru.

Smještajem cijele figure u monumentalan arhitektonski okvir i snažnom psihološkom karakterizacijom ostarjelog Benedetta, slikar se nastavlja na likovnu zamisao Tiepolova portreta prokuratora Danielea Dolfina (Galerija Querini Stampaglia, Venecija). Unatoč tome što slijedi ikonografiju službenih portreta prokuratora iz vremena, Angeli iznenađuje svježinom slikarske geste koja odstupa od strogo sti i kromatske suzdržanosti na spomenutom Benedettovu portretu u polufiguri, nekad u kolekciji Giovanelli, ili slično impostiranom portretu prokuratora Flaminija Cornera (prije 1778., Venecija, Museo Correr). Kolorističko bogatstvo ostvareno je kontrastima tamno-crvene boje prokuratorove odjeće, brokatnih zelenoplavih draperija i tapeta te zlatnožutih ornamenata na tkaninama i stoliću. Intenzitet bijelih rukavica i čipkanog orukavlja pro-

kuratora nalazi odjek u hladnim srebrnastim tonovima njegova lica s vlasuljom, kao i u blistavoj svjetlosti pozadine s blijedim obrisima arhitekture. Bljeskovi i odsjaji na pozlaćenom stolu i okovima knjiga naslikani su brzim, kratkim dodirima kista u najboljoj tradiciji venecijanskog slikarstva zadržavajući pritom plastičnost i taktilne vrijednosti izvedene iz Piazzettina neotenebrozna slikarstva. Istodobno, klasični arhitektonski okvir ističe svečanost i dostojanstvo prizora lišenog uobičajene idealizacije portreta venecijanskih aristokrata čime Angeli pokazuje usvajanje i novih obilježja klasicističkog realizma u portretnom žanru. Zamjećuju se utjecaji radova Alessandra Longhija, poput portreta Antonija Reniera (1765., Padova, Museo Civico) i Longhijeve ironijske, humorističke crte u prikazu venecijanskog plemstva koje uzaludno ustrajava na ceremonijalnim obilježjima društvenog položaja i bogatstva. Oštrina i preciznost kojom Angeli otkriva karakterne crte moćnog Giovannija Benedetta Giovanellija uz bogatstvo slikarske materije, bez sumnje smještaju vodnjanski portret među najbolja slikarova ostvarenja iz posljednjih godina karijere.

Višnja Bralić

Restauratorski radovi: Emina Kranjčec, Zavod za restauriranje umjetnina, Zagreb, 1986; Slobodan Radić, Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb, 2015.

Bibliografija: Santangelo, 1935., 91; Matejčić, 1982., 562; Mollenhauer-Hanstein, 1986., 151, 301, kat. 134; Pallucchini, 1996., 170; Alisi, [1937], 1997., 73, 126; Bralić, 1997., 97-106; Craievich, 1997., 346, bilj. 12; Bralić, 2003.b, 702; Bralić, u: *Istria pittorica*, 2005., 95-97, kat. 117; Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 585-587, kat. 530.

Bernardino Castelli
(Arsiè/Feltre, 1750. – Venecija, 1810.)
67. *Portret biskupa Ivana Dominika Stratika*
1778.

ulje na platnu, 58 x 46,5 cm
Zadar, Stalna izložba crkvene umjetnosti

271

Portreti

Katalog

Zadranin Ivan Dominik Stratiko (Zadar, 1732. – Hvar, 1799.) bio je biskup u Novigradu u Istri od 1776. do 1783. godine. U to se vrijeme, točnije 1778., dao portretirati od strane slikara Bernardina Castellija što je umjetnik zabilježio u autobiografiji tiskanoj 1810. godine:

Fece Bernardino fra gli altri i ritratti de'dogi...; di Angelo Diedo, generale a Zara, e di Francesco Faller, generale in Leventa; di monsignore Federico Maria Giovanelli, patriarca di Venezia; de vescovi Stratico, Lukovich, Marini, Zaguri (...).

Podatke o nastanku portreta donosi Vitaliano Brunelli 1896. u monografskoj studiji o biskupu navodeći da je Stratiko otputovao iz Novigrada u Veneciju i Padovu da bi se portretirao te restaurirao portrete svojih prethodnika što su se čuvali u Biskupiji u Novigradu.

E c'era da pagare anche un pittore, da cui s'era fatto ritrattare nel suo nuovo costume da vescovo. Ma la spedizione di questi ritratti avea tardato un buon anno, e per di più il sig. Vegni voleva per il suo lavoro settanta lire. E lo Stratico, a proposito del ritardo, scrive ai soliti suoi amici di Siena: Via, che si veda questo del Vegni...mandare i miei Ritratti. Che diavolo di lungezza! Non mi rasomigliare più, perche ho fatto quasi la figura di un oste! – Ed alcuni mesi dopo: intorna a Vegni, egli mi fa ridere!

Premieramente io ho aspettato un anno e mezzo. In secondo luogo quel ritratto tanto somiglia a me, quanto il prette Gioanni; e neppure vi ha messo il mio nome. Ond'è che io sospetto, che sia qualche modello scartato di cardinale: e in ultimo vorrebbe tanto un bassorilievo. Dite al Chiaccheri che gli dica, ch'io non sono Polacco, ma Italiano; che ho



sempre pagati tutti e nessuno puo dolersi di me, ch'io abbia defrandato; ma sibbene che sono stato assai volte la dupe des frippons. Onde preghero questa volta ancora, s'egli vorra, delle cose queste, senza seccarmi, se non, gli manderò indietro i suoi tartari, accio gli venda al vescovo Chiusi per ritratti di quello.

(...) Infatti al primo di giugno del '78 lo troviamo sulle lagune, ove avea portato seco ventotto ritratto del suoi illustrissimi e reverendissimi predecessori nel vescovado di Cittanova per accomodarli. E da Venezia, visitati i Pizzamano suoi parenti, si spinske sino a Padova, bacando a Loreo Bianca Visentini sua cugina, e passandosela allargamente presso i Vidali, il pittore Castelli, per commisione dei Cittanovesi, gli fece il ritratto...

Slične podatke donosi i Stjepan Krasić 1991. godine:

U lipnju 1778. otputovao je u Veneciju da posjeti sestru udanu za plemića Pizamano. Usput je ponio sa sobom 28 portreta svojih prethodnika na novigradskoj biskupskoj stolici da ih popravi u jednoj slikarskoj radionici. Ne imajući vlastita portreta tom prigodom ga je naručio kod slikara Vagnija kojemu je za to platio 70 lira. Međutim Stratiko nije bio nipošto zadovoljan tim portretom jer je – kako kaže – više sličio na gostioničara nego na biskupa. U jednom pismu svojim prijateljima u Sienu on s dosta ironije piše o tom portretu i slikaru Vagniju koji je odmah htio naplatiti svoj rad: 'Vagni me ismijava. Prije svega morao sam ga čekati godinu i pol dana. Osim toga, on sličio na mene koliko i svećenik Gianni. A ispod nje uopće nije stavio moje ime. Zbog toga sumnjam da se radi o kakvoj bačenoj slici nekakvog kardinala.'

Ne znam kako je čitava stvar završila. U svakom slučaju biskup Stratiko je uskoro dobio svoj portret na koji se nije imao razloga tužiti. Stigavši, naime, iz Venecije u Padovu u posjet bratu Šimi, sreo je poznatog portretistu Bernardina Castellija (1750.–1810.) koji je u to vrijeme s mnogo uspjeha radio. Odmah je od njega naručio svoj portret plativši ga novcem koji su mu u tu svrhu bili prikupili njegovi prijatelji u Novigradu.

Radoslav Tomić

Bibliografija: *Memorie*, 1810., 25-26; Brunelli, 1896., 142; Sabalich, 1912., 16; Krasić, 1991., 217-218; Tomić, 1992.b, 937-938; Tomić, 1999.a, 107-108; Tomić, 2002.c, 12, 15; Tomić, u: Hilje-Tomić, 2006., 317-319; Lucchese, 2011.a, 428, 445.

273

Portreti

Katalog

Bernardino Castelli
(Arsiè/Feltre, 1750. – Venecija, 1810.)
68. Portret biskupa dr. Antuna Lukovića
oko 1790.

ulje na platnu, 116 x 89 cm
Prčanj, župna crkva

Dva portreta novigradskoga biskupa (biskup od 1784. do 1794.) dr. Antuna Lukovića (Prčanj, 1729. – Novigrad u Istri, 1794.) odavno su poznata u lokalnoj, bokeljskoj i znanstvenoj literaturi. Publicirao ih je 1937. godine prčanski župnik don Niko Luković u monografiji o tom bokeljskom gradiću i odredio kao djela mletačkog baroknog slikara. Isti je svećenik potom pisao Giuseppeu Fioccu, profesoru povijesti umjetnosti iz Venecije tražeći njegovo mišljenje o različitim umjetninama u prčanskoj crkvi. On je prema fotografijama smatrao da je njihov autor Alessandro Longhi (1733. – 1813.), znameniti portretist toga doba. U zagubljenom pismu 1959. godine Fiocco je, prema navodima istoga don Nike Lukovića za veći portret biskupa zabilježio: *sembra proprio un A. Longhi*, dok za manji portret istoga premeta navodi: *l'attribuzione a A. Longhi mi sembra appropriata e convincente*. Tu je atribuciju kasnije prihvatio i Kruno Prijatelj, pišući u više navrata o slikama, uvijek naglašavajući njihovu visoku umjetničku vrijednost i značenje u relativno skromnoj i ne odveć brojnoj galeriji portreta u Dalmaciji 17. i 18. stoljeća.

No, biskupa Lukovića portretirao je prema vlastitu svjedočenju slikar Bernardino Castelli (1750.–1810.): *Fece Bernardino fra gli altri i ritratti (...) de vescovi Stratico, Lucovich, Marini, Galli, Zaguri...* Prema istom izvoru Castelli je portretirao pravnika i pisca Vicka Draga (Kotor, 1770. – Split, 1836.), autora, svojedobno poznate, ali nedovršene *Povijesti stare Grčke: (...) e del co: Vincenzo Drago di Sebenico, che à pure di mano di Castelli (...)*. Taj je potomak prastare i u to vrijeme ugledne kotorske plemićke obitelji živio u Šibeniku i u Trogiru, ali se njegov portret zagubio.

Castelli je slikar visokoga standarda venecijanske portretistike krajem 18. i početkom 19. stoljeća. Stoga je i dobivao narudžbe iz najviših slojeva tadašnjega društva u Padovi, Veneciji i u drugim krajevima Republike. Doduše u svojim portretima koji su uvjerljivo svjedočanstvo o izgledu portretirane osobe, ostao je uvijek dekorativan koristeći razrađenu izražajnu frazeologiju što se ustalila kod njegovih kolega tijekom kasnog 18. stoljeća, u prvom redu kod Alessandra Longhija. Uprkos "blagoj praznini" koja prekriva njegove portrete, ne može se zanijekati da je uspio dekektirati složenu strukturu Lukovićeve ličnosti živa pogleda, dok je usklađeni, nijansirani i raznoliki kolorit tamnozelene pozadine, ljubičaste mocete i bijele albe izrastao na bogatoj tradiciji mletačkoga slikarstva. Lukovićevo je lice toplo, zažareno, pogled pronicav, a prsti gipki i pokrenuti, ot-
krivajući njegov nemiran duh.

Pri dnu je teško vidljiv natpis: *D. Antonius Lucovich episcopus Aemonensis et comes sancti Laurentii Dayla*.

Portret se može datirati između 1784. i 1794. godine kada je Luković bio biskup u Novigradu.

U prčanskoj zbirci čuva se i drugi Lukovićev portret što ga je, u manjoj formi, u profilu, naslikao isti slikar. Portrete su, kao i biskupovu odjeću i pribor, te prsten i pektoral darovali župnoj crkvi njegovi nasljednici iz obitelji Luković.

Izložba: *Zagovori svetom Tripunu, Blago Kotorske biskupije*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb 14. prosinca 2009.–14. veljače 2010.

Radoslav Tomić

Bibliografija: *Memorie*, 1810., 25–26; Luković, 1937., 75, 202–204; Prijatelj, 1961., 227–230, Prijatelj, 1963.a, 92–94; Luković, 1965.b, 77; Prijatelj, u: Horvat-Matejčić-Prijatelj, 1982., 862; Tomić, 1992.a., 937–938; Prijatelj, 1993., 219–234; Tomić, 1999., 107–108; Brguljan, 2008., 17, 28–29; Tomić, 2009., u: *Zagovori*, 259–260, kat. jed. 108; Luccese, 2011.a, 428, 501.



275

Portreti

Katalog

276

*Sveto i
profano*

*slikarstvo
talijanskog
baroka u
Hrvatskoj*

Mrtva priroda

Katalog



Francesco Noletti zvan Il Maltese
(Valletta, oko 1611. – Rim, 1654.)

69. Mrtva priroda
peto desetljeće 17. stoljeća

ulje na platnu, 96 x 132 cm

Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU,
inv. br. SG-418

Sliku je kao rad "holandske škole 17. st." Strossmayerova galerija otkupila 1952. godine od Stanka Senečića. Pretpostavlja se da je riječ o suradniku kanonika Kamila Dočkala, koji je od 1939. godine pomagao u prikupljanju umjetnina za novoosnovani Dijecezanski muzej Zagrebačke nadbiskupije. Vinko Zlamalik pripisao ju je nizozemskom slikaru Juriaenu van Streecku (Zlamalik, 1967.), što je prihvatio Đuro Vandura (Vandura, 1988.). Riječ je međutim o slici talijanskog slikara podrijetlom s Malte, zvanog Il Maltese, kako je utvrdila Klara Garas (Garas, 1999., 146). Umjetnička osobnost Francesca Nolettija zvanog Il Maltese tek je u novije vrijeme razlučena, a opus grupiran oko jezgre djela u kojima su prepoznate specifične odlike njegova slikarskog načina, među kojima je i ovo iz Strossmayerove galerije.

Mrtve prirode sa srodnim motivima – dragocjenim predmetima, vazama, dijelovima oklopa i/ili glazbenim instrumentima, knjigama, cvijećem, voćem ili slasticama, razmještenima na tepihu položenom na stol – bile su omiljeni predmet sakupljanja u cijeloj Europi. Značenjski referirajući na temu prolaznosti (*Vanitas*), takve su slike istodobno bile zasićene dojmljivom senzualnom dopadljivošću, što ih je učinilo poželjnim predmetom sakupljanja. Stotine srodnih kompozicija još su se od 19. stoljeća pa do nedavno okupljale pod binomnim nazivnikom Maltese – Fioravante (Fieravino), koji je spojio imena dvojice slikara o čijim se životima još uvijek malo zna, no koji su u izvorima sve do kraja 18. stoljeća uvijek navođeni odvojeno. Tek je početkom 21. stoljeća taj ogromni katalog slika barem donekle pročišćen, temeljem grafika, crteža i opisa iz inventara na kojima su nesumnjivo zabilježene Nolettijeve slike (Garas, 1999., Bochi, Bochi 2005.). Za razliku od brojnih drugih mrtvih priroda s tepihom i srodnim motivima, koje su ranije bile objedinjene u opus 'Maltese-Fioravante', no čija je unutrašnja struktura kompleksnija, kompozicija dijagonalna, a često sadrže i figure, slike

Francesca Nolettija odlikuju se izrazito plitkim prostornim razvojem, pri čemu prednjim prostornim pojasom dominira stol prekriven tepihom bogatih resa, pozadina je neutralna ili zatvorena draperijom, predmeti na stolu razmješteni su odvojeno jedan od drugoga, bez preklapanja ili piramidalnoga grupiranja, figure posve izostaju, a svima je zajednički i vodoravno položen format srednje velikih dimenzija. Zagrebačka slika jasno pokazuje sva ta obilježja Nolettijeva načina.

Na mnogim svojim slikama Francesco Maltese prikazuje uvijek isti turski tepih, no stalno različito položen, drugačijega rasporeda teških mekanih nabora, iz čega se zaključuje da taj motiv nije nastao po crtežima, već da je Maltese slikao realni predmet s kojim je bio u svakodnevnom kontaktu, bilo da ga je posjedovao on osobno ili netko od njegovih imućnijih pokrovitelja (Bochi, Bochi 2005). Realistički slikan tepih izrazito vidljive teksture čvorova prava je signatura slikara kojom se njegova djela razlikuju od onih njegovih oponašatelja, među kojima je bilo puno sjevernoeuropskih slikara koji su pokušavali kopirati ovaj njegov motiv. Djela oponašatelja vjerno prenose najčešće korišten Malteseov tepih, no nemaju onu taktilnu kvalitetu koja bitno obilježava zagrebačku i ostale Malteseove slike. Na slici iz Strossmayerove galerije Francesco Maltese svojom je karakterističnom slikarskom težnjom krajnjem realizmu u ostvarivanju dojma taktilnosti prikazao jedan ponešto drugačiji tip tepiha, još vidljivijih čvorova i grublje teksture te gušćih resa. Isti je tepih motiv Malteseovih slika iz Musée des Beaux-Arts u Nancyju i nekoliko privatnih zbirki, a uz zagrebačku sliku valja spomenuti i *Mrtvu prirodu* iz Herzog Anton Ulrich Museum u Braunschweigu na kojoj je prikazan isti oklopni ovratnik (Bochi, Bochi, 2005).

Ljerka Dulibić

Bibliografija: Zlamalik, 1967., 286-287, kat. br. 149; Vandura, 1988., 153-154; Garas, 1999., 145-149; Bocchi i Bocchi, 2005., 371-397.

Jan Fyt

(1611. – 1661.), pripisano

70. *Mrtva priroda s pticama (Letušte)*

sredina 17. stoljeća

ulje na platnu, 94 x 123 cm

Dubrovnik, katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije (Gospa Velika), privremeno čuvaonica u Nadbiskupskom sjemeništu

Iako ne prikazuje religioznu temu nego mrtvu prirodu s pticama, slika je dugo bila izložena u sakristiji dubrovačke katedrale, a zatim ju je biskup Josip Carević premjestio u Biskupsku palaču, gdje ju je 1930. godine restaurirao slikar Frane Besperata. Vraćena je ponovno u katedralu, a 1979. izložena u, tada otvorenoj, Biskupskoj pinakoteci u prizemnim prostorima Biskupske palače (palača Sorgo Sorkočević). Ponovno je restaurirana u restauratorskoj radionici u Dubrovniku kada su uspješno, u okviru mogućnosti, sanirana brojna oštećenja prouzročena požarom i neprimjerenom skrbi. Nakon toga je, privremeno, pohranjena u čuvaonici u Nadbiskupskom sjemeništu i predviđena za budući Muzej crkvene umjetnosti u Dubrovniku.

Platno je dospjelo u dubrovačku katedralu oproručnom voljom arhiđakona dubrovačke katedrale Bernarda Orsata Giorgi (Đorđić, Đurđević) koji je 1686. godine ostavio dio svoje imovine katedrali i kapeli sv. Bernarda za koju je naručio mramorni oltar (autor Carlo degli Frangi) i palu (autor Petar Mattei). Nakon Đorđićeve smrti 1688. izvršena je razdioba i podjela njegove imovine između nećaka Orsata Sorgo Sorkočevića, te Ivana Karla i Nikole Sorgo Sorkočevića. Oni su, prema dokumentima iz 1688. i 1689. godine (DAD), predali katedrali njezin dio, 8/12 iz svote koje su kanoniku i arhiđakonu Đorđiću dugovali Giovanni Alvise Raspi, trgovac i kolekcionar iz Venecije i njegova braća. Oni su se s obitelji Sorgo Sorkočević dogovorili da se dug može isplatiti dijelom u novcu, a dijelom u umjetninama. Riječ je o šesnaest slika koje su iz Raspijeve zbirke pripale dubrovačkom kanoniku Bernardu Đorđiću, a potom njegovim nasljednicima. U prvom popisu slika napisanom 31. prosinca 1694. (sačuvanom u knjizi *Giornale dell'Amministrazione*



del Opera Pia dell'Arcidiacono Giorgi, vol 31., str. 60) naša je slika zabilježena pod brojem 6:

No 6 Uccelami di Nicasio, altri di Gio Auf largo quarte 9 alto quarte 5 *svaggia d'oro*.

U novom popisu sastavljenom 11. ožujka 1704. godine sačuvan u istoj knjizi (str. 198) slika je zabilježena s dodanom cijenom u ducatima:

Uccelami di Nicasio, altri di Gio Auf, largo quarti 9 alto quarti 5 *svaggia d'oro* -70-

U trećem spomenu slike 10. travnja 1713. godine slika se spominje kao *Uccelami di Nicasio*.

Prema istraživanju Krune Prijatelja koji je sliku 1991. godine publicirao i analizirao, Nicasio koji se spominje kao mogući autor flamanski je slikar Nicasius Bernaerts (Antwerpen, oko 1620. – Pariz, 1678.). U popisu se, međutim, kao mogući autor navodi i izvjesni Gio Auf. Takvo ime nije zabilježeno i nije poznato u povijesnoj i suvremenoj literaturi pa je trebalo, u okviru mogućega izbora i stilskih odlika same slike, koja pripada umjetnosti sredine 17. stoljeća, pokušati utvrditi o kojemu je slikaru riječ. Prema Prijateljevu prijedlogu dubrovačka slika

pokazuje velike sličnosti s djelima flamanskoga majstora Jana Fyta, jer *kako je ime slikara iz inventara 'Gio' t.j. Ivan, a isto ime ima i Fyt, nije isključeno da je ono 'Auf' krivi prijepis toga prezimena koje se također sastoji od tri slova. U tom uvjerenju učvrstila me i naknadna komparacija naše slike i Fytovih radova* (Prijatelj, 1991., 232).

Ipak atribuciju slike Janu Fytu (Antwerpen, 1611. – 1661.) Prijatelj nije smatrao konačnom pa je naglasio da taj prijedlog *iznosi uz nužni oprez radi stanja slike i izrazitih sličnosti između tadašnjih slikara mrtvih priroda i divljači koja je u seicentu bila mnogo u modi*. Autor je tada iznio i usmeno mišljenje Federica Zerija koje je zabilježila tadašnja kustosica Dubrovačkih muzeja Edda Portolan. Pri posjeti Dubrovniku 1980. godine i taj je znanstvenik iznio pretpostavku da bi *Letušte* moglo biti djelo Jana Fyta.

Fyt je prema pisanju Luigija Lanzija *...bio i u Veneciji... radio je u obitelji Sagredo i Contarini. Osim što je dobro slikao voće i seoske predmete, smatrao se među boljim slikarima živih i mrtvih životinja, stvarao je na prirodan način, svježe i profinjeno* (Lanzi, 1823., 279).

U Veneciji je vjerojatno bio između 1639. i 1640. godine na putu u Rim i Napulj, pa je, moguće, slika i nastala u to vrijeme, iako su mletački kolekcionari i ljubitelji umjetnosti u svojim domovima imali djela flamanskih majstora koja su kupovali i nabavljali putem posrednika i trgovaca, na antikvarnom tržištu. Možda se u razgovoru oko dubrovačke slike treba podsjetiti da je u ostavštini Bernarda Stozzija 1644. godine, u mnoštvu slika navedena i sljedeća: *Uno con pernici et una sporta originale del signor Giovanni Sluf fiamnego* / slika s jarebicom i košarom, original gospodina Giovannija Slufa, Flamanca. Koliko je poznato taj slikar nije s preciznošću identificiran u suvremenoj historiografiji, ali njegovo podrijetlo, tematika slike i ime Giovanni Sluf podsjećaju na dobrovačku varijantu imena Gio Auf u kojoj je možda moglo doći do krivoga prijepisa i navoda (Sluf-Auf).

Slika je restaurirana u Hrvatskom restauratorskom zavodu, Restauratorski odjel Dubrovnik 2000. – 2005. godine.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Liepopili, 1930., 13, 16-17; Prijatelj, 1979., 167-168; Prijatelj, 1991., 223-235; Tomić-Seferović, 2007., 157-172; Tomić, 2014.a, 300-301.

Jacob van de Kerckhoven

(Antwerpen?, oko 1637. – Venecija, poslije 1712.)

71. Mrtva priroda s ribom i rakovicama

72. Mrtva priroda s ribama i rakovima
1676.

ulje na platnu, 55 x 70 cm

Vodnjan, Muzej grada u palači Bettica

Par mrtvih priroda iz muzeja u Vodnjanu pripada velikoj skupini baroknog žanr slikarstva s motivima lovine. Divlje i domaće životinje, te ribe, rakovi i školjke izložene su na stolu ili na tlu i dopunjene realističnim prikazima voća i povrća. Pojavljuju se u holandskom slikarstvu sredinom 16. stoljeća u prizorima s tržnice i scenama pripreme hrane, no zlatno doba doživjet će u 17. stoljeću kao samostalne teme, ponekad s prikrivenim alegorijskim i simboličkim značenjima. Motivi lovine sredinom seicenta osvajaju i umjetničko tržište u Veneciji, tradicionalno nesklono žanr slikarstvu. Omalovažavanje kojim Marco Boschini (1660.) govori o slikarima krajolika i mrtvih priroda te gotovo prijezir prema njihovim likovnim dosezima iz pera kritičara koji nastoji oživjeti tradiciju venecijanskog slikarstva 16. stoljeća, ne prenosi nam, međutim, stvarnu sliku o popularnosti raznolikih žanr motiva među mletačkim naručiteljima. Brojna djela navedena u umjetničkim inventarima istaknutih kolekcionara, ali i u opremama stambenih prostora potvrđuju da su mrtve prirode kao *curiose galanterie* i spretne mimetičke igre bile tražene u širem krugu naručitelja različitih mogućnosti i ambicija (Paliaga, 2000., 77-78). Prikazi hrane, lovine i živih životinja iz “seoskog dvorišta” bili su u Veneciji rezervirani za strane majstore, većinom iz holandskih zemalja. Na putu prema Rimu i Napulju oni se obično kratko zadržavaju u gradu na lagunama, poput antwerpenskog slikara i vještog animalista Jana Fyta koji potkraj tridesetih godina 17. stoljeća radi “za kuće Sagredo i Contarini” (Lanzi, 1809., 257-258). Sjevernjačku tradiciju motiva lovine u prizorima s tržnica i ribarnica nastavlja sredinom 17. stoljeća u Veneciji i njemački slikar Joseph Heintz Mlađi (Safarik, 1989., 322-323).

Pandani s ribama i rakovima pristigli su u Vodnjani upravo iz Venecije, s kolekcijom koju je slikar Gaetano Grezler prije 1830. godine prepustio gradskoj upravi (usp. kat. 66). Morske životinje i biljke na obje su slike pažljivo razmještene na tamnoj plohi stola. Kao na minijaturnoj kazališnoj sceni, osvijetljene su usmjerenim, hladnim svjetlom pred tamnom, gotovo crnom pozadinom. Rakovi kosmači, intenzivno crvenih, hrapavih oklopa izloženi su na kuhinjskoj dasci koja je koso postavljena na drveni stol tako da trokutastim vrškom prelazi preko njegova ruba. Uz dasku su usporedno položena dva lista izvijenih tijela s odsjajima glatke kože na bijelim trbusima. Oslonjeni su na nagnutu pletenu košaru s velikim ručkama obloženu papirnim ubrusom na čijem je rubu zabilježena godina 1676. Košara je ispunjena bijelim grožđem i lišćem artičoke, narezucanog lišća. Na drugoj se slici ponavlja sličan raspored: u prednjem planu su grozdovi zrelog grožđa na bijelom ubrusu s krutim, uglatim naborima čiji rubovi prelaze preko ruba drvenog stola. U središte kompozicije smješten je veliki lubin, plavkaste sjajne krljušti i zasječe na repa, koso položen u prostor i oslonjen na široku košaru ispunjenu rakovicama.

Antonino Santangelo (1935.) spominje obje slike u vodnjanskoj Gradskoj vijećnici povezujući ih s još jednim parom mrtvih priroda sličnih motiva i dimenzija koje smatra djelom istog slikara mletačkog *seicenta*. *Mrtva priroda s ribama i gljivama* nije se, međutim, očuvala, a njezin pandan *Mrtva priroda s jarebicom* pokazuje slobodniji slikarski rukopis, svjetliji i življeg kolorita. Preciznije određenje predložio je Alberto Craievich (1997.) u prikazu slikara Gaetana Grezlera povezujući slike s opusom Jacoba Kerckhove, premda uz ogradu zbog njihova lošeg stanja očuvanosti. Analizom likovnih obilježja nakon restauratorskih radova i otkrića datacije, potvrđene su kompozicijske i kolorističke sličnosti s potpisanim djelima tog flamanskog slikara (Bralić, 2003.a).

Za razliku od brojnih sunarodnjaka Jacob van de Kerckhoven (Antwerpen?, oko 1637. – Venecija, poslije 1712.) dugo se zadržao u Veneciji. U ulozi “udomaćenog” majstora poznatijeg kao Giacomo Cimiterio da Castello zavladao je slikarstvom žanra u gradu na lagunama. Unatoč novijim istraživanjima koja su dopunila saznanja o njegovoj aktivnosti na području Mletačke Republike, biografski podaci o slikaru nisu izdašni (Craievich, 2001.a, 679–680). Godine 1649. spominje se kao učenik Jana Fyta u Antwerpenu, a pretpostavlja se da je na područje *Serenissime* došao poslije 1663. godine, slijedeći primjer svog učitelja (Bottari, Safarik, 1989., 355). Godine 1685. Kerckhoven je na popisu uspješnih venecijanskih slikara koji plaćaju *tansu*, a posljednji put je zabilježen 1712. kada mu je porez oprošten zbog starosti (Favaro, 1975., 201, 223). Nisu poznate okolnosti njegova dolaska, no čini se da na početku karijere djeluje usporedno s holandskim slikarom Jacobusom Victorsom čiji su radovi, datirani između 1662. i 1667. godine, bili zapaženi na mletačkom području. Victorsova djela su, međutim, obilježena strožim studijem prirode te ograničena gotovo isključivo na prikaze živih ptica (Miller, 1991., 46). Veliki Kerckhovenov opus pokazuje širi izbor motiva i dekorativniji karakter kompozicija proizašlih iz flamanske tradicije. Najčešći živi modeli su mu ptice, zečevi i zamorci. Uz divljač i lovinu, često slika mrtve prirode s morskim životinjama: ribama, rakovima i školjkama, a sudeći prema Kerckhovenovom (auto)portretu iz Galerije Uffizi, na kojem je poput amblema prikazana upravo mrtva priroda s morskim životinjama, riječ je najomiljenijoj žanrovskoj specijalizaciji slikara. Flamanski majstor često slika voće i povrće u kombinaciji s različitim životinjama, a pojavljuje se i kao autor mrtvih priroda na figurlnim kompozicijama Gregorija Lazzarinija i Johanna Carla Lotha (Craievich, 2001.a, 684).

Najranije poznato Kerckhovenovo djelo, *Glava vepre s mrtvim pticama*, potpisano je i datirano u 1661. godinu te pokazuje ovisnost o načinu Jana Fyta i njegova kruga. Slobodnije slikarsko oblikovanje na toj slici odstupa od kaligrafske



maniere tipične za Kerckhovenove radove iz kasnijih faza (Bottari, Safarik, 1989., 356). Na vodnjanskom paru nema uobičajenog potpisa majstora inicijalima I.VD.K, no očuvana datacija u 1676. godinu rijetko je uporište za poznavanje Kerckhovenove aktivnosti iz sedamdesetih godina. U tim se djelima već očituje slikarova analitičnost i posvećenost detalju, a karakteristično obilježje su skučeni, zatamnjeni prostori interijera s obiljem predmeta scenski raspoređenim na dvije razine i koso postavljenim u prostor. Slično kompozicijsko rješenje može se pratiti na slici *Mrtva priroda s listom, triljama i školjkama* (R. Mars, Würzburg, 11.6.1971., lot. 579) i na pandanima iz talijanske privatne zbirke, *Mrtva priroda s ribom i mačkom* i *Mrtva priroda s ribom, smokvama i keljom* (Protti, 1998., 446-447). Rafinirani kolorit pokazuje iznimno bogatstvo smeđih, sivosmeđih i bijelih tonova s kolorističkim akcentima crvene

boje. Plastičnost i taktilne vrijednosti forme istaknute su hladnom svjetlošću u kontrastu s magičnim intenzitetom dubokih sjena i gotovo crne pozadine. Karakteristično je bogatstvo detalja i tekstura s refleksima svjetla u likovnom opisu rakova i riba ili grožđa i divlje artičoke čiji će dekorativni efekt čipkastog lišća Kerckhoven koristiti na više kompozicija. Isti zelenkastosivi listovi pojavljuju se na *Lovini* iz privatne zbirke u Bresci, kao i na istoimenim djelima koja se danas čuvaju u Szépművészeti muzeju u Budimpešti i u Musei Civici u Padovi (*Fasto e rigore*, 2000., 242-243, kat. 98-99). Riba list s minuciozno naslikanim mokrim kriljuštima i bijelim trbuhom oblikovanim suptilnom tonskom modelacijom, kao i rakovi s jarko crvenim oklopima pojavljuju se također na više slikarovih djela poput spomenute *Mrtve prirode s ribom i mačkom* te *Mrtve prirode s ribom, rakovima i školjkama* iz privatne kolekcije.



je u Rimu (Bottari, Safarik, 1989., 356). Dekorativni karakter prizora i uvjerljiva sugestivnost materije pojačana je na *Mrtvoj prirodi s ribama i rakovima* iz Vodnjana sofisticiranim detaljem mokrih površina s odbljescima svjetlosti u kapima vode.

Izbor motiva na vodnjanskim mrtvim prirodam pokazuje sličnosti s radovima Kerckhove-nova holandskog suvremenika Abrahama van Beyerena (1620.–1691.), ali i napuljskih slikara poput Giovannija Battiste Recca (aktivnog u Napulju sredinom 17. stoljeća) i njegova nećaka Giuseppea Recca (Napulj, 1634. – Alicante, 1695.) te Giovannija Battiste Ruoppola (Napulj, 1629.–1693.). U odnosu na njihova ostvarenja ostaje, međutim, vrlo osobna i prepoznatljiva Kerckhovenova minuciozna *maniera*, sve artifičijelnija prema kraju stoljeća na kompozicijama gdje su i živi i neživi modeli prikazani s

jednakom pažnjom, obasjani hladnom, gotovo neprirodnom svjetlošću i *preneseni u novi svijet neobične poetske privlačnosti, u svijet bajki i općenitosti* (Bottari, Safarik, 1989., 356).

Višnja Bralić

Restauratorski radovi: Pavao Lerotić, Višnja Bralić, Mia Kaurlotto, Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb, 2002. – 2003.

Izložba: *Del Navegar Pitoresco. Djela mletačkih slikara 17. stoljeća u Istri restaurirana u Hrvatskom restauratorskom zavodu*, Rovinj, Zavičajni muzej grada Rovinja, 23. svibnja – 21. lipnja 2003.

Bibliografija: Santangelo, 1935., 90-91; Alisi, [1937.] 1997., 73; Craievich, 1997., 362, bilj. 11; Bralić, 2003.a, 6, kat. 6-7; Lucchese, 2003., 238-239.

Talijanski slikar
73. *Mrtva priroda s cvijećem*
druga polovica 17. stoljeća
ulje na platnu, 89 x 69 cm
Vodnjan, Muzej grada u palači Bettica

Raskošan buket raznobojnog cvijeća u metalnoj vazi gotovo u potpunosti ispunjava skućeni prostor kadra. Postavljen je na usku plohu stola tako da rub podnožja vaze neznatno prelazi preko ruba stola. Njegov obris istaknut je odbljeskom diskretna svjetla koje pada s lijeve strane, rasvjetljujući tamnu pozadinu na desnoj strani kadra. U oblikovanju buketa slikar slijedi konvencionalnu radijalnu dispoziciju cvijeća karakterističnu za 17. stoljeće. Ružičasti božuri, anemone i crveni karanfili, cvjetovi bijelog jasmína i povijeni crvenobijeli tulipani sa sitnim poljskim cvijećem i bijelim cjevastim daturama, znalački su raspoređeni u uravnoteženom, no asimetričnom buketu. Veliki crveni cvjetovi božura i karanfila na desnoj strani buketa u sjeni, savijeni su sve do ruba stola i oštro ocrtani na plavosivoj pozadini. Vješt i siguran potez slikara variranjem debljine nanoša i intenziteta boje sugerira smještaj cvjetova u prostoru i razlike u karakteru latica. Istodobno, u skladu s likovnom kulturom 17. stoljeća, detaljne studije anatomije biljaka i realistični prikazi cvijeća, postaju nositelji simboličkih poruka namijenjenih obrazovanoj publici, upućenoj u prikrivena značenja, pa i složene filozofske *concette*. Alegorijska i simbolička značenja često su povezana i s mitološkim prizorima kojima su ukrašene metalne vaze koje oponašaju antičke uzore. Na vodnjanskoj slici, gornji dio vaze ukrašen je mitološkom scenom kažnjavanja Kupida. U dinamičnoj, monokromatski naslikanoj sceni satir, simbol požude, nastoji zaštititi slijepog Kupida od Venerine kazne. Epizoda opisana u klasičnoj književnosti u duhu moralističkog tumačenja mitološke pripovijesti postaje alegorijski prikaz osude profane ljubavi i tjelesne požude.

Poput ostalih djela žanr slikarstva u Muzeju grada Vodnjana i *Mrtva priroda s cvijećem* potječe iz ostavštine slikara Gaetana Grezlera

koji s kolekcijom slika i relikvijara stiže u južnoitalski gradić iz Venecije 1818. godine (usp. kat. 66) Antonina Santangela (1935., 91) ta je mrtva priroda podsjetila na radove napuljskog slikara Onofrija Lotha (Napulj, 1665.–1715.), no atribucija se ne može potkrijepiti sličnostima s poznatim djelima predloženog majstora (Tecce, 1989., 924). Premda je poticaj došao s europskog sjevera, slikanje cvjetnih buketa i aranžmana tijekom 17. stoljeća postaje iznimno popularno među talijanskim majstorima i naručiteljima od Genove i Venecije do Rima i Napulja. Vodnjanski buket nizom ikonografskih i likovnih obilježja pokazuje sličnosti sa stilskim razvojem žanra u Rimu koje se nadahnjuje dekorativnim karakterom raskošnih buketa slikara Marija Nuzzija (1603.–1673.), poznatijeg kao "Mario dei fiori". Način komponiranja zatvorenog buketa, osvijetljenog usmjerenim svjetlom koje pada s lijeve strane i rasvjetljava tamnu pozadinu, ističući plastičnost forme, oslanja se na Nuzzijeva rješenja poput potpisanog *Portreta slikara s buketom* (1659., Ariccia, kolekcija Chigi). Podudarnosti se zamjećuju i u analognom oblikovanju velikih cvjetova božura na zasjenjenoj, desnoj strani buketa koji se savijaju prema stolu i čije se tamne siluete listova ističu na sivkastoj pozadini. Izbor cvjetova, osobito velikih bijelih cjevastih datura također povezuju vodnjansku sliku s motivima na Nuzzijevim pandanima iz privatne kolekcije u Bologni (Laureati, 1989., 763, 766). Utjecaj likovnih rješenja rimskog slikara bio je, međutim, iznimno velik, i to ne samo među majstorima u Rimu poput Giovannija i Nicolò Stanchija, već i na mlađu generaciju autora iz drugih slikarskih sredina. U djelima koja se povezuju s obiteljskom radionicom Stanchi, aktivnom do početka devedesetih godina 17. stoljeća, zamjećuje se variranje motiva iz Nuzzijeva likovnog rječnika, no njihovi radovi još uvijek nisu sa sigurnošću izdvojeni iz mnoštva sličnih zanatski dotjeranih ostvarenja za privatne naručitelje (Laureati, 1989., 770–771). Buketi Firentinca Andrea Scacciatija (1642.–1710.) postavljeni u skućene i minimalistički namještene interijere također otkrivaju rimske utjecaje, no izgubili su pom-



285

*Mrtva
priroda*

Katalog

poznost Nuzzijevih raskošnih kompozicija te poput vodnjanske slike pokazuju dekadentnije, melankolično raspoloženje (Mosco, 1989., 589-590).

Katalog

Mrtve prirode s motivima cvijeća bile su vrlo popularne i među venecijanskim naručiteljima u drugoj polovici 17. stoljeća te se ne može isključiti da se autor vodnjanske slike ne krije iza niza imena slikara koje uz ovaj specijalistički žanr bilježe mletački izvori i inventari kolekcija. Uz Francesca Mantovana kojeg Boschini ocjenjuje kao "valjanog slikara cvijeća" aktivnog prije sredine *seicenta*, u desetljećima koja slijede na mletačkom području se između ostalih spominju Antonio Bacci "slikar cvijeća i ribe", Giovanni Battista Gavarotti da Rimini, "Orazio dei fiori", "Ottavio dei fiori", te članovi obitelji Duramano, uz nezanemarivi udio žena slikarica poput "Madame Duramano", Elisabette Marchioni, Margherite Caffi i Veronice Spada (Craievich, 2001.a, 677-679). Istaknuti položaj među slikarima cvijeća u *terrafermi* ostvario je i Felice Fortunato Biggi, slikar iz Parme koji je u posljednjim desetljećima 17. i početkom 18. stoljeća bio aktivan u Veroni. Na Biggijevim najpoznatijim, potpisanim radovima u Nacionalnoj Pinakoteci u Sieni, oblik buketa, diskretno osvjetljenje i smještaj u skučen prostor tamne pozadine također upućuju na izvore u rimskom slikarstvu treće četvrtine 17. stoljeća, no obilježava ih slobodnije slikarsko oblikovanje. Biggijeve forme su mekše, pjenaše i bez oštih obrisa listova i latica koje zamjećujemo na vodnjanskoj mrtvoj prirodi kao i na radovima koji se neposrednije povezuju s rimskim krugom Marija Nuzzija.

Višnja Bralić

Restauratorski radovi: Sanda Milošević i Pavao Lerotić, Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb, 2007.

Bibliografija: Santangelo, 1935., 91; Alisi [1937.] 1997., 73; Bralić, u: *Istria pittorica*, 2005., 99-100, kat. 119; Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 595, kat. 538.

Antonio Lech (?)

(oko 1625. – poslije 1700.)

74. Mrtva priroda s glazbenim instrumentima
druga polovica 17. stoljeća

ulje na platnu, 65 x 70 cm

Vodnjan, Gradski muzej u palači Bettica

Pred tamnom, gotovo crnom pozadinom razmještena je grupa glazbenih instrumenata, skulptura i cvijeća. U prednjem planu, na tamnoj plohi stola raspoređena su žičana i puhačka glazbala uz bistu muškarca položenu na ispisane listove notnog papira. Bijela bista muškarca snažna karaktera i prepoznatljive fizionomije namrštena čela i ovelikog podbratka kopija je antičke skulpture pronađene početkom 16. stoljeća u Rimu za koju se vjerovalo da predstavlja portret rimskog imperatora Aulusa Germanicus Vitelliusa. Kardinal Domenico Grimani skulpturu je oporučno ostavio gradu Veneciji te je ona bila izložena u Duždevoj palači zajedno s ostalim portretima rimskih vladara iz njegove znamenite kolekcije. Mramorna bista pseudo-Vitelliusa postaje predmetom neizmjernog divljenja i zanimanja umjetnika, kolekcionara i likovnih kritičara već potkraj 16. stoljeća. Popularnost velikim dijelom duguje i očuvanim antičkim tekstovima u kojima se prepleću politički obračuni i bakanalije konzula Aulusa Vitelliusa, koji državnim udarom 69. godine nakratko postaje imperatorom. U razdoblju od 16. do 18. stoljeća prema antičkoj bisti iz kolekcije Grimani izrađene su nebrojene kopije za europske umjetničke zbirke, ali i odljevi koji su zbog popularnosti motiva postali omiljeni modeli u slikarskim radionicama.

Na skulpturu pseudo-Vitelliusa oslonjena je violina, a vidljivo je i pripadajuće gudalo čija se drška nazire u donjem desnom kutu kadra. Podno violine je lutnja s fasetiranim drvenim kućištem okrenutim nagore, prikazana u skraćenju. Tu su i dva puhačka instrumenta: flauta položena iza biste i *cornetto* s metalnim piskom koji je bio posebno omiljen u Italiji tijekom 17. stoljeća zbog karakterističnog zvuka, boje slične ljudskom glasu. Uz tijelo lutnje po-



ložen je cvijet ruže s jednim neotvorenim pupoljkom, dok se buket svijetloplavih anemona, tulipana i sunovrata u staklenoj vazi, nalazi s desne strane violine.

Mrtva priroda s glazbenim instrumentima pripada zbirci žanr slikarstva veronskog slikara Gaetana Grezlera za koju se pretpostavlja da potječe iz venecijanske kolekcije grofova Giovanelli (usp. kat. 66). Izbor motiva i raspored glazbenih instrumenata naveli su Antonija Alisija (1997., 73) da, slijedeći Morassijevo mišljenje, sliku poveže s bergamskim majstorom Evaristom Baschenisom (1617.–1677.). Duboke

sjene na scenski osvijetljenim predmetima u približenom kadru, te tamna, gotovo crna pozadina upućuju, međutim, na kasnije razdoblje i široki krug imitatora glasovitih Bachenisovih motiva. Različiti gudački i puhački instrumenti s notnim zapisima i skupocjenim predmetima iz *studiola*, izloženi na stolovima prekrivenim raskošnim tepisima s pokojim cvijetom ili voćem, kodificirani su ikonografski motivi novog žanra koji se afirmira sredinom 17. stoljeća (Evaristo Bachenis, 1996.). Složene kompozicije rafiniranog kolorita i prikriivenih simboličkih značenja postaju vrlo popularne među naručiteljima, osobito u sjevernoj Italiji te se proširio

i krug slikara koji variraju iste motive nadahnuti Baschenisovim invencijama. U prikazu instrumenata na vodnjanskoj slici naslućuju se odjeci kompozicijske strogosti i detaljnih opisa Evarista Baschenisa i njegove radionice, no slikarski rukopis je slobodniji, a oblikovanje predmeta sumarnije. Slikarske značajke neposrednije su povezane s venecijanskom slikarskom tradicijom posebno u motivu tek skicirane skulpture muškog torza čiji se mekani obrisi stapaju sa zasjenjenom pozadinom.

Alberto Craievich (2001., 680-681) za mrtvu prirodu s glazbenim instrumentima iz Vodnjana iznio je zanimljiv prijedlog atribucije Antoniju Lechu, mletačkom majstoru kojeg izvori spominju kao plodnog autora "tepiha i glazbala". Giustiniano Martinoni 1663. godine nabraja poimence tek nekolicinu priznatih slikara mrtvih priroda u gradu na lagunama. Uz Josepha Heintza Mladeg, Francesca Mantovana, Giovannija Battistu Gavarottija i Jacoba Victora čiji su opusi prepoznati među radovima žanr slikarstva na mletačkom području, spominje i "specijaliste" čija su nam djela još uvijek nepoznata: Antonija Stalija, Domenica Marolija, Antonija Baccija *izvanrednog majstora cvijeća i riba* i Antonija Lecha *koji slika tepihe i cvijeće*. Posebno je zanimljiva upravo Lechova karijera koja je trajala gotovo četiri desetljeća. Slikar se u popisima venecijanskog slikarskog ceha spominje od 1685. do 1700. godine, a nezanemarivi iznosi poreza koje je plaćao *Milizii da Mar* također potvrđuju potražnju za njegovim radovima i uspješnu karijeru majstora žanr motiva (Favaro 1975., 155, 200, 206, 213, 215). Lechove mrtve prirode s glazbenim instrumentima u inventarima mletačkih kolekcija daju naslutiti da se radilo o majstorovoj specijalnosti, potaknutoj vjerojatno i odjekom Baschenisovih djela u Veneciji među kojima se ističe osam reprezentativnih slika s lutnjama i violinama naručenih za samostan San Giorgio Maggiore. Slika s glazbalima "del Leche" nalazi se i na popisu *Quadrerie* grofova Giovanelli iz 1732. godine u vili Noventa Padovana (Monuccoli degli Erri, 1992.-1993., 744), a njegova djela početkom 19. stoljeća navodi i Pietro

Edwards, primjerice u venecijanskoj kolekciji obitelji Erizzo, u palači kraj San Martina (*Gli inventari*, 2006., 59). Nemoguće je, međutim, pouzdano povezati slikarove radove koje spominju inventari, često bez detaljnijeg opisa, s očuvanim korpusom mrtvih priroda s motivima tepiha, cvijeća i glazbala mletačke provenijencije te Antonio Lech ostaje zasad na dugačkom popisu baroknih slikara mrtvih priroda bez pouzdano dokumentiranih djela. Atributivni prijedlog za sliku iz Vodnjana zasniva se stoga isključivo na izboru motiva te podacima iz izvora prema kojima je Antonio Lech (Leccchi) u drugoj polovici 17. stoljeća najistaknutiji specijalist tog žanra u Veneciji.

Višnja Bralić

Restauratorski radovi: Eva Winkler, Zavod za restauriranje umjetnina, Zagreb, 1983., Nelka Bakliža, Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb, 2015.

Bibliografija: Santangelo, 1935., 92; Alisi, [1937.] 1997., 73; Craievich, u: *La pittura*, 2001., II., 680-681, sl 784; Bralić, u: *Istria pittorica*, 2005., 100-101, kat. 120; Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 595-597, kat. 539.

Paolo Porpora (?)
(Napulj, 1617. – Rim, 1673.)
75. *Mrtva priroda s grožđem, lubenicama,
cvjetačom i artičokama*
treća četvrtina 17. stoljeća
ulje na platnu, 93 x 130 cm
Vodnjan, Muzej grada u palači Bettica

Grožđe, lubenice, artičoke, cvjetače i naranče prikazane su u približenom kadru, raspoređene na uskom prostoru tla pred tamnom, gotovo crnom pozadinom. Središtem kompozicije dominiraju dijelovi zrele, rasječene lubenice, čija sočna unutrašnjost plijeni jarkom crvenom bojom prošaranom glatkim crnim sjemenkama. Ispred nje su položene artičoke sa srebrnozelenim, čipkastim lišćem, dok se druga lubenica u pozadini, glatkom korom oslanja na košaru od prepletenog pruća, do vrha ispunjenu cvjetačama. Njezini blijedožuti cvjetovi uokvireni su tamnim, naboranim lišćem, u čijim se udubljenjima zadržavaju kapi vode. Jedna stabljika cvjetače s dugačkim listovima koji su počeli žutjeti ispala je iz košare i leži na tlu, a iza nje se nazire još jedan cvijet artičoke s prepoznatljivim obrisima listova. Prizor je obasjan hladnim usmjerenim svjetlom koji stvara duboke sjene u kutovima kompozicije. U gornjem desnom kutu otvara se pogled prema udaljenom planinskom krajoliku s modrim nebom i ružičastim svjetlom uz horizont.

Slika potječe iz Venecije, a u Vodnjan je pristigla 1818. godine sa zbirkom mletačkog slikara Gaetana Grezlera koji je bio angažiran na oslikavanju župne crkve. Antonio Alisi (1997., 73) je tek nabraja među djelima koje je zatekao u Gradskoj vijećnici, dok Antonino Santangelo (1935., 92) smatra da se radi o mrtvoj prirodi iz sredine 17. stoljeća koja *izbliza podsjeća na slikara Gobba de' Carraccija*. Santangelovo zapažanje i približavanje platna rimskom krugu slikara mrtvih priroda, nalazi potvrdu u izboru motiva i njihovu rasporedu na više razina u horizontalnom kadru, te u sugestivno naslikanoj površini zrelih plodova. Majstor Gobbo dei Carracci ili pravim imenom Pietro Paolo Bonzi (Cortona, c. 1576. – Rim, 1636.) jedan je od slikara čiji je katalog još uvijek vrlo konfuzan i nesiguran, prije svega zbog velikog broja radova

koji su mu pripisani, a ne podudaraju se u likovnim obilježjima (Cottino, 1989., 698). Bonziju pouzdano pripisana djela pokazuju arhaičnija stilska obilježja s kasnomanirističkim reminiscencijama i neposrednijim odjecima Caravaggiova naturalizma, te se ovaj slikar ne može povezati s likovnim rječnikom mrtve prirode iz Vodnjana. Njezina izrazitija barokna obilježja ukazuju na sredinu ili treću četvrtinu 17. stoljeća, kada kontemplativno raspoloženje na tragu Caravaggiovih mrtvih priroda ustupa mjesto dekorativnijem karakteru složenih kompozicija. Brojni slikari pristigli u Rim i Napulj s europskog sjevera preciznim likovnim studijama biljaka i životinja proširili su izbor motiva i usmjerili stilski razvoj mrtvih priroda prema kasnobaroknoj interpretaciji naturalizma izvedenog iz daleka Caravaggiova naslijeđa (Laureati, Trezzani, 1989., 731). Usmjereno svjetlo iz rječnika tenebroznog slikarstva kao i plastičnost sugestivno naslikanih plodova s obiljem naturalističkih detalja, smještaju monumentalnu kompoziciju vodnjanske *Mrtve prirode s grožđem, lubenicama, cvjetačom i artičokama* na početak tog razdoblja. U likovnom oblikovanju nameće se živost slikarova poteza i sočnost guste boje kojima su na tako uvjerljiv način sugerirane površine hrapavog i čipkastog lišća ili glatka opna zrelog voća. Intenzivna scenska rasvjeta s jakim kontrastima obasjanih i zasjenjenih zona, pojačava taktilne vrijednosti plodova i lišća s odbljescima svjetla u vješto naslikanim kapima rose. Posebno je minuciozan likovni opis mokrih listova vinove loze koji podsjeća na radove holandskih i flamanskih majstora iz sredine 17. stoljeća (*Still-Life Painting*, 1999., 173-179, 200-203). Podudarna kompozicijska rješenja s pažljivo namještenim predmetima na uskom prostoru približena kadra s motivima rasječene lubenice i cvjetače mogu se naći u brojnim djelima slikara aktivnih u Rimu i Napulju u drugoj polovici 17. stoljeća. Mnoga od njih, međutim, još uvijek nije moguće povezati s imenima majstora žanra koje navode izvori i inventari kolekcija (Laureati, Trezzani, 1989., 730).

Putokaz prema preciznijem određenju autora vodnjanskog platna pružile su dvije mrtve prirode iz Galerije Uffizi u Firenci: *Nar i cvjetača*



i Cvjetača, kelj i artičoke. Listovi sočne cvjetače orošeni kapima vode kao i pupoljci artičoka pažljivo raspoređeni na tlu vrlo su bliski slikarskom oblikovanju na vodnjanskoj slici. Obje firentinske slike bile su pripisane Pietru Paolu Bonziju na temelju bilješke u inventaru palače Pitti s početka 18. stoljeća (Meloni Trkulja, u: *Gli Uffizi*, 1979., 171). Atribucije su osporene već pedesetih godina 20. stoljeća, no tek je nedavno jedna od njih, *Mrtva priroda s narom i cvjetačom*, pripisana Paolu Porpori (1617. – 1673.) (*From the Collections*, 2010.–2011.). Napuljski slikar koji je od četrdesetih godina 17. stoljeća nastanjen u Rimu, formirao se u radionicima *battagliste* Aniella Falconea i Giacomma Recca, majstora cvijeća koji stoji na početku obiteljske dinastije slikara mrtvih priroda s kojom je Porpora ostao povezan i nakon odlaska iz Napulja. Njegov upečatljiv likovni izraz, uz nezaobilazno naslijeđe *tenebrosa* odaje utjecaje holandskog naturalizma, ali i suvremenih, dekorativnijih baroknih tokova. Veći dio poznatog opusa posvećen je motivima cvijeća zbog kojeg je u Rimu i dobio nadimak *Paolucci*

dei fiori, no okušao se u širokom rasponu tema i motiva, među kojima posebno mjesto imaju prikazi magičnog svijeta šumskog tla (*sottobosco*) s preciznim studijama životinja i biljaka nadahnutih radovima Holanđanina Otta Mar-seusa van Schriecka (Tecce, 1989., 893).

Povezanost vodnjanske mrtve prirode s opusom jednog od najzanimljivijih protagonista rimskog i napuljskog žanr slikarstva potkrijepila je i nedavno objavljena *Mrtva priroda s grožđem, lubenicom, cvjetačama i narom* iz privatne zbirke u Pienzi koju je Paolu Porpori pripisao Alberto Cottino (2013., 8-12) Radi se o varijanti slike iz Vodnjana istovjetnih likovnih obilježja i vrlo slične kompozicije koja i dimenzijama (95 x 130 cm) neznatno odstupa od istarskog platna. Likovna vrsnoća obiju varijanti potvrđuje uobičajenu praksu uporabe modela i kartona koji su slikarima omogućavali bržu izradu traženih i uspješnih kompozicija (Laurati, Trezzani, 1989., 730) Na slikama je identičan odabir i smještaj grožđa, središnjeg motiva rasječene lubenice, kao i cvjetača u ko-

šari od pruća. Na mjestu prevrnute košarice s narančama u zasjenjenom prednjem planu, na varijanti iz Pienze prikazani su narovi, a pupoljke artičoka zamijenile su grančice s cvjetovima breskve. Najveće se razlike zamjećuju u toplijim tonovima požutjelih listova, kao i u oblikovanju gornjeg dijela kompozicije iz Pienze kojeg je slikar upotpunio još jednom košarom do vrha ispunjenom lišćem artičoka i korištenjem repe. Istovjetan je na obje slike efekt scenskog svjetla koje obasjava pažljivo namještene predmete na zemljanom tlu te način na koji se zasjenjena pozadina otvara prema udaljenom, brdovitom krajoliku na desnoj strani kompozicije. Gotovo sjevernjačka posvećenost detalju postignuta deskriptivnim karakterom precizna crteža u slikanju listova vinove loze i cvjetače, otkriva i utjecaje spomenuta holandskog slikara Otta Marseus van Schriecka prisutnog u Rimu sredinom 17. stoljeća.

Alberto Cottino (2013.) u likovnoj vrsnoći opisao plodova i cvijeća na slici iz Pienze prepoznaje Porporino remek-djelo, premda ističe da izborom motiva odstupa od majstorove uobičajene ikonografije. Porporini radovi s prikazima voća i povrća su relativno rijetki i slabo poznati premda ih Bernardo De Dominici (1742.–1745., III, 293) spominje u biografiji majstora. Izostanak potpisa i dokumenata za obje slike, atribuciju zasad ostavlja na nesigurnu tlu komparativnih analiza unutar velike produkcije sličnih žanr motiva na živoj slikarskoj sceni Rima i Napulja. Nema, međutim, nikakve sumnje da sliku iz Vodnjana valja pridružiti njihovim najboljim ostvarenjima.

Višnja Bralić

Restauratorski radovi: Mia Kaurlotto, Pavao Lerotić, Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb, 2006.

Bibliografija: Santangelo, 1935., 92; Alisi, [1937.] 1997., 73; Bralić, u: *Istria pittorica*, 2005., 107-108, kat. 129; Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 601-602, kat. 542.

Paolo Paoletti
(oko 1671. – 1735.), pripisano
76. *Mrtva priroda*
prva desetljeća 18. stoljeća
ulje na platnu, 55,4 x 71 cm
Trogir, zbirka Slade Šilović

291

*Mrtva
priroda*

Katalog

Na tamnoj pozadini naslikano je raznovrsno voće: u sredini rasječena dinja, ukolo s obje strane jabuke, grožđe, kruške, šipak i breskve, a u prednjem planu pletena košara ispunjena voćem.

Omiljena i raširena tema baroknoga slikarstva, mrtva priroda na kojoj se prikazuje voće, cvijeće, ribe, upotrebnih predmeti i detalji, rijetko je zastupljena u privatnim zbirkama na priobalju. Tako nije moralo biti tijekom 17. i 18. stoljeća kada su pojedini pripadnici komunalnoga plemstva intenzivnije prikupljali umjetnine posvećujući veću brigu o opremi vlastitih prostora stanovanja. Ne smije se smetnuti s uma da se nije sačuvala ni jedna plemićka zbirka u svom povijesnom obliku, čak niti u onom obliku kakav je postojao u nekim slučajevima u "epohi" građanskoga društva prije Drugoga svjetskog rata. Nekoliko rijetkih primjeraka sačuvano je u Zadru (Narodni muzej), Dubrovniku (u prvom redu slike s motivima cvijeća u Dominikanskom samostanu; slike u privatnom vlasništvu), Trstenom (ljetnikovac Gozze) te u Kotoru gdje je u Franjevačkom samostanu sačuvana mrtva priroda sa zecom (kunićem) iz nekadašnje zbirke Zuber. U popisima i inventarima znaju se susresti i slike s prikazima mrtvih prirodi, bitki i prizora iz svakodnevnoga života, ali su takva djela bila najviše podložna prodajama i promjenama vlasništva. S druge strane, u mnoštvu umjetničkih fenomena u Veneciji kasnog 17. i 18. stoljeća žanr mrtvih priroda nije zauzeo ono mjesto i onu ulogu kakvu je imao u drugim regijama i školama. To je za naše naručitelje bilo neobično važno jer su se upravo iz Venecije, ne treba to ponavljati, u to vrijeme slike najčešće kupovale.



Slika se nalazi u jedinoj sačuvanoj privatnoj zbirci u Trogiru. Nisu istraženi putovi i načini njezina prikupljanja, ali najveći dio djela potječe iz samoga grada, iz uglednih plemićkih i građanskih obitelji. Prilikom prvoga publiciranja 1997. godine sliku sam stidljivo približio Paolu Paolettiju (Padova, 1671. – Udine, 1735.)

Suvremenu rekonstrukciju slikarova života i djela započeo je Tito Miotti sredinom 20. stoljeća (Miotti, 1952). Od tada su se njegova djela ne samo izlagala na brojnim izložbama, nego im se novim istraživanjima i raščlambama znatno povećao broj tako da katalog Paoletti-jevih slika danas obuhvaća oko sedamdesetak djela. Slikar rođen u Padovi zabilježen je u *Fraglia dei pittori veneziani* od 1708. do 1715. U

oporuci pisanoj 1734. navodi se da ima oko 64 godine. Već kao mladić preselio se u Udine, gdje je bio i u službi velikaške obitelji Caiselli iz čije kolekcije potječe najveći broj njegovih slika. No, prije konačnoga preseljenja u Furlaniju boravio je u Veneciji (stoga se njegovo ime i navodi u tamošnjoj Udruzi slikara / *Fraglia dei pittori*) te je, vjerojatno tek nakon 1715. otišao u Udine. Iz toga se venecijanskoga razdoblja sačuvao manji broj slika: tri slike u Galeriji akademije te četiri u palači Giustiniani Recenati, i sve one odaju *duh kasnobaroknoga slikarstva i u koloritu i u rasporedu različitih detalja* (Craievich, 2009., 229). Taj bi se prijedlog u ovom času mogao osnažiti i potkrijepiti usporedbama s Paoletijevim poznatim slikama u različitim javnim i privatnim zbirkama u kojima na sli-

čan, zapravo posve jednostavan način slaže voće, povrće, školjke i cvijeće u jednolične kompozicije s kolorističkim rješenjima bez dramatskih naglasaka i eksperimentiranja, ali s neskrivenim simboličkim vrijednostima kao alegorijama obilja i plodnosti. Tako jednostavan repertoar oblika u kojemu su voće i povrće ponekad nespretno pobacani u labavo organizirane cjeline i grupe karakteristika je Paolettijevih mrtvih priroda koje se u brojnim pojedinostima ponavljaju.

Sliku je restaurirao Slavko Alač u Splitu 1989. godine.

Radoslav Tomić

Bibliografija: Tomić, 1997., 266.

294

*Sveto i
profano*

*slikarstvo
talijanskog
baroka u
Hrvatskoj*

Katalog

Bitke

Antonio Calza
(Verona, 1653. – 1725.)
77. *Konjanička bitka s Turcima ispod zidina utvrde*
kraj 17. ili početak 18. stoljeća
ulje na platnu, 60,5 x 94 cm
Vodnjan, Muzej grada u palači Bettica

Prizor bitke odvija se na obroncima podno kamenih utvrda, dijelom zaklonjenih gustim sivim dimom artiljerije. U prednjem planu odigrava se silovit sraz sukobljenih strana: kršćanskih konjanika u oklopima i Turaka Osmanlija u orijentalnoj nošnji s perčinima i turbanima. Borba mačevima i sabljama dosiže vrhunac u dvobojima nekolicine vojnika u središtu grupe. U gusto prepletenim tijelima ratnika i konja neki su već stradali i pali, a njihovo oružje leži razbacano na tlu. Ranjene životinje bez konjanika, prikazane u smjelim skraćenjima, propinju se ili padaju preko tijela vojnika. U pozadini se otvara dubok krajolik s utvrđenim gradom u dolini do kojeg seže bojište.

Slika potječe iz zbirke mletačkog slikara Gaetana Grezlera koji se 1818. godine doseljava iz Venecije u Vodnjan kako bi oslikao unutrašnjost novoizgrađene župne crkve, a njezino se podrijetlo povezuje sa znamenitom kolekcijom Giovanelli (Craievich, 1997., 346-347). Pripada žanru bitki (*battaglia*), slikarskoj vrsti koja se potkraj 16. stoljeća razvila u Rimu u krugu slikara Cavalier D'Arpina, ali istodobno postaje popularna i u Veneciji nizom prikaza mletačkih vojnih pobjeda u Duždevoj palači nastalih većinom u krugu Tintorettovih sljedbenika. Ikonografski se mijenja u 17. stoljeću prema "scenama bitki bez heroja" potaknutih velikim ratnim traumama Tridesetogodišnjeg rata i sukoba s Turcima Osmanlijama. Na njima su, međutim, povijesni događaji često zamijenjeni likovnim opisima izmaštanih ratnih sukoba s realističnim prizorima surove dramatičnosti boja. Nagli uspjeh i veliku popularnost tog baroknog žanra Giancarlo Sestieri (1999., 13, 15) pripisuje prije svega osnivanju kolekcija s *battagliama* kojima su bile posvećene posebne dvorane bogatih patricijskih obitelji, ali i zanimanju građanskog sloja naručite-

lja privučenog neposrednošću naturalističkih prikaza ratne svakodnevice. Pod utjecajem sjevernjačkih, prekoalpskih rješenja, slikari u naturalističkim prikazima bitki podjednaku pažnju posvećuju izražajnosti i kretanjama likova, kao i detaljnom opisu vojničke opreme: oružja, oklopa i konjske orme. Na slikama "bitki bez heroja" karakteristično je ponavljanje istih motiva i kompozicijskih modela, a njihov glavni uzor u talijanskom slikarstvu bile su invencije rimskog slikara francuskog podrijetla Jacquesa Courtoisa Il Borgognonea (Saint-Hyppolite, 1621. – Rim, 1676.). Opsade utvrđenih gradova, napade na mostove, bojišnice nakon bitki karakteriziraju približeni i zgusnuti prednji planovi s ratnicima u sukobu pred otvorenim, svijetlim krajolicima s utvrdama, ruševinama i udaljenim gradovima prikazanim iz ptičje perspektive. Slična kompozicijska rješenja preuzimaju i ponavljaju slikari iz više generacija, varirajući pritom snagu kjaroskura i koloristička obilježja (Banzato, Antoniazzi Rossi 2001., 704). Premda se u talijanskoj likovnoj kritici zbog velikog broja očuvanih radova i relativno oskudnih podataka o slikarima, tumačenja još uvijek nalaze u *fazi otvaranja problema* očuvani korpus dopušta grupiranje djela oko nekolicine najznačajnijih *battaglista*. Na vodnjanskoj slici *Konjanička bitka s Turcima ispod zidina utvrde* zamjećuju se likovna obilježja i tipologija likova bliska veronskom slikaru Antoniju Calzi (Verona, 1653.–1725.), kojeg spominje i Antonio Alisi (1997., 73) nabrajajući djela iz Grezlerove ostavštine.

Suvremenici bilježe razgranatu Calzinu slikarsku aktivnost koja se osim u rodnom gradu odvijala između Bologne, Venecije, Milana i Beča (Rama, 2001., 806-807). Luigi Crespi (1769., 175) ga naziva majstorom "bitki i krajolika", a za Calzinu karijeru *battagliste* presudnim smatra boravak u Rimu, u Borgognoneovoj radionici. Spominje ga i kao vještog kopistu majstorovih djela što nije bila neuobičajena praksa među slikarima tog žanra. Ne čudi stoga da su Calzini radovi bili većinom generički pripisivani njegovu učitelju i tek su u novije vrijeme izdvojeni u konzistentan opus. Napustivši Rim,



Calza razvija osobniji slikarski izraz žive, sočne palete i karakteristične, anegdotalne note u prikazu ratnih sukoba te postaje jedan od vodećih majstora žanra među sjevernotalijanskim slikarima u posljednjim desetljećima 17. i početkom 18. stoljeća. Mali broj dokumenata i potpuni izostanak potpisa na njegovim slikama otežavaju, međutim, sigurno atribuiranje i datiranje Calzinih djela. Crespi (1769., 189) u biografiji spominje i više Calzinih učenika i suradnika, među kojima i njegovu ženu Angiolu Agnese Pakman, flamansku slikaricu cvijeća, voća i lovine te je dio opusa produktivnog slikara zacijelo nastao uz uobičajenu suradnju *bottege*.

Konjanička bitka s Turcima ispod zidina utvrde iz Vodnjana bliska je nizu sličnih prizora pripisanih Antoniju Calzi (Sestieri, 1999., 228-242). Rasporedom zbijenih konjanika u pokretu koji se poput vala uspinju prema središnjoj grupi, te se potom iz središta spuštaju koso u dubinu prostranog krajolika s bojišnicom, analogna je kompozicijskom rješenju *Konjaničke bitke*

između kršćana i Turaka podno četvrtaste kule iz privatne kolekcije u Bergamu (Sestieri, 1999., 242, sl. 24), kao i istoimenoj slici iz Fondacije Cariplo (Milano). Dinamiku grupe konjanika u snažnom srazu pojačava složena mreža ukrižanih dijagonala konjskih tijela i pokreta vojnika s oružjem, a ista shema ponavlja se i u rasporedu oružja palih vojnika na tlu, pomalo nespretno prikazanih u skraćenju na sve tri slike. Živost slikarskog rukopisa i intenzitet kolorita s crvenim i plavim akcentima u oblikovanju ratnika i konjske orme ispred svijetlih srebrnosivih i plavih tonova pozadine također su tipična likovna obilježja majstora. Veronskom su *battaglisti* svojstvene i izražajne fizionomije vojnika, često izobličene u grimasama bijesa i boli koje se zamjećuju na vodnjanskom platnu. Ponekad lica protagonista odaju slikarovu sklonost anegdoti i karikaturi kao na više prizora *Bojišnice poslije bitke* iz privatnih kolekcija u Parmi i Rimu, ali i na istoimenoj slici pripisanoj Antoniju Calzi iz Muzeja grada Vodnjana (Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 593-595). Atribuciju *Konjaničke bitke s Turcima*

ispod zidina utvrde potkrepljuje i karakteristično oblikovanje konja te analogni motivi utvrda poput četvrtaste kule koja se bez puno varijacija ponavlja na Calzinim djelima, između ostalih na slici *Bitke ispred utvrđena grada* iz privatne kolekcije u Bresci (Sestieri, 1999., 62, tab. V).

Višnja Bralić

Restauratorski radovi: Višnja Bralić, Pavao Leroić, Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb, 2010. godine.

Bibliografija: Santangelo, 1935., 91-92; Alisi, [1937.] 1997., 73, 82; Bralić, u: *Istria pittorica*, 2005., 101-102, kat. 121; Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 592-593, kat. 536.

Jacques Courtois II Borgognone
(Saint-Hyppolite, 1621. – Rim, 1676.),
krug ili imitator

78. *Konjanička bitka s vedutom udaljenog grada*

79. *Konjanička bitka s Turcima podno utvrde
s četvrtastim kulama*

posljednja četvrtina 17. stoljeća

ulje na platnu, 52 x 76 cm

Vodnjan, Muzej grada u palači Bettica

297

Bitke

Katalog

Slika *Konjanička bitka s vedutom udaljenog grada* zajedno s pandanom istih dimenzija pod nazivom *Konjanička bitka s Turcima podno utvrde s četvrtastim kulama* pripada zbirci baroknih slika profane tematike iz ostavštine Gaetana Grezlera (usp. kat. 66). Prikazani prizori bitki ne odgovaraju stvarnim povijesnim događajima, već se radi o generičkim prikazima ratnih sukoba s istaknutim realizmom u opisu surove dramatičnosti boja i ratne svakodnevice. Ti su prikazi "bitki bez heroja" postali uobičajeni u ikonografiji žanra sredinom 17. stoljeća i vrlo popularni među privatnim naručiteljima iz različitih društvenih slojeva. Na *Konjaničkoj bitci s vedutom udaljenog grada* borba oklopnika na konjima zgusnuta je na uzvisini u prednjem planu i asimetrično smještena na desnoj strani kadra. Na lijevoj se strani otvara duboki, svijetli krajolik s vedutom grada u dolini koja je također poprište bitke. Ispred vojnika u okršaju kuburama i mačevima, koji izranjaju iz gustog dima artiljerijske vatre, prikazan je i jedan pali ratnik, a dramatičnost prizora pojačava vojnik u oklopu koji stradava pod kopitima snažnog bijelog konja. Na drugoj slici iz para prikazana je bitka između kršćanske i turske konjice. Složenom i dinamičnom kompozicijom koja se razvija koso u dubinu prostranog, brežuljkastog krajolika, u gustom prepletu pokrenutih tijela vojnika i njihovih konja, istaknuta su dva prizora stradanja turskih vojnika. Na desnoj strani u prednjem planu pao je bijeli konj zbacivši uznemirenog jahača u crvenoj tunici. Lijevo od njih, dva su se konja propela povučena nešto dublje u prostor, u snažnom srazu ratnika protivničkih vojski.



Antonio Alisi (1997., 73) obje slike smatra “sigurnim djelima Borgognoneovim”, no podudarnosti s kompozicijskim rješenjima i likovnim obilježjima radova pripisanih Jacquesu Courtoisu, omogućuju tek grupiranje vodnjanskog para *battaglia* oko velikog i složenog korpusa autografa i replika, te radova suradnika, sljedbenika i kopista. Slikar francuskog podrijetla, poznatiji kao Giacomo Borgognone delle Battaglie (1621. – 1676.), svakako je najslavnije ime među talijanskim *battaglistima* 17. stoljeća. Oslanjajući se na rješenja svojih prethodnika Michelangela Cerquozzia i Salvatora Rose, Borgognone sredinom 17. stoljeća razvija osobne i sugestivne interpretacije bitki, smještene u duboke, svijetle i prozirne krajolike. Njegovi prikazi vojnih sukoba poput onih u palači Corsini u Rimu, Kunsthistorisches Museum u Beču ili pak Medicejskih narudžbi postaju uporišne točke daljnjeg stilskeg razvoja ovog žanra (Sestieri, 1999., 154, 165, 167). Slikari Pandolfo Reschi, Francesco Monti detto Il Brescianino i Antonio Calza njegovi su najvjerniji sljedbenici i glavni mediatori Borgognoneovih

slikarskih i kompozicijskih rješenja potkraj 17. stoljeća. Postupno razvijaju osobne slikarske izraze u skladu s novim ukusom i stilskim promjenama, no na početku svojih karijera često kopiraju Borgognoneove *battaglie*. Među mnogim kopijama i varijacijama Courtoisovih invencija težak je zadatak stoga razlučiti ruke sljedbenika i imitatora popularnih i traženih motiva, osobito zbog izostanka dokumenata o njihovim aktivnostima kao i o podrijetlu slika.

Slike iz Vodnjana ponavljaju neke od Borgognoneovih omiljenih motiva poput konjanika u oklopu prikazanog s leđa ili propetih i palih konja u neobičnim i smjelim skraćanjima. Kompozicija *Konjaničke bitke s vedutom grada* gotovo je identična zrcalno okrenutoj bitci iz Louvrea (Sestieri, 1999., 164, sl. 12) ili bitci s grupom vojnika na desnoj strani uzvisine koja se pojavila na londonskoj aukciji Sothebyja (17. 4. 1991., lot. 8). Pastozni, sočni potezi kistom, sintetičnog i sigurnog rukopisa, kao i zasićeni kolorit također su vrlo bliski Borgognoneovom slikarskom oblikovanju. Vodnjanske sli-



ke su, međutim, karakterističan primjer djela "generički pripisanih" Jacquesu Courtoisu, sličan paru *battaglia* iz Museo di Castelvecchio u Veroni za koje još uvijek postoji dvojba radi li se zaista o Borgognoneovim radovima ili o kopijama koje je izradio Antonio Calza (Sestieri, 1999., 230, sl. 1-2). Vodnjanski pandani pokazuju sličnosti i s *Konjaničkom bitkom* iz Musei Civici u Padovi, koja se pak pripisuje Matteu Stomu, još jednom važnom posredniku Borgognoneovih ideja na mletačkom području (Banzato, Antoniazzi Rossi, 2001., 705-706, sl. 812). Matteo Stom (1643. – 1702.) član je produktivne slikarske obitelji i poznat kao majstor krajolika i bitki, većinom vezan uz Veronu. Uz *Noćnu bitku* iz Firenze, koja je potpisana i datirana u 1680. godinu, najpoznatija djela slikara su dvije velike *battaglie* koje navodi već Francesco Bartoli (1793.) u kući Silvestri u Rovigu (Accademia degli Concordi; Sestieri, 1999., 500). Sličnu složenu kompoziciju sa sukobljenim vojskama u prostranom krajoliku i s vedutom utvrđena grada ima i signirana slika *Konjaničke bitke podno utvrde* (Prato, 11. 4. 2014., lot. 710)

koja potvrđuje Mattea Stoma kao dostojna Borgognoneova nasljednika. Njegov slikarski izraz posebno je blizak radovima Antonija Calze s kojim je vjerojatno bio i neposrednije povezan za vrijeme Calzina boravka u Veroni tako da *distinkcija među njihovim radovima još uvijek može biti problematična* (Sestieri, 1999., 500). U tom kontekstu ni vodnjanske pandane sa standardnim izborom motiva iz Borgognoneova opusa nije zasad moguće sa sigurnošću povezati s oskudnim brojem pouzdanih Stomovih radova, unatoč istaknutoj likovnoj vrсноći ostvarenoj na malim formatima.

Višnja Bralić

Restauratorski radovi: Zoran Durbić, Zavod za restauriranje umjetnina, Zagreb, 1991.; Ivana Sambolić, Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb, 2010. godine.

Bibliografija: Santangelo, 1935:92; Alisi, [1937.] 1997., 73, 82; Bralić, u: *Istria pittorica*, 2005., 103-105, kat. 123-124; Bralić, u: *Slikarska baština Istre*, 2006., 590-592, kat. 534-535.



Antonio Calza
(Verona, 1653. – 1725.)

80. *Bitka s Turcima*

81. *Bitka s Turcima*

između 1712. – 1716.

ulje na platnu, 93 x 125 cm

Dubrovnik, Dubrovački muzeji, Kulturno povijesni muzej
(Knežev dvor), DUM KPM SL-104 i SL-105

Dubrovački muzeji posjeduju dvije slike s prikazom konjaničke bitke koja se zametnula između kršćanske i turske vojske podno utvrđenoga grada. Ta dva prikaza su, sudeći po osliku koji se nastavlja i na savijenim dijelovima platna (pričvršćenim na podokvire), izvorno tvorili jedinstvenu baroknu kompoziciju, slikanu na jednom platnu, koje je u nekom trenutku razrezano po sredini i razdvojeno. Možda je i sam slikar razdvojio sliku zbog praktičnosti, jer bi spojena bila dugačka 250 cm i zapravo tvorila friz ili je namjerno naslikao scenu kao jedinstvenu gotovo simetričnu kompoziciju koja se jednostavno može i razdvojiti. To je kod slikara bitaka – *battaglista* bio prilično čest slučaj.

Prizor bitke odvija se u prvom planu slike, na uzvisini iza koje se kroz gusti dim naziru kamene zidine i okrugle kule utvrđenoga grada. U silovitom srazu dviju vojski s gomilom ratnika, konja i oružja, vidljiv je umjetnikov dar za građenje dinamične i zanimljive kompozicije. Tijela mrtvih, ranjenih ljudi i konja postavljenih bliže promatraču, naslikana su u metežu između vitezova u oklopima koji jašu na konjima s isukanim mačevima te orijentalnih konjanika sa sabljama i kopljima. Uz njih je i odbačeno oružje, dijelovi oklopa i turbani koji upućuju kako se ipak radi o turskim ratnicima. Središnji dio prvoga plana naslikan je tamnijim i zagasitim tonovima gusto nanosene boje među kojima se ističu bijela tijela konja naglašena akcentima svjetla i žarko crvene tunike nekoliko orijentalnih ratnika. Dinamiku i snagu kompozicije ističu prikazi pojedinih konjanika, predstavljenih s leđa, izdignutih iz sedala u trenutku kada zamahuju oružjem ili propetih i palih konja te njihovih jahača naslikanih u neobičnim skraćenjima.

U drugom planu krajolik se širi u prostranu plavičastu dolinu, na obzoru omeđenu udaljenim planinskim lancem. U dolini su s obje strane platna vidljive dvije veće utvrde opa-



sane visokim zidinama oko kojih su razapeti šatori utaborene vojske. Prema njima jašu konjice tvoreći dijagonalu koja vizualno produbljuje prostor. Iznad toga prizora izdiže se plavo nebo zasjenjeno uskovitlanim bijelim oblacima s tragovima dima. Plavičasti prikaz udaljenog polja naslikan je svijetlim tonalitetom rasvjetljavajući taj plan slike, pomažući slikaru da atmosferskom perspektivom postigne dubinu slike.

Ovu sliku (ili te dvije slike) radili su majstori specijalizirani za slikanje bitki, zvani *battaglisti* koji su djelovali u raznim umjetničkim središtima na Apeninskom poluotoku, ali najviše u Rimu. To se *genre* slikarstvo, popularno tijekom kasnog 17. i u 18. stoljeću razvilo iz povijesnih kompozicija s prikazima bitki pod utjecajem Raffaella i Leonarda. Među majstorima koji su slikali takve kompozicije isticao se Giuseppe Cesari detto Cavaglier D'Arpino (1568. – 1640.) koji je između ostalih tema naslikao i nekoliko povijesnih bitaka poput onih na fresakama u Palazzo dei Conservatori u Rimu, koje su izravno utjecale na *battagliste* tijekom 17. i 18. stoljeća. Ono što je tipično za barokne prikaze toga doba bili su zgusnuti prizori bitke naslikani obično u prvom, i svijetlim

otvoreni krajolici u drugom planu, prikazani s pogledom iz ptičje perspektive. Često puta su to bile zamišljene bitke, proizašle iz opisa ratnih sukoba europskih postrojbi s Turcima, ili Tridesetgodšnjeg rata (1618. – 1648.), koji su vodili protestanti protiv katolika na području središnje Europe. Ali su to mogle biti uprizorene i stvarne bitke koje su se odvijale krajem 17. i početkom 18. stoljeća na području od Beča do Sarajeva i Beograda, bitke koje je vodio princ Eugen Savojski s kršćanskom vojskom protiv Turaka.

Slikanjem takvih tema bavio se i francuski slikar Jacques Courtois zvan Le Bourguignon / Borgognone (1621. – 1676.?), koji je od 1637. djelovao u Italiji, učeći i usavršavajući se u Milanu i Bologni, Firenzi i Sieni, a potom i sam podučavajući mnoge slikare u Rimu. Među njima su se isticali Pandolfo Reschi (1643. – 1699.), Francesco Monti / Il Brescianino (1646. – 1712.) i Antonio Calza (1658. – 1725.), za kojega je Federico Zeri u katalogu *Tuji slikarji od 14. do 20. stoljetja*, Narodna galerija Ljubljana, 1983., napisao kako ga se može uvrstiti u Bourguignonove najbolje učenike i da je Calza najzanimljivija osoba među talijanskim *battaglistima* kasnoga *seicenta*.

U vrijeme kada su slike iz Kneževa dvora nabavljene, bile su pripisane spomenutom Borgognoneu, ali ih je Grgo Gamulin 1987. godine atribuirao veroneškom slikaru Antoniju Calzi. Analizirajući do sada objavljene napise o Calzi i njemu pripisane slike s temom bitki, moglo bi se reći da je on zaista autor slika iz Kneževa dvora. Antonio Calza je uz pejzaže naslikao brojne *battaglie* u Toscani, Bologni i Milanu i Veneciji, a radio je i u Njemačkoj te na kraju karijere i u Beču gdje je boravio na poziv Eugenija Savojskog 1712. – 1716. godine, slikajući njegov portret i portet austrijskoga Cara. Umi- re 1725. u rodnoj Veroni gdje je i pokopan u, da- nas porušenoj, crkvi S. Matteo.

Federico Zeri obrađuje sličnu kompoziciju *Bitke s Turcima* iz Narodne galerije u Ljubljani koju pripisuje Antoniju Calzi, koja u koncep- ciji kompozicije i brojnim detaljima (tijelima poginulih, položaju i obradi konja i sl.) znatno nalikuje na slike iz Kneževa dvora. Kao što je već spomenuto, Gamulin u svojem kratkom tekstu *Dvije atribucije, dvije bitke Antonija Calze u Dubrovniku* povezuje ove slike s Calzom na- vodeći djelo iste teme i velike sličnosti koje se čuva u Museo Civico u Veroni, pozivajući se na atribuciju Rodolfa Palluchinija objavljenu u kratkom poglavlju knjige *La pittura venetiana del Seicento*. Te su slike prije bile pripisane Borgognoneu, a danas se smatraju (kao i na našem primjeru) djelom Antonija Calze koji je znao dobro oponašati svojega učitelja. Gamulin s Calzom povezuje i rad njegova suvremenika, Mattea Stroma čiji je stil bio veoma sličan Calzijeve što je vidljivo i na Stromovim *battaglia- ma* iz Accademia del Concordi u Rovigu, pa ih je bilo teško razlikovati.

Autorice knjige *Slikarska baština Istre*, Višnja Bralić i Nina Kudiš Burić, obrađujući *Konjanič- ku bitku s Turcima ispod zidina utvrde*, iz palače Gradske vijećnice u Vodnjanu navode jedan primjer *battaglie* koji nalikuje našim slikama. Činjenica da je Calza prema F. Zeriju koji ci- tirajući Luigija Crespija u *Vite de' Pittori Bolo- gnesi non descritte nella Felsina Pittrice* tiskane u Rimu 1769. godine, bio u bliskom kontaktu

s Eugenom Savojskim i da je naslikao jednu sliku koja predstavlja *Zauzimanje Beograda* (danas izgubljena) dovodi dubrovačke slike s njim u vezu. Oko toga grada vodila se je 1717. godine najžešća bitka između Turske i Austrije uz potporu Venecije, a prema tom navodu, po- stoji mogućnost da je i sam slikar nazočio tom događaju.

Slike iz Kneževa dvora su nekada pripadale obitelji Flori iz Dubrovnika, koji su se krajem 18. i početkom 19. stoljeća izdignuli u tom gra- du zajedno s nekoliko istaknutih građanskih obitelji poput Stulli, Andrović i Krše i to za- hvaljujući svojem imutku, dobrom obrazova- nju te visokoj poziciji u onodobnom društvu. Jedna od nasljednica te obitelji, Danica Flori je 1965. godine, zalaganjem akademika Cvita Fi- skovića, bitke prodala Dubrovačkom muzeju.

Slike su restaurirane u Restaurator- skoj radionici Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu 1977. godine.

Vedrana Gjukić-Bender

Bibliografija: Gjukić-Bender, 1988., 62-63; Ga- mulin, 1989., 86-87; Lupis, 2005., 82-83, i tabl. XXVII i XXIX.

Nepoznati talijanski slikar

82. Bitka s Turcima

oko 1700.

ulje na platnu, 100 x 125,5 cm

Dubrovnik, Maroje Bijelić

Kolekcionarstvo i sabiranje umjetnina u Dubrovniku tijekom stoljeća nije do danas bilo predmet znanstvenoga istraživanja. I one zbirke koje su bile zaštićene gotovo su u pravilu izgubljene posljednjih desetljeća, dok arhivska istraživanja o opremi palača i mnogobrojnih ljetnikovaca nikada nisu niti započela. Stoga je nemoguće iznijeti bilo kakav sud ili mišljenje o količini, tematskoj raznovrsnosti i bogatstvu opreme tih prostora što su ih gradili i koristili dubrovački plemići i građani upućeni u likovnu umjetnost i kulturne trendove na širem prostoru Italije (Venecija, Rim, Napulj, Marche, Apulija) od kuda su kupovali i naručivali djela za crkve i svetišta.

Da je slika svjetovnoga karaktera, pa samim tim i bitki, bilo u svim urbanim primorskim sredinama svjedoče popisi imovine plemića i građana te različite arhivske bilješke i dokumenti iz 17. i 18. stoljeća u kojima se navode takva djela. Zadarski plemić Jerolim Soppe posjedovao je, prema Inventaru od 17. studenoga 1669. godine, u nizu slika i sljedeća djela:

Un quadro schietto di fortuna di mare

Un quadro con sfasse, d'Anibale Cartaginese

Un quadro con sfasse do. (detto) Fetone

Un quadro con sfasse di Italia

Un quadro grande do. (detto) Gloria

Un quadro grande con fiori, si teniva in camera sotto il balcon

Un quadro della Susana.

Un quadro con sfazze detto Primavera.

Un quadro, sfassado do. (detto) Lucrezia; o Semiramide.

Un disegni (!) in quadro sfassado dal aquisto (!) di Clissa.

Un quadro di disegno (!) del Ponte di Realto

Un quadro, ò disegno (!) di Morter.

Un quadro in carta, disegno di Sebenico

Un quadretto con cornice dorate Endimion.

Un quadro, in carta dell ellevar del Sole.

303

Bitke

Katalog

Izdvojene su, iz njegove bogate zbirke, samo one slike koje predstavljaju djela svjetovnoga sadržaja, povijesnoga, literarnog ili mitološkoga ishodišta, crteži i vedute gradova općenito, bitke. Među njima je za naše prilike rijedak crtež s prikazom osvajanja Klisa. Kao pogranična sredina Dalmacija (jednako tako i Istra i Boka) bile su neprestano, stoljećima u ratnim sukobima, u prvom redu s Turcima. Tome su književnici posvetili brojna djela (spomenimo Ivana Gundulića i Andriju Kačića Miošića), a suvremeni povjesničari niz rasprava i kronika (npr. Franjo Difić), pa praznina u slikarstvu, odsutnost slika koje prikazuju "lokalnu povijest" može poslužiti za detektiranje likovne kulture društva toga vremena, njegovih dosega i okvira te utvrditi profil plemićke i vojničke elite koja je u tim bitkama sudjelovala i koja najčešće nije naručivala djela što bi evocirala njihove vojne uspjehe i žrtve.

Splitski kanonik i odvjetnik Nikola Gaudentio Radovčić posjedovao je osamdeset sedam slika, među kojima 15 krajolika (*paesetti*) i tri slike mrtvih priroda s motivom voća. Ivan Petar Marchi imao je, uz ostalo, i portret mletačkoga dužda, kao što je portret dužda Morosinija imao plemić, kavaljer i poručnik Antun Alberti.

Jedini sačuvani prikaz povijesne bitke u Dalmaciji skromna je slika *Bitka pod Sinjem 1715. godine* (župna crkva, Omiš), za koju je iznijeta pretpostavka da je djelo doseljenoga slikara Giovannija Battiste Augusti Pitterija (Tomić, 2002., 110-111; Tomić, 2009., 295-298) te da ju je naručio Pavao Caralipeo/Despotović i sam sudionik bitke. Iznimka su pomorci iz Boke koji su već od 17. stoljeća naručivali slike s prikazima borbenih okršaja na moru, ali to je tema za posebna istraživanja.



Dubrovačka slika izvorno je bila u zbirci Flori u Dubrovniku. Kada je poslije Drugog svjetskoga rata, 20. studenog 1947. godine zbirka preventivno zaštićena, brojila je četrdeset jednu sliku. U popisu tadašnje vlasnice, gospođe Danice Flori zabilježene su na sljedeći način:

*Četiri slike bitaka, od Borgognone-a.
Kosturi.*

Žena sa starcem od Lazzarini-a.

Dva portreta muškaraca, iz doba direktorija.

Poprsje žene s bijelim šalom.

Portret mlade žene.

Krajolik s kulom, iz 18. stoljeća.

*Kopija slike sv. Lovre Giustiniani od Pordenone-a,
koja postoji u Galeriji u Mlecima.*

Ecce homo i Gospa od sedam žalosti, kraj 18. stoljeća.

Ruševine sa sličicama, manira Panini-a /dvije slike/.

Samson, manira Pietro Liberi-a.

Mitološki motivi, iz doba Luja XVI. /dvije slike/.

Kleopatra, empire.

Portret muškarca.

Napoleon.

Slika s puttima.

Milosrdje, empire.

Biblijski motiv, 18. stoljeće.

Sv. Jerolim s biskupima.

Sv. Mihajko Arkandjel, pripisan G. Reni-u.

Ekstaza sv. Frana.

Četiri ovalne slike na platnu s okvirima iz reljefnog metala.

Mandaljena.
Mali krajolik s mostom.
Uspavana Diana, venecijanska škola 16-17. stolje-
ća.
Gospa s dječarcima, kopija raffaelove slike.
Mala sveta porodica.
Snimanje Krista.
Sveta obitelj, škole parmigianina.
Mali portret muškarca, iz doba direktorija.
Glava žene
Mali portret žene.

Atributivni problem bitke ostaje, za sada, otvoren. S obzirom da su i dvije slike s prikazima bitki u Kneževu dvoru (kat.) podrijetlom iz iste zbirke, može se raditi o istom autoru. No, složenost nastajanja *genre* scena u kojima se koriste isti predlošci i preuzimaju tuđa rješenja te zapušteno stanje slike, nukaju na oprez i pretpostavljaju dodatna istraživanja nakon restauriranja.

Radoslav Tomić

Slika nije publicirana

306

*Sveto i
profano*

*slikarstvo
talijanskog
baroka u
Hrvatskoj*

Katalog

Crteži

Francesco Albani
(Bologna, 1578. – Bologna, 1660.)
1. Puti/amoreti s atributima vojne slave i
simbolima grada Perugie (lav i grifon)
prva polovica 17. st.

crna kreda, olovno bjelilo, sivi papir, 366 x 545 mm

signatura dolje desno perom i smeđom tintom:

Francesco Albani

vođeni znak nema

Inv. br. MSU BH-40

Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti,

Zbirka Benko Horvat

Premda signatura *Francesco Albani* u smeđoj tinti vjerojato potječe iz kasnijeg razdoblja, morfološka svojstva crtež prislanjaju uz Bolognu i Carraccijev krug te se atribucija imenovanom autoru može s velikom vjerojatnošću potvrditi. Podučavan u Carraccijevoj bolonjskoj *Academiji degli Incaminati* uz Guida Renija i Domenichina (kat. 3) među ponajboljim je Carraccijevim učenicima. U Rimu postaje slavan kao Carracijev i Renijev asistent, a po povratku u Bolognu među najcjenjenijim je učiteljima. Znameniti ranobarokni slikar poznat je i po malim kabinetskim slikama (alegorije, mitologije, sakralna tematika) s kojima je figuracija ovog crteža referentna i to osobito u krilatoj populaciji. Crtež crnom kredom na sivom papiru (izvorno sivo-plavi papir) pokazuje obilježja Carraccijeve škole: istaknuti deskriptivni obris, modulacije volumena bijelom bojom te gotovo studijska anatomska pažnja u kraćenju pomno oblikovanih krilatih dječacića među kojima niti jedan nije ponovljen. U zaigranim amoretima koji živahnim gestama nose alegorijske attribute leteći ili prevoženi na oblacima raspoznaje se stereotip Albanijeva ikonografskog dekora delikatnih proporcioniranja likova. Animirani, razbarušenih gustih kosa, asistirajući u kompozicijama sakralnog ili mitološkog sadržaja dio su majstorove raspoznatljive motivske invencije, gdje i kritizirane kao “slatka” retorika.



Atributi predočavaju alegoriju vojne slave, a kompozicija je mogla biti samostalna ili segment veće i složenije ikonografije. Jedan *putto* jaše na lavu, drugi se nalazi uz grifona (snaga), mašu palminim i lovorovim granama (slave i pobjede), dvojica u rukama nose kacigu (vojna slava), a dvojica u desnom donjem kutu pridržavaju i pokazuju povelju. Premda su kao simboli snage, lav i grifon analogni uz simboliku grifonove mudrosti treba primjetiti i kako su ove dvije dominantne zvijeri, kada se javljaju u paru, i simboli grada Perugie.

Osam *putta*/amoreta koji lebde među oblacima u parovima prema kompoziciji, rakursu i perspektivnim skraćenjima sugeriraju svodnu, kupolnu ili stropnu kompoziciju. Primjena olovnog bjelila (*biacca*) kao “najsvidljivije” bijele boje za podizanje plasticiteta oblika izazvala je na crtežu karakteristične depigmentacije koje se mogu naći i na drugim Albanijevim crtežima (Windsor Royal Collection, inv. br. RCIN 902122).

Margarita Šimat Sveštarov

U brzoj skici perom maloga formata, obilje pentimenata, koji vidljivo proizlaze iz duktusnog načina crtanja i procesa traženja likovnog koncepta, interpretira se kao obilježje crtačkog rukopisa. Teško se razabire tema te se ona u naslovu koleba između *Bogorodice s Djetetom i anđelima* i alegorije *Caritasa* i pri tome nalazimo crtačka svojstva koja ga svrstavaju uz ime Simonea Cantarinija. Ovom bolonjskom učeniku Claudia Ridolfija i Guida Renija bliske su kompozicijske invencije figure u izvijenom profilnom ili poluprofilnom položaju (Bogorodice koje sjede na tlu, Odmor na bijegu za Egipat, Bogorodica s Isusom i svetim Ivanom, Hagara i anđeo). Položaj ispruženih nogu ukrštenih stopala koje oslobađaju žensko krilo te dječica u živim gestama i prisnim odnosima s ženskim likom također je tipičan. Cantarini je u relativno kratkom životnom vijeku kao slikar i bakropisac ostavio opus bez velike barokne emfaze, ali u idealizmu Carraccijeva crteža i emocionalne gracije svojeg uzora, urbinskog maniriste Federica Barrocija. Crtež iz Zbirke Mimara evocira upravo bolonjski ambijent pokazujući u svojem načinu crtanja utjecaj Carraccijevaca i akademije. Riječ je o sumarnoj skici karakterističnog linearnog tijeka iz čijih se uznemirenih nervatura, ponavljanja i izmicanja na tragu pentimenata (dubliranje središnjeg dječacića) te iz viška linija postupno formiraju likovi i raspored. Svojevrsni motiv/signum pojednostavljene su bademaste glave likova u kojima crtač vidljivim pentimentima traži idealne proporcije i položaje. Premda su Cantarinijevi skicozni crteži u



strukturama rukopisa s krivuljama, lomovima i zgušnjavanjima rjeđi od njegovih tonskih studija u crvenim i tamnim kredama analogije u zbirkama su brojne i uvjerljive (usp. Museo Correr, Pignatti, 1980. str. 86-87, Louvre, inv. br. 8937 verso, 1455 recto, 7076 verso, Rennes, 794.1. 3108 i Ambrosiana).
(neobjavljen)

Margarita Šimat Sveštarov

Domenico Zampieri, Domenichino
(Bologna, 1581. – Napulj, 1641.)
Bolonjski krug
prva pol. 17. stoljeća

Recto:

3. Studije ruku, nogu i stopala prema prirodi

crna i bijela kreda na plavom papiru, 273 x 198 mm

signature nema

vodeni znak nema

Verso:

Skica, donji dio muškarca koji kleči oslonjen
na ruku

crna kreda, crtež je prerezan po dužoj osi papira gdje
se vide tragovi lijepljenja

Inv. br. MSU BH-65

Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti,
Zbirka Benko Horvat

Motivi crtani prema prirodi (*dal naturale*), njihov studijski karakter, tehnika na plavom papiru kojom su u crnoj kredi ocrtni obrisi i šrafaže većih oblika i sjene izvan motiva dok su “podignuti” oblici istaknuti bijelom temperom, navode na zaključak kako crtež (označen u zbirci širokim pojmom talijanske škole) pripada bolonjskoj školi akademske crtačke discipline odnosno crtačkom krugu Carraccijeve akademije nazivana i *Accademia del Naturale*. Na pomisao da je riječ o Domenichinu koji je surađujući s Carraccijem u Rimu imao veoma cijenjen status baroknog klasiciste navode njegove realističke crtačke studije koje se podudaraju s ovim crtežom u opisanoj tehnici, motivskim tipologijama te čak i dimenzijama najčešće plavih papirnih podloga i to komparacijama u brojnoj građi francuskih i engleskih zbirki majstorovih crteža (gotovo cjeloviti uvid u crtački opus majstora s više od 1500 crtačkih jedinica vidi u www.royalcollection.org.uk). Svi motivi na crtežu: dvije muške ruke, dva muška stopala, jedna zatvorena šaka te dvije dječje ruke otvorenog dlana, prikazani su iz dva pogleda i pokazuju karakterističnu Domenichinovu anatomsku tipologiju i iznimnu deskriptivnu preciznost prema modelu (usp. gotovo istovjetne ruke na crtežima ruku iz Louvrea inv. broj 9103, 9104 te 9015 recto). Taj crtački pristup podudaran je gotovo u svim



njegovim studijama i to najčešće na plavim i sivim papirima srednjih formata, koje veoma često imaju studije i recto. Poledina crteža iz zbirke Benko Horvat otkriva kako je crtež po dužoj stranici bio lijepljen te da su sačuvane noge i ruke u crnoj kredi dio izrezanog muškog lika koji kleči. Nedefinirana i skicozna anatomija muškog lika nalikuje na nedovršenu crtačku ideju kakvu je moguće naći u Domenichinovim crtežima (usp. Royal Collection, *Posljednja pričest sv. Jeronima* iz 1612. Inv. br. RCIN901732, www.royalcollection.org.uk) (neobjavljeno)

Margarita Šimat Sveštarov



Gulio Cesare Procaccini
(Bologna, 1574. – Milano, 1625.)
4. *Krunjenje Bogorodice*
prvo desetljeće 17. stoljeća

sangvina, papir podlijepljen na karton (uglovi prerezani),

143 x 206 mm

signatura na poledini olovkom: *Valerio Castelli Genovese*

vođeni znak nije vidljiv

Inv. br. MSU BH- 73

Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti,

Zbirka Benko Horvat

Crtež *Krunjenje Bogorodice* u Zbirci Benko Horvat pripisan je Valeriju Castelli (Genova, 1624. – Genova, 1659.). Međutim, za atribuciju slikaru kratkog i proslavljenog umjetničkog djelovanja osebujne emocionalnosti, elegancije i barokne mizanscene nije otkrivena crtačka analogija. Tek bliskost u figuri Bogorodice na dvije manje slike atribuirane kao “blizina” majstoru (niceartgallery.com, farsettiarte.com). Njegovi crteži većinom u tehnikama laviranja otopljenih suhih pigmenata, gdje se linije nanošene kistom množe i ponavljaju odudaraju od ove iznimne suhe sangvine bez laviranja s obrisima ucrtanim gotovo “a la prima” i s mo-

dulacijama u šrafažama koje se lome i ukrštaju oživljavajući površinu i dubinu crteža. Crtački habitus upućuje da je ova studija kompozicije artikuliranog rasporeda likova i ikonografije mogući autograf Giulia Cesara Procaccinija, milanskog majstora ranog baroka (ujedno Castellovog uzora) čije su duktusne modulacije u kredama i sangvinama te njihovim linijama i šrafažama teksturno podudarne s linijskim obrisom. Treba pridodati i niz *morellijanskih* crtačkih detalja (krupne ruke Bogorodice, oval lica, pojednostavljivanja, fizionomija Boga Oca, Kristova izduženost i “izgubljeni profil”, skupina veoma tečno nacrtanih anđela itd.). Usporedbe su najbrojnije u Louvreu (Inv. 12602, 10177, 14520, 6825) gdje nalazimo crtačke sinkope iste grafičke teksture, obrisa i sumarnosti. Procaccini je kao crtač daleko slobodniji u ocrtavanju motiva nego u slikarstvu i u usporedbi sa slikom *Krunjenje Bogorodice* iz Paul Getty muzeja (između 1604. i 1607.), crtež iz Zbirke Benko Horvat ima tek daleke, ali ne i zanemarive rezonance.

(neobjavljeno)

Margarita Šimat Sveštarov

Prema Guidu Reniju
(Bologna, 1575. – Bologna, 1642.)
Bolonski krug (?)
polovica 17. stoljeća

Recto:

5. Sv. Petronije

prema liku Sv. Petronija, Guido Reni,
Pala della Peste (1630. – 31.), druga
pero, kist, smeđa tinta, sepija, lavirana smeđa tinta,
podcrtež crnom kredom, papir, 277 x 200 mm
signatura dolje lijevo vjerojatno perom i sepijom
nečitljiva: *Fr. (...)ga f.*

vodeni znak vidljiv fragmentarno: tri okomito
nanizane kružnice

Verso:

Sv. Petronije u polufigur (isto kao i recto)

pero, kist, sepija lavirana sepija
signatura lijevo sredina sepijom nečitljiva

Inv. br. MSU BH-37

Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti,
Zbirka Benko Horvat

Prvim pogledom na crtež recto, njegov podcrtež kredom, čistim obrisima perom bez pentimenata, stječe se dojam crteža kopije, oponašanja ili inačice. Međutim, crtežom na poledini s prikazom istog lika nesumnjivo istog rukopisa i tehnike, ali skicoznijeg oblika te u inačici geste, koja umjesto adoracije s rukom na prsima, ima ruke sklopljene u molbi može se utvrditi kako je riječ o crtačkoj skici, odnosno varijaciji studije *d'après* koja nije puki "prijepis" istog biskupskog lika. Motiv biskupskog lika koji kleči u zanosu, s pogledom uprtim prema gore, ogrnut plaštem s biskupskim štapom koji na prednjoj strani crteža drže dva mladenačka lika sugerira kompoziciju *Svete konverzacije*. Također sugestija u nazivu crteža koja kaže kako je riječ o sv. Petroniju (bolonskom biskupu i patronu iz 5. st.) mogla bi se potvrditi i u crtežu sićušnog (vjerojatno) zvonika koji je kao atribut ucrtan u donjem desnom kutu prednjeg i cjelovitog crteža. Kako zvonik rasporedom prozora nalikuje na zvonik bolonske katedrale pretpostavka o sv. Petroniju koji kao zaštitnik grada ima uz sebe malu maketu grada mogla bi biti točna. Osim Renijevske tipologije starijih fizionomija u njegovim crtežima kredom (usp. brojne Renijeve studije i studije koje nastaju prema njegovim crtežima



u Royal Collection Windsor i Louvreu) uočava se i veliko podudaranje u liku sv. Petronija na Renijevoj *Pali della Peste* (usp. *Bogorodicu u slavi sa sv. Petronijem* i još šest svetih zaštitnika Bologne iz 1631., Pinacoteca Nazionale, Bologna), naslikana kao barjak (*stendardo*) u procesijama u spomen bolonske kuge 1630.–1631. Biskupski lik sa crteža u inačici gesta posve je podudaran s Renijevim sv. Petronijem i to u stavu, baroknoj emfazi obrisa plašta, padu i lomu draperija. Na crtežu nije ucrtana biskupska mitra uz sveca, ali je dodan pastoralni štap kojeg pridržava jedan od dva mladenačka lika iza njegovih leđa koji bi mogli, u veoma izmijenjenom crtačkom obliku, predočavati mladenačke likove martira sv. Floriana i Procola s *Pale della Peste*. U imenovanju mogućeg autora treba istaknuti kako je kroz radionicu Guida Renija prošlo više od četrdeset poznatih učenika te da su akademije Italije i Europe 17. i 18. st. podučavale na njegovim predlošcima. Ipak kako se crtež *Sv. Petronija* zadržava u stilskoj formuli *plastičkog luminizma* vjerojatno pripada prostoru bolonske tradicije kasnijeg 17. st.
(neobjavljeno)

Margarita Šimat Sveštarov

Bolonjska škola druge polovice 17. st.

Domenico Maria Canuti

(Bologna, 1626. – Bologna, 1684.)

Giuseppe Maria Crespi

(Bologna, 1665. – Bologna, 1747)

6. Studija starozavjetnog proroka

crvena kreda u dva tona, papir, 212 x 141 mm

signatura dolje desno perom i smeđom tintom

fragmentarno čitljiva: (...)gnuolo

vođeni znak u obliku štita

Inv. br. MSU BH-17

Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti,

Zbirka Benko Horvat

Prema realističkoj fizionomiji i u gesti ekspresivnoj figuri snažne muskulature te tehnici sangvinom u dva tona, crtež *Proroka* u zbirci upisan kao srednjotalijanska škola 16. st., činio se bliži prostoru Piemonta i Genove (krug Castiglionea), ali i jugu i Napuljskoj školi tenebrista u krugu Ribere. Mogućnost da je u fragmentarnoj signaturi upisano (*spa*)*gnuolo*, nadimak Giuseppe Maria Crespija, bolonjskog tenebrista i posljednjeg znamenitog slikara visokog baroka u Bologni, mijenja prvotnu procjenu. Međutim, Crespijeva istanjenija i izduženija figuracija te delikatnije crtanje kredom koje realizira oblik dugim linijama (često u snopovima) isključuje njegov način crtanja, no navodi na njegova učitelja Domenica Mariju Canutija. Canuti je primao poduku u radionici Guida Renija, potom Guercina, a i sam je kasnije bio učitelj u radionici koju polazi i Crespi. Na Canutijevu crtačku *manieru* navodi morellijanska komparacija udova, šaka, ruku, stopala, grube fizionomije izrazitog nosa, debljih usana te način lomljenja draperije u “višku” nabora, linijski vrlo razgovjetno, gdje kad i tonsko naglašavanje obrisa te impostacija robustnog tijela. Težina i gustoća njegove figuracije predočava freska *Posljednjeg suda* (1657.) u crkvi S. Girolamo alla Certosa (Bologna), a podudarnost u crtežima iz Pierpont Morgan Library (inv. br. 1962.12), Royal Collection Windsor (inv. br. 905387, 901776, 90324), Louvre (inv. br. 7100) te dvije sangvine muških aktova (atribucija prof. Simonette Stegni za artfinding.com povučeno 10. 01. 2015) za koje se



smatra kako su studije za majstorove freske u Palazzo Altieri u Rimu (1675). Kako crtež pokazuje stanovitu tvrdoću i rigidnost početničkog crteža koji oponaša *manieru*, a Crespi je kao petnaestogodišnjak bio Canutijev učenik, (približno od 1670. do 1673.) postoji mogućnost da je, prema fragmentarnoj signaturi crteža, koja

je možda i kasnija, on autor crteža.

(neobjavljeno)

Margarita Šimat Sveštarov

Claudio Ridolfi
(Verona, 1560. – Corinaldo, 1644.)

recto:

7. Sveti biskup s knjigom
17. stoljeće

kist, crna kreda, bijela tempera, sepija na plavom papiru,

281 x 201 mm

signatura dolje desno crnom tintom i perom:

– *Claudio Ridolfi Veronese* – vodeni znak nema

verso:

7.a Sveti biskup s knjigom

kist i smeđa tinta

signatura gore desno crnom tintom i perom:

Claudio Ridolfi Veronese

Inv. br. MSU BH-67

Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti,

Zbirka Benko Horvat

Gotovo besprijekoran crtež – u maniri, tehnici i figuraciji – slikara Claudia Ridolfija, koji je djelovao u Rimu, Umbriji i Marchama, a školovao se u Veneciji u blizini Veronesea ili u njegovoj radionici. Crtež po efektu blizak je *grisaille* i *chiaroscuro*. Izrazitih je plastičkih vrijednosti koje naglašavaju siluetni profil i plavičastu “zračnu” pozadinu. Karakteristična je primjena suhog medija crne krede u podcrtežu i obrisima, tekućeg medija u laviranjima sjena te bijele tempere u *lumeggiaturama*. Podudarna svojstva u morfologiji, formatu te boji papira nalaze se u crtežima iz Louvrea (inv. br. 42265, 31348, 5355, 5365, 1938E437). U Ridolfijevu neobičnu rasponu crtačkih prosedeja – od skica kompozicijskih pozicioniranja i bilješki motiva perom i laviranjem (vidi kat. 8), sićušnih u pokretu animiranih likova (uglavnom redovnika) do ovakvih studijskih modela razgovjetne stilske morfologije koje su dug naukovanja uz Veronesea – crteže veoma često nije moguće povezati sa slikarskim kompozicijama. Bez obzira na poveznice i podudarnosti ovoga crteža, koje nalazimo s Ridolfijevim tipologijama likova u njegovom slikarskom opusu, crtež ne pripada kategoriji pripreme studije za prijenos u sliku već samostalnim djelom, posve formuliranom u tehnici i motivu. Izniman crtež na poledini (verso) izrađen je kistom, koji je zasićen fluidom razrijeđene smeđe tinte, a razlivene mrlje su artikulirane u oblike na či-



jim se rubovima koncentrira pigment obrisa. Zrcalno je pozicioniran crtežu lika recto, u konceptu je istovjetan, a u proporcijama ima minimalna odstupanja. Prilog je atribucijskoj argumentaciji majstoru mnogolikih crtačkih invencija, crtačkih *maniera* u duktusu i tehnikama (usp. u tehnici tekuće sangvine crtež *Andela s monstrancom* iz Kassela inv. br. GS 17132). Kako se iščitavanjem ovog isključivo tonskog crteža, izgrađenog na transparentijama medija, vidi inačica poluprofila lika s prednje strane crteža, on može biti opisan kao ponavljanje u inačici (*repetitio con variazione*) dovršenog crteža (*disegno finito*) recto.

Karakteristične su i signature (recto i verso), koje vjerojatno nisu Ridolfijeve, a u grafiji su analogne signaturama identificirane kao rukopis kasnijeg znalca i sabirača na crtežima veronskih majstora, u Zbirci Kabineta grafike HAZU. (Šimat 2009., 12, 39. kat. 13).

(neobjavljeno)

Margarita Šimat Sveštarov

8. *Poklonstvo kraljeva*

pero i kist smeđa tinta, lavirana smeđa tinta

signatura dolje desno natpis smeđom tintom stare grafije:

Marchesini Veronese

verso:

Skica, grupa likova (dio kompozicije *Poklonstva kraljeva*)

pero i sepija

vođeni znak u kružnom medaljonu krilati lav (sv. Marko),

Venecija (?)

podrijetlo: Zbirka Tiller

inv. br. KG HAZU 1895

Zagreb, Kabinet grafike HAZU, Zbirka starih crteža

Kompozicija Ridolfijeva crteža tipično je venecijanske odnosno veroneseovske provenijencije. Premda signatura na crtežu sa svojstvima "prve ideje" ili skice nosi ime veronskog slikara Alessandra Marchesinija (1664.–1738.) tipologija likova, komponiranje dominantnim vertikalama i kratkim dijagonalama te duktus govore o stoljeće ranijoj dataciji.

Preslik dijela kompozicije na poledini ponavlja se kao i na Ridolfijevu crtežu iz Zbirke Benko Horvat (kat. 8) i na crtežu iz Kabinetu grafike (Šimat 2009., 39, kat. 13). Ovaj crtež ridolfijevske manire crtanja skica s tonskim obrisima, nemirnom linijom, ovlašnim kistovnim siglami i laviranjima, kao i prema kompoziciji povezuje se s njegovim crtežom iz Stockholma, jednim od rijetkih koji se u njegovom opusu referiraju na neku sliku. Riječ je o pali *Poklonstvo kraljeva* iz crkve Sant' Angelo in Vado (Marche) opisivana kao "molto Veronese" i pripisivana samom Veroneseu, a sada Ridolfiju. Oba se crteža, od kojih je stockholmski zrcalna inačica, razlikuju od Ridolfijeve slike, no po detaljima zagrebački se crtež čini bližim i stoga jednim od rijetkih koji se sa sigurnošću može povezati i smatrati skicom kompozicijskog koncepta umjetnikova realizirana djela!

Margarita Šimat Sveštarov

Bibliografija: Sveštarov Šimat, Zagreb, 2009.,
40, kat. 14.



Stefano della Bella
(Firenza, 1610. – Firenza, 1664.) ili njegov krug
9. *Konjanička bitka*
sredina 17. stoljeća

crtež perom i smeđom tintom na papiru, podlijepljen na
karton, 250 x 393 mm
signature nema
vodeni znak nema
podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)
inv. br. KG HAZU 1918
Zagreb, Kabinet grafike HAZU, Zbirka starih crteža



10. *Muškarac koji leži pod pokleklim konjem*
sredina 17. stoljeća

crtež perom i kistom, smeđa tinta i laviranje, papir
podlijepljen na karton, 160 x 233 mm
signature nema
vodeni znak nema
podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)
inv. br. KG HAZU 1903
Zagreb, Kabinet grafike HAZU, Zbirka starih crteža



Premda prva asocijacija – prvenstveno oslo-
njena na dinamični i uznemireni crtački duk-
tus i tehniku – navodi na pomisao kako je u
ovim riječ o autografima firentinca Stefana
della Belle, majstora čiji opus sadrži više od
1000 bakropisa i 3000 crteža, izostanak nje-
gove crtačke minuskule perom u veoma ma-
lim formatima te atipičnosti motiva navodi
na atribucijski oprez. Prema slobodi ekspre-
sivnog duktusa pera, u jednom i u drugom
crtežu nalazimo crtačka obilježja iz razdoblja
kada Stefano della Bella odlazi u Francusku
i posvećuje se velikim dijelom – osim bakro-
pisnim prijenosima ceremonijalnih dvorskih
pompi – prizorima iz tridesetogodišnjeg rata,
smrti i stradanju na bojištima i od kuge. Konfi-
guracija prizora *Konjaničke bitke* bliska je kom-
pozicijama bitaka Stefana della Belle a nehat
za kaligrafsku ekspresivnost i preciznost liko-
va karakteristična je za njegove crteže iz raz-
doblja njegova boravka u Francuskoj oko 1650.
godine. I u crtežu *Muškarca koji leži pod pokle-
klim konjem* moguće je raspoznati gotovo gra-
fološko crtačko znakovlje i izlomljene obrise
koji navode na isto dramatično razdoblje kada
Stefano della Bella na posve osebujan način
ocrtava prizore rata i ratnih sukoba.
(neobjavljeno)

316

Jacques Courtois zvan Le Bourguignon
(Saint-Hippolyte, 1621. – Rim, 1676.)

Crteži

11. *Konjanički okršaj I.*
sredina 17. stoljeća

Katalog

olovka, kist, lavirana sepija na papiru podlijepljenom na
karton, 335 x 475 mm
signature nema
vodeni znak nije vidljiv
inv. br. KG HAZU 25
podrijetlo nepoznato
Zagreb, Kabinet grafike HAZU, Zbirka starih crteža

12. *Konjanički okršaj II.*
sredina 17. stoljeća

olovka, kist; lavirana sepija na papiru podlijepljenom na
karton, 334 x 478 mm
signature nema
vodeni znak nije vidljiv
podrijetlo nepoznato
inv. br. KG HAZU 130
Zagreb, Kabinet grafike HAZU, Zbirka starih crteža

Posvećujući se u dvadesetoj godini prizorima bitaka, Courtois (podrijetlom iz Burgundije) proslavljuje se kao izraziti žanrovski slikar bataljist, poglavito radeći u Italiji kod velikih učitelja i pokrovitelja (Guido Reni i Michelangelo Cerquozzi delle battaglie). Njegovim crtežima s prizorima bitaka ne nedostaje poredbenog materijala (Louvre posjeduje više stotina djela među kojima su većim dijelom crteži). Prema tipologiji oblika, duktusu, tehnikama i formatima, a ponajviše kakvoći crteža atribucija Courtoisu je vjerodostojna. Pripadaju skupini crteža većega formata (s veličinom crteža raste i crtačka razrada) i tipu samostalnih crteža koji su u kompoziciji podudarni sa slikama. Glavni se motiv konjaničkog okršaja u ovom tipu kompozicija obično odvija na proplanku dok se velika bitka obično odvija ispod proplanka u drugom planu. Karakterističan je i brdoviti obris krajolika i kaštel na brežuljku. Figuralna jasnoća se zadržava u prednjem planu, u prizoru nasrtaja konjanika. Čest je tamni lavirani fond pozadine (ili tamniji papir u boji)



koji simulira dimom zatamnjeno poprište bitke. Prema podudarnim dimenzijama i inačicama motiva crteži su vjerojatno bili *pendanti* (u paru).
(neobjavljen)

Margarita Šimat Sveštarov

Crteži nisu izloženi.

Giulio Carpioni
(Venezia, 1613. – Vicenza, 1678.)
13. Studije i skica ženskih figura
sredina 17. st.

crvena kreda, papir, 267 x 183 mm
signatura dolje desno perom i smeđom tintom: *Carpioni*
vodeni znak nema
Inv.br. MSU BH-71
Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti,
Zbirka Benko Horvat

Crtež iz zbirke Benko Horvat s tri kompozicijski nepovezana ženska lika u punoj figuri – od kojih se dvije mogu smatrati studijama i modelima, a jedna skicom – tipološki pripadaju osebujnom opusu slikara i bakropisca Giulia Carpionija. Mogu se u inačicama naći u repertoriju asistentskih figura u mitologijama i sakralnoj tematici njegovih slika. Dvije figure obrisno su ocrtane u crvenoj kredi čistim i sigurnim linijama koje prate nabore i profile siluetarno izdvojene od poledine paralelnim, gotovo grafičkim dugim šrafažama. Treći i najmanji lik, u grubljoj skici Carpionijeve anatomije nagih ženskih figura, veoma nalikuje figuri *Venus pudica* na crtežu *Svetkovine Veneri* iz Ambrosiane (inv. 1137 i Ruggeri 1979., kat. 57.). Ženski lik u čistom profilu s okruglim pladnjem u rukama pripada tipologiji narodskih fizionomija likova iz biblijskih scena dok je figura s leđa inačica elegantnih ženskih štafaža u mitologijama i svetkovinama. Kod nje je moguće zamijetiti i *pentimento* desne ruke kojom nešto pokazuje, a koja je vjerojatno ostala vidljiva zbog teško brisive masne crvene krede ili kao namjerna varijacija u motivu. Crtež je prema svim svojim svojstvima moguće sa sigurnošću uvrstiti u niz sangvina podudarnih uspravnih formata s pojedinačnim likovima i onima koji na listu imaju više motiva, a za koje nije istaknuta bliža datacija (Metropolitan, New York, inv. 67.95.2 i 1970.113.3; Louvre inv. 4502, 18087, 14480; Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. 4060 / 777). Moguće ih je zajedno s crtežom iz Zbirke Benko Horvat definirati kao zasebnu skupinu motivskih modela, koji su bili dio radioničkog crtačkog inventara.
(neobjavljeno)

Margarita Šimat Sveštarov



317

Crteži

Katalog

Crtež *Vizitacije* u zbirci Mimara pripisan je Carlu Maratti prema majstorovu bakropisu *Vizitacije* iz godine 1655. /1656. (Bellini 52.7; Bartsch XXI.90.3 ii/ii) i moguće ga je smatrati predloškom za spomenuti bakropis. Kompozicija bakropisa u cjelini i detaljima jednaka je crtežu i premda je bakropis u razmjerima nešto manji, Maratta je, bez inačica i korektiva, zadržao sve pojedinosti crteža. Ista kompozicija pojavit će se u drugoj polovici stoljeća u čak tri zrcalne kopije njemačkih bakrorezaca i izdavača; Josepha Wagnera (1625.–1713.), Leonharda Hekkenauera (1650.–1704.) i nurnberškog izdavača Jacoba Sandrarta (1655.–1698.), no rigidnost njihova crteža isključuje mogućnost da je netko od njih bio autor i ovog crteža. Marattini brojni crteži i studije u crnoj kredi te skice perom pripadaju visokim kriterijima klasicirajućeg rimskog baroka, međutim do pojedinosti dovršen crtež u tehnici pera i laviranja, u njegovom je opsežnom crtačkom korpusu rijedak. Stoga je razumljivo mišljenje prof. dr. Gulia Bore, koji je 2001. godine pri pregledu Zbirke crteža Muzeja Mimara 2001., za crtež *Vizitacije* pripisan Carlu Maratti, izrazio mišljenje da je riječ o flamanskom kopisti. Ipak, finoća i jasnoća obrisnih linija u tamnoj sepiji, gotovo crnoj, smeđi lavirani tonovi u službi moduliranja volumena, fizionomije, retorika gesta, barokna emfaza skulpturalnih draperija dviju trudnica i vertikalne kadence njihovih nabora raspoznatljivi su stilski elementi Marattinih crtačkih morfema. Nalazimo ih i na njegovu crtežu iz Louvrea (Inv. 14725) izrađenom u laviranom pigmentu sangvine za sliku *Marijinih*



zaruka (crkva San Isidoro in Agricola u Rimu) iz razdoblja kada nastaje i crtež *Vizitacije*. U oba crteža uočavaju se morfemi detalja (donji dio obrisa draperija) koji imaju antikizirajuće svojstvo. Premda se invencija *Vizitacije* uvijek povezuje sa zidnom slikom u rimskoj crkvi *Santa Maria della Pace*, slijed invencija je složeniji, ako ne i drukčiji. Pripisanu Maratti, Zbirka Ashmolean u Oxfordu, (WA1940.109) čuva malu monokromnu sliku u ulju na papiru gotovo iste visine kao i crtež iz Zbirke Mimara. Istih godina papa Aleksandar VII. (Chigi) (1599. – 1667.) naručuje od Maratte oltarnu sliku *Vizitacije* za crkvu Santa Maria della Pace koju opisuje Bellori u *Vitama*, a njegov opis upućuje na inačicu intenzivnije i svečanije retorike od prizora pred starim pročeljem na crtežu, grafici i monokromnoj slici iz Ashmoleana premda su kompozicija i raspored likova u osnovnom konceptu sačuvani. Riječ je ujedno o jednom od prvih Marattinih samostalnih projekata

nakon kojega počinje uzlet njegove karijere. Time crtež *Vizitacije* iz Muzeja Mimara u ulozi predložka za grafiku, diseminacija i popularnost same grafike te monokromna slika u ulju koja je prema svojim dimenzijama trebala biti mali *modello* postaju vjerojatno poticaj za papinu narudžbu slike *Vizitacije* za crkvu Santa Maria della Pace te kasnije i povodom za inačicu slike u obiteljskoj kapeli Chigi katedrale u Sieni.

(neobjavljeno)

Margarita Šimat Sveštarov

Nepoznati majstor prema Luki Giordanu
(Napulj, 1634. – Napulj, 1705)

kraj 17. stoljeća

Paolo de Matteis (?)

(Salerno, 1662. – Napulj, 1728.)

15. *Šejla Jeftina kćerka*, crtež za zidnu sliku na
pandantivu crkve sv. Brigide u Napulju (1668.)

pero, kist, smeđa tinta, laviranje smeđom tintom, podcr-

tež crnom kredom, papir, 418 x 263 mm

signatura: na poledini dolje desno sitnom starom

grafijom, *Giordano* (potpis blizak grafiji Giordanovog

rukopisa koji se čuva Louvreu inv. br. 9640.)

vodeni znak nema

podrijetlo: zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 1887

Zagreb, Kabinet grafike HAZU, Zbirka starih crteža

319

Crteži

Katalog

Šejlu, biblijsku heroinu koju otac žrtvuje Bogu zavjetom kako će mu posvetiti prvo biće koje mu se pojavi na vratima, Luca Giordano ponavlja u Napulju dva puta. Prizor sa Šejlom, koja nosi naramak drva za svoju žrtvu, nalazi se na pandantivu crkve sv. Brigide iz 1668. te iz 1703. u Certosi di San Martino. Nedostatak crtačke žustrine, grafizma pera i kontrastnih *claire obscure*, ukazuje kako, unatoč signature, nije riječ o crtežu majstora koji je, kako je sam govorio crtao u *machiama* (mrljama), već crtežu koji je bliži rimskom baroknom klasicizmu. Također crtež se može tipološki definirati kao *ricordo con variazione*. Naime, crtež koji u osnovi nastaje prema Šejli iz crkve sv. Brigide ima i detalje sa zidne slike Šejle iz Certose di San Martino.

U crtačkom rukopisu i tipologiji oblika postoje argumenti za Paola de Matteisa koji iz Giordanove radionice odlazi u Rim i mijenja stilsku retoriku prema klasicizmu Carla Maratte. U njegovim crtežima kao i na crtežu Šejle prisutno je tonsko crtanje i šrafitiranje kistom, prethodno označavanje kredom i potom ocrtavanje veoma diskretnim perom, ali i pomno volumensko zaokruživanje oblika svojstveno klasicistima. Također, bez sumnje je kako je cr-



tač dobro poznao Giordanovo djelo koje se nalazi dosta nedostupno pogledu odozdo te je vjerojatnost o crtaču učeniku veoma moguća!

Margarita Šimat Sveštarov

Bibliografija: Sveštarov Šimat, Zagreb, 2009., 44, kat. 18.



Sebastiano Ricci

(Belluno, 1659. – Venecija, 1734.)

16. *Venera u gri s Amorima* ili *Flora s Amorima*

pero, kist, crna i smeđa tinta, laviranje sepijom na sivom toniranom papiru s tragovima podcrteža olovkom,

podlijepljen na karton, 172 x 235 mm

signature i natpisa nema

vodeni znak se ne vidi

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

inv. br. KG HAZU 1906

Zagreb, Kabinet grafike HAZU, Zbirka starih crteža

Crtež *Flora s Amorima* (stari naziv u zbirci *Venera u igri s Amorima*) svojim skicoznim i nedorečenim oblikom ne pokazuje prvim pogledom svoju vrsnost i artikuliranost, ali ga crtačka morfologija svrstava u blizinu venecijanskog *settecenta* i Sebastiana Riccija. Korpus Riccijevih sačuvanih crteža je veoma velik i veoma širokog crtačkog raspona od virtuoznih lumnističkih crteža do brzih skica na kojima mrlje tinte nagrizaaju oblik uz tragove pentimenata. Narav ovog crteža ne pripada koncepciji velike kompozicije, već manje kabinetske slike, a po definiciji bliži je skici. Vibrirajuća opisna linija perom daje živost figurama, dijagonale kompozicije dinamiku prizoru, a geste i gibanje likova osmišljavaju arkadijski *capriccio*. Svijetli papir je toniran laviranjem, a transparentne mrlje stvaraju svjetlosnu atmosferu. Oblik stabla za leđima likova je riccijevski (Ambrosiana inv. br. 3982), kao i prateći figuralni repertorij koji je osobito u formulaciji krilatih dječaćića

svojevrnsni repetitivni kliše. Njegov crtež *Aurore* iz Muzeja Correr (Pignatti 1996., kat. 1408), prema kompozicijskom rasporedu uvelike se podudara s ovim crtežom, no u crtačkoj naravi definiranih obrisa i lineamenta, venecijanski crtež više pripada obliku crteža di *ricordo* o čemu govore brojne sačuvane inačice istoimениh slika u privatnim zbirkama.

Margarita Šimat Sveštarov

Bibliografija: Sveštarov Šimat, Zagreb, 2009., 48, kat. 22.

Ludovico / Louis Dorigny
(Pariz, 1654. – Verona, 1742.) ili radionica prema
Lodovicu Dorigniju

17. Sv. Kristofor, prema oltarnoj pali iz crkve
sv. Eufemije u Veroni

pero, kist, smeđa tinta, lavirana smeđa tinta, papir

417 x 274 mm

signatura: recto smeđom tintom starom grafijom: –

Lodovico Dorigni –; verso: smeđom tintom starom grafijom:

In Sant' Euffemia / a Verona / da Louis Dorigni

vodeni znak nema

Inv. br. KG HAZU 1889

Podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

Zagreb, Kabinet grafike HAZU, Zbirka starih crteža

321

Crteži

Katalog

Iz natpisa na poledini crteža sv. Kristofora, koji na plećima preko rijeke prenosi malog Isusa sa malom zemaljskom kuglom u ruci, saznaje se podrijetlo kompozicije. Riječ je o oltarnoj pali u crkvi sv. Eufemije u Veroni (1694.) koja je u crtežu prenesena zrcalno i cjelovito bez većih alteracija, ali pojednostavljena u obri-sima i u pojedinostima mizanscene. Zrcalna kompozicija sugerira predložak prema slici za nepoznati grafički list, a natpis na poledini formuliran je kao natpis takve pretpostavlje-ne gravure. Lavirane tonske sjene, koje ističu muskulaturu sveca, prigušuju linearni crtež perom dorinjijskih svojstava sažetosti, flu-idnosti i nitaste istančanosti, uočljiviji u liko-vima anđela i kerubina koji su transparentno tonirani. To linijsko markiranje oblika, koje u detaljima ima svojstvo ligatura, podudara se s crtežima alegorija zodijaka Dorignyjevih zid-nih slika u Villi Allegri (Arverdi) iz 1720. koje Fiocco (1963.) smatra studijama Dorignyjeva li-nearnog stilizma, a Tomezzoli (2008.) pripisuje radionici. Dorigny nazivan francuskim dvor-skim slikarom u Veroni, koji je oslikavao vile Veneta i palače Venecije, barokni je klasicist koji je veliki duktusni raspon skica, studija, ali i crtačke *ricorde* sakupljao u svojevrstan “Liber veritatis” (Muzej Castelvechio, Verona) kao thesaurus, ali i zaštitu invencija. Takav je od-nos prema crtežima karakterističan za velike barokne radionice no, ako se ovaj crtež može



i smatrati *memorijom* slike s oltarne pale sv. Eufemije nije isključeno da je crtež ipak Dorignyjev autograf.

Margarita Šimat Sveštarov

Bibliografija: Sveštarov Šimat, Zagreb, 2009., 45-46, kat. 19 i 20.

Krug Giambattista Tiepola
(Venezia, 1696. – Madrid, 1770.)

Mattia Bortoloni?

(San Bellino, 1695. – Bergamo, 1750.)

Recto:

18. Alegorija velikodušnosti

prema stropnoj slici Giovannija Battista Tiepola u palači Dugnani (prethodno Casati) u Milanu (1731.)

pero, kist, smeđa tinta, laviranje sepijom, papir,

502 x 451 mm

natpis dolje lijevo, perom i tintom kojom je izrađen i crtež: *(distinto) disegno del Tiepolo eseguito da esso (nel) palazzo Del Conte Casati alla Cavalchina nec (...)*

signature nema

vodeni znak po sredini teško čitljiv

Verso:

Dvije skice: Stojeći muški lik u skraćenju odozdo (na sredini lista gore)

Rimski vojnik s leđa nagnut i oslonjen na mač (?) (prema rubu lista, desno u donjoj polovici)

crna kreda

signature nema

Inv. br. MSU BH-79

Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti,

Zbirka Benko Horvat

Natpis na crtežu stropne freske s prizorom alegorije *Velikodušnosti* u svečanoj sali palače Dugnani u Milanu, bilježi kako je riječ o *osobitom* (iznimnom ili poznatom) *Tiepolovom crtežu realiziranom u palači grofa Casatija u Cavalchini* U Zbirci Benko Horvat pripisuje se Tiepolovu krugu i karakterističan je za crtež *d'après* koji nastaje u funkciji diseminacije invencije ili radioničke dokumentacije. "Adresa" koja se nalazi u natpisu dragocjeni je argument kako je crtež nastao prije 1753. kada palača prelazi u vlasništvo obitelji Dugnani. Palača se još naziva Cavalchina – prema prvim vlasnicima i graditeljima – premda je 1730. otkupljuje grof Casati koji 1731. naručuje od Tiepola dekoraciju svečane sale. Taj slijed vlasnika palače govori kako crtež vjerojatno nastaje tridesetih godina i to u vrijeme aktivne Tiepolove radionice u palači te kako je moguće autorstvo crteža u krugu učenika i asistenata radionice. O crtani svod, s iluzionističkom alegorijskom kompo-



zicijom, apoteoza je vrlina i velikodušnosti obitelji Casati prispodobljena kroz epizode iz života i junaštva republikanskog generala Scipiona. Na samom crtežu izuzet je složeni arhitektonski iluzionizam između vijenca i freske, a pažnja je usredotočena na figuralnu kompoziciju uz inačice u figurama i pojedinostima te proporcionalno krupnije likove što prigušuje Tiepolovu prostranost “nebeskog” svoda i njegovo ozračeno komponiranje. Mogući crtač među majstorovim venecijanskim asistentima je Mattia Bortolini “čiji se potez teško razlikovao od majstorova”. Bortolini ocrta i zaokružuje obrise, označava siglami anatomске detalje (kao Tiepolo), ali je sklon linijskom zatvaranju oblika bez sinkopiranja linija i sjena, delikatne linije pera i nakupina tonских mrlja koje učvršćuju crtež svojstven velikom majstoru (vidi više od stotinu Tiepolovih crteža u tehnici pera i lavirane tinte [http://www.themorgan.org/search/site/tiepolo?f\[o\]=bundle%3Adrawings](http://www.themorgan.org/search/site/tiepolo?f[o]=bundle%3Adrawings)).

U prilog Bortoloniju govore usporedbe njegovih crteža (Pignatti 1980., str.75, kat. 47, 48; Zbirka Ambrosiana; Bettagno, Palewski 1971.) te slike u ulju iz Musée de Beaux Arts, Peu koja u kompoziciji *de sotto in su* (skraćena odozdo s

motivom gotovo okomito iznad) mnogostuko ubire invencije Tiepolovih svodova gdje gdje u šturostima i obrisima koji se raspoznaju i na ovom crtežu.

323

Crteži

Katalog

Dvije međusobno neovisne skice u crnoj kredi na poleđini, koje nisu u vezi s kompozicijom recto, vjerovatno su od ruke istoga crtača. Riječ je o skici naglog skraćivanja volumena odozdo na modularnoj muškoj figuri u ideji neke stropne kompozicije i o liku (rimski vojnik) nagnutom prema naprijed koji je očito bio također u funkciji skice ili studije figure. Za obje skice / studije može se također pretpostaviti da su dio procesa definiranja invencija za zidne slike Scipionove povijesti palače Dugnani (prethodno Casati).
(neobjavljeno)

Margarita Šimat Sveštarov

324

Crteži

Katalog

Nepoznati majstor, Napuljska škola
prva polovica ili sredina 18. stoljeća
19. *Ekstaza sv. Guglielma iz Vercellija*
(Monte Vergine),

prema slici Francesca Solimene

bakropis, laviranje sepijom, 206 x 164 mm

signatura dolje lijevo: *Solimena inv. del.*; dolje desno perom
i smeđom tintom: *Alessandro Marche: / sini – S. Pacini*
sculpsit

vodeni znak fragmentarno vidljiv: dva mjeseca srpa
i neidentificirani oblik

Inv. br. MSU BH-76

Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti,
Zbirka Benko Horvat

Crtež je prema kataloškom opisu iz zbirke Benko Horvat, prema signaturama na crtežu, nastao prema invenciji Francesca Solimene. Prema istom opisu lavirao ga je sjevernotalijanski (veronsko-venecijanski) slikar i trgovac umjetninama kasnog baroka i rokoka Alessandro Marchesini (1664. – 1738.), a gravirao u bakropisu slikar Sante Pacini rođen u Firenci tek 1734! Nemogućnost da su prema godinama života ovi majstori surađivali jedinom sigurnom odrednicom u signaturi ostaje podatak kako je invencija kompozicije nastala prema crtežu Francesca Solimene (Nocera, 1657. – Barra, 1747.) najvećeg napuljskog slikara prve polovice 18. st. Vezu između kompozicije i Francesca Solimene nalazimo na gravuri (bakrorez i bakropis) *Ekstaza sv. Guglielma iz Vercellija* iz British Museuma (inv. br. 1949,1008.257) Giuseppea Magliaria, koju je izradio i objavio u Napulju između 1720. i 1750. godine. Magliarijeva gravura s više likova i mizanscenom daleko je kompleksnija u kompoziciji, a u tehnici je gusta tonska rekonstrukcija slike. Lavirana grafika iz zbirke Benko Horvat svedena na dva glavna lika očita je simulacija crteža u oponašanju duktusa perom i to upravo u maniri, crtačkim ligaturama i osvjetljavanjima Francesca Solimene. Postoji stoga i mogućnost kako je crtaču/graveru, za kojeg se može pretpostaviti da pripada napuljskoj školi, u izradi ovog laviranog bakropisa kao predložak bio na raspolaganju upravo majstorov crtež.

(neobjavljeno)

Margarita Šimat Sveštarov



Giambattista Pittoni
(Venecija, 1687. – Venecija, 1767.)

Recto:

20. Dvije studije i dvije skice: sv. Dominik (?),
sv. Rosa iz Lime i dvije manje skice

crna i bijela kreda na sivo plavom papiru, 275 x 199 mm

signature nema

vodeni znak kruna u medaljonu (polovica znaka)

Verso:

20.a Redovnik koji kleči

crna i bijela kreda

signature nema

Inv. br. MSU BH- 77

Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti,

Zbirka Benko Horvat

Veoma lijep, tonski razrađen crtež s bijelim *lumeggiatura* i dvije figure u prosedeu crtačkih studija s prednje strane crteža, na prvi pogled se čine kompozicijski povezane, no one su prema gestama i retorici vjerojatno studijske inačice za kompoziciju oltarne pale svete konverzacije. Opća odrednica za crtež u Zbirci Benko Horvat kao talijanska škola 17. st. ipak se sužava na venecijanski prostor prve pol. 18. st. Lijevo muški lik nema atributa raspoznavanja, no prema redovničkom habitu riječ je o dominikanskom svecu. Isti, ali u razmjerima umanjeni lik u pentimentima dinamične linijske skice nalazi se u manjem mjerilu na desnoj strani crteža. S desne strane redovnika još je jedan skicozni lik (ženski?) koji kleči. Studija redovnice u poprsju je sv. Rosa iz Lime, dominikanka trećeretkinja, patrona Perua i prva kanonizirana svetica (1671.) rođena na novom kontinentu. Zbog ljepote nazvana *Ružom* pa je njen atribut cvijet u ruci ili kruna od ruža. Redovnik i redovnica ocrtani su čistim obrišima, strukture draperija su sigurne i pomno oblikovane svjetlom, sjenom i linijom, likovi u pokretima i fizionomijama pokazuju meku isposničku emocionalnost. Sv. Rosa u istančanim crtama lica punih vjeđa, sitnih usta i tijela, u ritmičkim dijagonalama geste i naklona upravo je Pittonijevska. Karakteristične su za Pittonija i tonske šrafaže, kao i crtež ruku istanjenog zgloba zapešća i rakurs otvorena dlana te osobito umnoženi pentimenti desne



ruke dominikanskog sveca Pittonijevi su (crteži ruku u Zava Boccazzi: kat. D. 29 i D 33). Tome pridružujemo i sigurna kraćenja glave (svetac) s istaknutim vrhom nosa (Zava Boccazzi: kat. D28). Na crtežu s poledine lista čitav format zauzima, u istoj tehnici i crtačkim svojstvima kao crteži recto, klečeći lik sveca kojega možda možemo prepoznati kao franjevačkog sveca i teologa Sv. Bonaventuru. Unatoč veoma rijetkoj i nesigurnoj vezi Pittonijevih skica i studija sa realiziranim slikama, obilježja crteža iz zbirke Benko Horvat ipak omogućuju da se, osim sa njegovim crtačkim duktusnim strukturama, na osnovi tipologije svetačkih likova i morfologije njegovih oblika i inačica, usporedi s oltarnom palom *Bogorodice s djetetom sa sv. Rosom iz Lime, Karlom Boromejskim, sv. Bonaventurom i sv. Dominikom* (1735.) iz rimske zbirke Prampolini. Poredbe pittonijevskih obilježja crteža, u tehnici, duktusu i boji papira naći će se i u uzorcima iz Courtald Instituta u Londonu (inv. D.1978.PG.129) te County Muzeja u Los Angelesu (inv. 53.20.3), a najveći okupljeni fond (oko 200 crteža) nalazi se u Fondazione Cini (Fondo Giuseppe Fiocco).

(neobjavljeno)

Margarita Šimat Sveštarov

326

Giovanni Domenico Ferretti
(Firenze, 1692. – Firenze, 1768.)

Crteži

21. *Skica za stropnu dekoraciju s puttima*olovka, pero, crna tinta, laviranja i bijela tempera na
zelenkastom papiru,

Katalog

235 x 190 mm

natpis verso gore sredina perom i crnom tintom: 57

signature nema

vođeni znak

podrijetlo: otkup od ud. Kršnjavi

inv. br. KG HAZU 3052

Zagreb, Kabinet grafike HAZU, Zbirka starih crteža

Atributivnu smjernicu za crtež kasnobarokne, vjerojatno i stropne dekoracije krajem 1990.-ih daje Konrad Oberhuber (dugogodišnji ravnatelj bečke Albertine) prigodom posjete i pregleda zbirke Kabineta grafike HAZU. Imenujući kao mogućeg autora firentinskog slikara Ferretija ili njegov krug smjestio je crtež u ambijent toskanskog rokoka. Ferretti poznat, uz štafelajno portretno slikarstvo, po "svijetloj" fresko produkciji u palačama i vilama Toskane bio je sklon kjaroskuralnim tehničkim prosedeima u crtežima. Prema tipologiji *putti* – s perjastim krilima u perspektivnim skraćenjima *di sotto in su* – zasigurno potječu iz Ferretijeve štafažne obitelji *putta* u mitologijama i alegorijama njegovih velikih stropnih ciklusa (usp. kompozicije *Otmica Europe* u palači Montecitorio u Rimu i *Rođenje Venere* u palači Sansedoni u Sieni, Baldassari 2002., kat. 45, 112, 191). U svojoj definiranosti crtež može biti kategoriziran kao *disegno di presentazione* i istodobno *disegno di ricordo* koji je u svojoj brižljivoj izvedbi bio na raspolaganju kao uzorak ili predložak za prijenos u veću kompoziciju.

Margarita Šimat Sveštarov

Bibliografija: Sveštarov Šimat, Zagreb, 2009.,
50, kat. 24.

Francesco La Marra
(Martina Franca, Apulija, 1728. – Napulj, 1787.)

Recto:

22. Pokolj nevine djece

pero, kist, lavirana smeđa tinta i sepija, tragovi podcrteža
crnom kredom, 358 x 475 mm

signatura dolje desno: G. B. Marcola

Verso:

22.a Igra loptom

pero, smeđa tinta, tragovi podcrteža crnom kredom
signatura gore lijevo kut: teško čitljiva zamućena sangvina
vođeni znak nema

Inv. br. ATM 1164 i 1165

Zagreb, Muzej Ante Topića Mimare, Zbirka crteža

Francesco la Marra pripadnik je zapletene Napuljske crtačke škole koja je u fenomenu crteža, osim dominantnih umjetničkih ličnosti, dugo bila izvan umreženih istraživanja talijanskih umjetničkih sredina. Tim više je zanimljivo sigurno atribuiranje ovog crteža (pripisivanog Luci Cambiasu, a prema naknadnom natpisu u obliku signature veronskom majstoru Giovanni Battisti Marcoli (vidi kat.) Francescu La Marri koji se prvotno kao grafičar, a potom i slikar razvija i afirmira u drugom napuljskom naraštaju učenika Francesca Solimene u kojima se već detektiraju infiltrati neoklasicizma. Atribucija crteža *Pokolj nevine dječice* (recto) zasniva se na čitanju rukopisa i njegovih linijskih i tonskih oblika te usporedbi kompozicije i tipologiji figura u La Marrinu crtežu *Otkriće pravoga križa* iz Statens Muzeja u Kopenhagenu. (Kao još jedan argument ove jasne atribucije u tijeku obrade kataloga Slaven Perović javlja kako je signaturu zamućenom sangvinom na poledini crteža moguće možda identificirati kao La Marrinu!) Treba istaći tonsko laviranje u boji sepije i smeđe tinte koja daje osobitu svjetlosnu atrakciju slikarovu zreloom rukopisu. Ispravna je i zanimljiva opaska (Perović), kako ubojito oružje kojim se vojnici na crtežu dosljedno služe lijevom rukom, možda upućuje kako je crtež zrcalno komponiran kao predložak gravuri. Kako je riječ o crtačkoj tehnici laviranja također je moguće kako je u projekciji prijenosa u grafiku pretpostaviti akvatintu, odnosno *maniere au lavis* koja je



tada, kao tehnika simuliranja crteža bila već prisutna. Verso je u čistom linijskom crtežu perom prikazan prizor igre loptom zvane *il giuoco del pallone* u kojoj sudjeluju četiri mladića koji stavovima, pokretima i posturama imaju obilježja La Marrinog dinamičkog izražavanja tijelima. Osobitost na poledini je i skicozni podcrtež olovkom grupe likova, dijelom igrača pallona koji se mogu smatrati i skicom za publiku (Perović).

Margarita Šimat Sveštarov

Bibliografija: Perović, 2007.

23. Model za zidnu kompoziciju s franjevačkim
svecima i biskupskim znamenjempero, kist, smeđa tinta, lavirana sepija, bijela tempera,
podcrtež crnom kredom papir, 406 x 287 mm

signature nema

vodeni znak: slovni redak i ispod njega golub

Inv. br. MSU BH-74

Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti,

Zbirka Benko Horvat

Lavirani crtež perom *modello* je za lijevu stranu visokog pravokutnog panela zidne slike u konceptu *quadro riportato*. Mogao je imati funkciju prijedloga za narudžbu, a neiscrtana desna sugerira zrcalnu simetriju kompozicije. Može se pretpostaviti predloškom za štukaturu, kombinaciju štukature i slikanih polja ili *trompe-l'œil*-a u iluziji reljefa i slike. U zbirci se navodi "nacrt za strop" upitan u konceptu linearne perspektive kompozicije. Ornament je ocrtan u idiomu rokoko, utišan neoklasičnim umirivanjem obrisa te "aplikacije" ornamenata bez iluzionističkih prostornih igri. Također nema povezanosti sa "slikarskim" figuralnim poljima. Ta obilježja upućuju na moguću pripadnost lombardskom krugu druge pol. 18. st. kada prostor uz utjecajni venecijanski krug, biva izložen neoklasicizmu stila Luja XVI.

Ikonografija crteža – kako simbola u dekorativnom "tropheionu" tako i u likovima franjevačkih svetaca ugaonih slika i središnje kartuše – upućuje kako *modello* nije bio namijenjen svjetovnoj građevini. U svežnju "tropheiona" nalazimo pastoralni biskupski štap, nadbiskupski križ s dvije poprečne grede, ukrasne kićanke, kadionicu, evangelijarij. U dva lijeva kutna osmerokuta prizori su sv. Franje Asiškog pred knjigom i raspelom i sv. Klare u habitu s monstrancem. Kako se radi o franjevačkim svecima u srednjem polju pretpostavljamo Margaritu Kortonsku, franjevačku "Magdalenu pokajnicu".

(neobjavljeno)

Margarita Šimat Sveštarov



Gaetano Gandolfi
(San Matteo della Decima, 1734. –
Bologna, 1802.)
24. *Judin poljubac*

pero, kist, smeđa tinta, lavirana sepija, 186 x 150 mm
signatura gore desno smeđom tintom: *Gaitan Gandolfi f.*

vodeni znak nema

Inv. br. MSU BH-184

Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti,
Zbirka Benko Horvat

Gaetano Gandolfi i njegov brat Ubaldo su kasnobarokni slikari koji tendiraju i zalaze u neoklasicizam. Djeluju u Bologni, studiraju na akademiji Clementini, a crtački i jedan i drugi posjeduju dualni raspon između kreda plastičnih modulacija koje su dug akademiji te crteža perom nepredvidivih linijskih grafizama, ton-skih mrlja i sjena (vidi kat. 25). Premda je crtež signiran i pripisan Gaetanu Gandolfiju prema analogiji “razvezanih” linija fine nervature u smeđoj tinti te velikim plohamo laviranih ton-skih sjena u narativnoj i ekspresivnoj funkciji duktus je srodan i autografima njegova brata Ubalda. Ekspresivni crtež emocionalne naracije jednostavne kompozicije tematizira *Judin poljubac*. Tema svetog poljupca i poljupca prema ikonografskom klišeju sugerira kako je desni lik Kristov, a lik od kojega ga dijeli duboka sjena i u sjeni skrivenog lica je Juda.
(neobjavljeno)

Margarita Šimat Sveštarov



329

Crteži

Katalog

Gaetano Gandolfi
(San Matteo della Decima, 1734. –
Bologna, 1802.)

Recto:

25. *Tri glazbenice na lutnji i harfi*

pero, kist, tamno smeđa tinta, tamna sepija, laviran
pigmentom crvene krede, papir bež boje, 220 x 220 mm
natpis: recto numeracija vertikalnih stupaca rastera
sanguinom: 1 / 2 / 3 / 4 / 5 / 1 / 2 / 3

Verso:

čitavom površinom papira perom i smeđom tintom:
Longhezza // Longhezza / Piedi // Pertiche ispod kojih se
nastavljaju računi i brojčane proporcije u nekoliko
stupaca; dolje uz rub: *Giardin corte et horto –*

suma Piedi Longhezza

signature nema

vodeni znak nema

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 1885

Zagreb, Kabinet grafike HAZU, Zbirka starih crteža

Načinom crtanja u maniri nitaste razigrane linije pera, crtež pripada štivu rokoka. Lavirani pigment sangvine crtežu pridaje lakoću, a živost likova prati opis slobodne linije. Prisutna je atmosfera venecijanskog kasnog *settecenta*, šire područje Veneta, njegove vile i palače, ali i opcija venecijanskih i bolonjskih majstora. I to, osobito Gaetana (kat. 24). i Ubalda Gandolfija pripadnika slikarske obitelji, vezane uz slikarsku bolonjsku tradiciju akademije vidljivu u crtežima kredom dok u crtežima perom oslobađaju liniju od deskripcije, a tonska mrlja nerijetko stvara fluid atmosfere. Niz komparacija s crtežima ipak upućuje na ime Gaetana (crtež Iz Los Angeles County Museum, inv. br. 54.12.13) ponajviše u razvezanosti linijskog tijeka, a mogućnost da je crtež bio radionička skica u funkciji pozicioniranja kompozicije zidne slike ili panela predočava rasterna mreža (kvadraturiranje) i oblik kompozicije, možda čak neucrtane iluzionističke arhitekture, odnosno arhitektonskih elemenata s tri ženska lika s glazbalima koji sjede na balustri balkona ili čine okvir zidnog otvora. Također numeracija vertikalnih stupaca rastera od 1 do 5 i od 1 do 3 (po horizontali) može značiti da je kompozicija



s desne strane – premda nema tragova crteža – mogla biti duža. Za daljnju ideju o funkciji i namjeni ovog crteža zanimljive su bilješke *verso* koje, ako su povezane s crtežom, mogu upućivati da je riječ o konceptu zidne slike povezane s portikom ili vrtom (*Giardin corte et horto – suma Piedi Longhezza*).

Margarita Šimat Sveštarov

Bibliografija: Sveštarov Šimat, 2008., 76, kat. 8;
Šimat, 2009., 70, kat. 40

Nepoznati venecijanski majstor
sredina ili druga polovica 18. stoljeća
26. *Otmica Prozerpine na obali sicilijanskog jezera*
kist i lavirana sepija, malobrojni lineamenti perom, papir,

317 x 445 mm

Signatura dolje lijevo, sitnom izbljedjelom starom
grafijom, slabo čitljiva, slična tinta kao i crtež:

Gio batta ...Lor (?)

vodeni znak: tri mjesecеve četvrti (Venecija)

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

inv. br. KG HAZU 1901

Zagreb, Kabinet grafike HAZU, Zbirka starih crteža

Amor koji gađa strelicom, Plutonovi konji, uplašene nimfe te grčevita borba između ženskog lika i podzemnog boga Plutona koji biva pogođen strelicom ne ostavljaju sumnje u mitološku temu otmice Prozerpine na obali sicilijanskog jezera. Pri tome je kompozicija božanskog para u borbi zrcalna inačica Berninijeve *Otmice* (1622.) iz rimske Gallerie Borghese. Veliki format papira i njegov vodeni znak u obliku tri mjesecеve četvrti (*tre lune*) upućuje na venetsko podrijetlo crteža oko polovice 18. st. Razvedena i dinamična kompozicija iz nižeg rakursa, prema načinu tonskog i slikarskog laviranja kistom, gotovo bez linijske potpore potvrđuje venecijansko ozračje rokoka. Prema crtačkim obilježima može ga se opisati kao skicozni *modello* nepoznate slikarske kompozicije, a crtan u rizičnoj tehnici kista i transparentnog medija pokazuje i svoje slabosti. Dodiri i sličnosti s Gasparom Dizianijem (1689. –1767.) mogu se pronaći u njemu pripisanom modelu u ulju *Otmica Dejanire* (anti-coantico.com) za istomenu majstorovu sliku u *Musée d'Art et d'Histoire* u Ženevi, a duktusno i u tehničkom konceptu pokazuje također podudarnosti s Dizianovim *Padom Faetona* iz Nacionalne galerije u Washingtonu (osobito u načinu ocrtavanja i tipologiji konja (svojevrsni morellijanski autorski *signum*). Međutim, unatoč asocijacijama s Dizianijem na temelju slikarskog zbog izostanka njegova crteža perom izlomljenog i ekspresivnog grafizma (crteži



iz Muzeja Correr, Pignatti 1981. kat. 227-421). teško je ustvrditi autograf te je moguće autora tražiti i u krugu venecijanske braće Liberi i

Carla Lotha.

(neobjavljeno)

Margarita Šimat Sveštarov

331

Crteži

Katalog



Giambettino Cignaroli
(Verona, 1718. – Verona, 1770.)

27. *Venera u oblacima s puttima, kupidovom strelicom i golubom*

pero, kist, smeđa tinta, akvarel, podcrtež olovkom,
podlijepljen na karton, papir, 346 x 254 mm
signatura dolje desno perom i smeđom tintom:

Giambettino Cignaroli
vodeni znak nije vidljiv
podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 1917
Zagreb, Kabinet grafike HAZU, Zbirka starih crteža

Premda signatura ne pripada Cignaroliju crtež može biti pripisan majstoru, značajnom slikaru i akademskom autoritetu venecijanskog *settecenta*. Bio je proslavljeni i plodni crtač uglavnom religiozne i mitološke tematike, a njegovi su crteži bili dijelom posve neovisni o slikanom opusu. *Venera u oblacima s kupidovom strelicom u ruci i golubom* koji je "cignarolijevski" atribut ove božice, besprijekoran je crtež klasicističke metodičnosti, rokoko dekora i uzorka čistog *disegna* perom u skupini

putta. Kao da je riječ o svojevrsnom *homageu* idealnom crtežu Carraccijevog kruga i bolonjske škole, kojoj se akademija koju je Cignaroli osnovao u potpunosti posvećivala. Pri tome strelica usmjerena prema *puttima* gotovo u simboličnoj doskočici sugerira kao da će iz nje poteći boja dajući rumenilo i boju njihovim obrisima.

Margarita Šimat Sveštarov

Bibliografija: Sveštarov Šimat, Zagreb, 2009.,
61, kat. 32.

Giovanni Battista Marcola
(Verona, 1711. – Verona 1780.)

recto:

28. Anhiz vodi sina Eneju na zakletvu

pero i kist, smeđa tinta, laviran smeđom tintom, tragovi laviranja sepijom, bijela tempera te tragovi podcrteža grafitom na teškom papiru grafičkog otiska, 350x440 mm
signatura i natpis, pet redaka na poledini smeđom tintom u setečentskoj grafiji: *Anchise fà giurar Enea, suo filiolo / ancor fanciulo con presentar al tempio la spada / e ua esser nemico dei greci – / disegnato da Gio Batta: Marcola il vechio Veronese / Dipinto nel schenal della carozza di rigimento la prima de sua Eccelen Giustinian*

verso:

28.a Atlantis Maximi iz palače Farnesiana na Campum Flores

bakrorez: 298 x 172; 350 x 440 mm

natpis graviran ispod prikaza u sedam redaka: *Atlantis Maximi stauta marmorea, sustinens Globus Caelestem, astrorum signis ornamentum : (...) Urbis modo assernatur in Palatio Farnesiano al Campum Flores.*

signatura: *Marco Marcola*

vodeni znak nema

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

inv. br. KG HAZU 1915

Zagreb, Kabinet grafike HAZU, Zbirka starih crteža

Crtež gotovo slikarske tehnike *pittura di tocco* dijelom skicozne, a dijelom studijske naravi autograf je Giovanni Battista Marcole, osnivača svestrane obiteljske slikarske radionice u Veroni koja je djelovala do kraja *settecenta*. Kao voditelj radionice posvećen je crtežu u funkciji akumuliranja invencija i predložaka djela koje nije uvijek i sam izrađivao. Osim teme u podužem natpisu stare grafije, koji se nalazi na poledini crteža (zajedno s njegovom signaturom), saznaje se kako je crtež predložak za sliku “na pregradi kočije njegove presvijetlosti Giustin(iana)”. Jedna od Giovanni Battiste Marcole potpisanih i sačuvanih potvrda u veronskom državnom arhivu, o primitku novca za vrata kočije sa slikom *Žrtvovanja Ifigenije* s imenom naručioca te opisom slike, dragocjen je usporedni dokument i za crtež iz Kabineta grafike. Nova signatura koja nosi ime Marca Marcole, sina Giovanni Battiste, očeva suradnika, i uz braću i sestru nasljednika radionice pronađena je tijekom restauracije crteža 2014. godine. (Ana Petković, 2014.). Ta nova signatura mogla bi promijeniti ime autora crteža, no veća je mogućnost, prema usporedbi



rukopisa, točnije upisa prezimena “Marcola” u natpisu kako je Marco Marcola parafirao crtež i autor je natpisa koji se pripisuje njegovu ocu. Još jedna osobitost ovog crteža, koji je vjerojatno bio *modello* za naručioca pa je rabljen deblji papir, jest poledina sa sačuvanim bakrorezom. Prikazana je rimska kopija helenističke skulpture *Atlasa Farnese* (Atlantis Maximi) koji na plećima nosi nebeski globus ukrašen astrološkim znakovima i Argosovim brodom. Vjerojatno iz neke publikacije 17. st.

Margarita Šimat Sveštarov

Bibliografija: Sveštarov Šimat, Zagreb, 2009., 54, kat. 27; Petković, 2014.

Giovanni Battista Marcola
(Verona, 1711. – Verona, 1780.)

Marco Marcola?

(Verona, 1740. – Verona, 1793.)

Tri crteža na jednom listu iz bilježnice sa
skicama
sredina 18. stoljeća

Recto:

29. *Jupiter (ili Ajax) i dvije ženske figure*

pero i smeđa tinta, lavirana smeđa tinta, olovka, papir,

388 x 261 mm

Signature nema, gore desno na prikazu natpis perom
i smeđom tintom setečentskom grafijom, teže čitljiv,
u šest redaka: *Conferanze o sulla Favola di Teatro / Livia
Fontana presenta a / Giunone della erba (...) bana acio scovra /
gelosito e a lui fedela (...)*

Verso:

29.a *Tri lika u borbi (Lucifer gura u duše u pakao ?)*

pero i smeđa tinta, lavirana smeđa tinta, podcrtež

olovkom, papir, 198 x 261 mm

signature nema

Verso:

29.b *Alegorijski ili mitološki prizor*

pero i smeđa tinta, lavirana siva tinta, 198 x 261 mm

signature nema

vodeni znak: tri mjesecеve četvrti

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

inv. br. KG HAZU 1894

Zagreb, Kabinet grafike HAZU, Zbirka starih crteža

U gradskoj biblioteci u Veroni čuvaju se listovi bilježnice slične veličine u kojima se na otvorenom folio formatu recto i verso nalazi više crteža pripisanih Marcu Marcoli, Giambattistovu sinu. Iz takve radioničke bilježnice pripisujemo i podrijetlo ovih crteža od kojih dva pripisujemo rukopisu Giovanni Battiste Marcole u visoko baroknom idiomu. Crtež recto, koji pokriva čitav folio format deskripcija je i ilustracija mitoloških likova moguće nacrtanih prema antičkim uzorima i oživljenih gestama u tankim linijama crtačkog pera i smeđem laviranju. Crteži na poleđini u karakterističnim retoričkim emfazama i dramatici tonskih lavaža u dva tona tinte, mogli bi biti



segmenti razrađenijih kompozicija, ne daleko od one namijenjene vratima kočije (kat. 28) ili možda čak i za veće kompozicije.

Margarita Šimat Sveštarov

Bibliografija: Sveštarov Šimat, Zagreb, 2009.,
56, kat. 28.



Marco Marcola
(Verona, 1740. – Verona, 1793.)
30. Prizor na trgu sa zdencem

pero i kist, smeđa tinta, podcrtež sangvinom, laviranje se-
pijom i smeđom tintom, papir podlijepljen na karton,

188 x 295 mm

signature nema

vođeni znak nema

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

inv. br. KG HAZU 1910

Zagreb, Kabinet grafike HAZU, Zbirka starih crteža

Crtež Marca Marcole (sin i član radionice Giovannija Battista Marcole) može se kvalificirati žanrovskim narativnim prizorom na gradskom trgu s gradskim zdencem. Međutim, on je konceptualno zanimljiv jer sadrži niz motivskih citata, ali i načina crtanja upućujući na metodu i umjetnički profil radionice Marcole. Zanimljiv je i zbog podcrteža sangvinom koji je vidljiv na čitavoj površini papira i koji prema pentimentima govori o mnogim predomišljanjima, a pokazuje i niz motiva koji su ostali

tek u obrisu. Primjerice ženski lik na magarcu podsjeća na *Marijin bijeg u Egipat* dok dva muška lika gestama podsjećaju na mimiku likova *Commedie dell' Arte*. Lijepi kistom iscrtani ženski lik s leđa tipični je štafažni motiv primjenjivan od njegove invencije u Rafaelovoj radionici u čitavoj Europi, a u Italiji do Sebastiana Riccija (mnoštvo njegovih iscrtanih inačica) do rokokoa i Francesca Guardija (vidi kat. 34). Pretpostavci da crtež pripada ruci Marca Marcola idu u prilog citati i način, ali i tipologija pučkih likova koju nalazimo u još dva nje-mu pripisana crteža iz zbirke Kabineta grafike HAZU (Sveštarov Šimat 2009., kat. 38-39).

Margarita Šimat Sveštarov

Bibliografija: Sveštarov Šimat, Zagreb, 2009.,
66, kat. 37.

Pier Antonio Novelli
(Venecija, 1728. – Venecija, 1804.)

Crteži

recto:

31. *Polufigura Krista*

Katalog

nakon 1774.

pero, smeđa tinta, trag crvene krede, 280 x 185 mm

signature nema

verso:

31.a *Skica, biskup u molitvi*

sangvina

signature nema

po sredini vodeni znak

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 1883

Zagreb, Kabinet grafike HAZU, Zbirka starih crteža

Dva u rukopisu i tehnici sasvim različita crteža (recto i verso) ilustriraju, u suvremenom izvještaju opisanu, Novellinu umjetničku sposobnost kojem se pripisuje "ogromna imaginacija koja mu omogućava da vlada s deset i više maniera". U crtežu *Krist u polufiguri* nalazimo čisti lineament perom, koji šrafiranjima, u sustavima paralelnih linija pokazuje, kodove gravera. Pri tome sumarne linijske kadence tankog pera u poprsju pokazuju kako je Novelli usredotočen na deskripciju Kristova lica. Upravo tretman Kristova lica, analogan nizu njegovih crteža fizionomija, datira crtež nakon 1774. godine i njegova puta u Bolognu gdje je proučavao Guida Renija (1575.–1542.) i bolonjske gravere Renijeva opusa. Dakako Novelli stvara empatični i zamišljen lik i izostavljaajući patnju, sentimentalno ističuće milost lika. O zaokupljenosti Renijem koji Novellinoj figuraciji pridaje dah emocionalnosti govore njegovi crteži iz Muzeja Correr s bilješkom "il disegno a memoria... di Guido". Na poledini crteža nalazimo meku sangvinu crkvenog dostojanstvenika i đakona koji drži pastoralni štap, a može podsjetiti na venecijanski *cinquecento* i crteže Jacopa Bassana i to osobito u načinu dugih paralelnih šrafaza.

Margarita Šimat Sveštarov

Bibliografija: Sveštarov Šimat, Zagreb, 2009.,
63, kat. 34.





Krug Francesca Fontebassa
(Venecija, 1707. – Venecija, 1769.)

32. *Borej otima Oritiju*

druga polovica 18. stoljeća

pero i smeđa tinta, papir, 231 x 355 mm

signature nema

vođeni znak nema

Inv. br. ATM 1142

Zagreb, Muzej Ante Topića Mimare, Zbirka crteža

Krug ovog crteža čini se izvedenicom visokobaroknih oblika Sebastiana Riccija i Giambattista Tiepola što u koncepciji figuracije upućuje na venecijanski ambijent, a zanimljiva crtačka ondulacija linije i dinamiziranje prostora usporednim krivuljnim šrafažama navodi na crtački rokoko. U svom konceptu može biti zamišljen kao ilustracija, zidna slika i gravura s razrađenim mitološkim prizorom u gustom linijskom grafizmu. Crtačkim načinom, tipologijom likova živih i emfatičnih gesta te isticanjem udova (ruke i noge) u specifičnim rakursima, nalazi se u blizini motivike i komponiranja Francesca Fontebassa u čijim

se crtežima mogu pronaći raznoliki sustavi šrafiranja, no ne i ovako sustavno razrađeno gotovo u graverskom duktusu. Tipičan je i krajolik naznačen s dva stabla u funkciji *repossoira*, naglašavanja i zaokruživanja prizora. Prikaz odnosno prizor – uzbuđen i uskomešan ambijent dramatiziran bujnim oblakom i svijetlo-tamnim kontrastima s mitološkim likovima nimfa, staračkim likom koji personificira rijeku te pretpostavljenim likom Boreja (bog vjetera) duhovito napuhanih obraza (kao i napuhani oblaci) – karakterističan je postav kasnobarokne i rokoko mizanscene, a koncepcija i postav likova, navode opetovano na utjecajni krug Fontebassa.

(neobjavljen)

Margarita Šimat Sveštarov

pero i laviranje smeđom tintom, podcrtež sangvinom
i olovkom, papir, 248 x 178 mm, podlijepljen na karton

signature nema

vodenii znak nema

verso ispod kartona:

Veduta venecijanske lagune s pogledom na Rivu dei Schiavoni
prema Piazzii San Marco, 1750-te

pero i laviranje, papir, 250 x 178 mm

Inv. br. ATM 1157

Zagreb, Muzej Ante Topića Mimare, Zbirka crteža

Crtež *Galantne scene* iz muzeja Mimara pridružuje se skupini od pet, u Europi sačuvanih, srodnih crteža s motivima neuobičajeno velikih *machietta* (figure konfigurirane u mrlji) koje se pojavljuju kao osnovni motiv. Svojom arkadijsko/galantnom rokoko temom u vertikalnim kadencama linija pera, karakterističnim ligaturama i sinkopama te linijskim ocrtaivanjima u recipročnim odnosima tonskih mrlja i svjetla posve je podudaran (tehnika, veličina, format, papir) crtežima iz Muzeja u Truru (Cornwal), Muzeja Correr u Veneciji i Zbirke grofa Seilerna u Londonu (preostala dva crteža iz Städelisches Kunstinstituta u Frankfurtu iz ove tematske grupe prema rukopisu datiraju se desetljeće kasnije!). Tvrdnja o Guardijevom *capricciu* i autografu na osnovi njegova crtačkog duktusa i vizualnih komparativnih argumenata, potkrijepljena je pronalaskom vedute na poledini koja je, ispod kartona na kojemu je galantna scena podlijepljena, bila nevidljiva. Naime, kada je obavljeno istraživanje infracrvenom videosnimkom postala je razgovjetna veduta (pod podlijepljenim kartonom nevidljiva) koja se u obzoru Rive dei Schiavoni podudara s crtežom na poledini iz Trura. Time se bez sumnje potvrđuje da četiri *Galantne scene* nastaju u jednom mahu i to u crtačkom rukopisu iz konca 60-ih godina, na rabljenom i po visini prerezanom papiru na kojem se nalazila



veduta *Rive dei Schiavoni* gledana s otoka Giudecca iz 50-ih godina od kojih se desni dio nalazi na poledini crteža iz Trura, a lijevi na poledini crteža iz Muzeja Mimara.

Margarita Šimat Sveštarov

Bibliografija: Šimat, 1991., 2-15.



Giacomo Guardi
(Venecija, 1764. – 1835.)
34. *Capriccio s ruševnim tornjem*
Kraj 18. st.

pero i kist, crna tinta, laviran sepijom, papir, 188 x 270 mm
signatura dolje desno: *Guardi*

Vodeni znak (u obliku cvijeta, iz Trenta, kraj 18. stoljeća)
verso okrugli žig: *Galleria Simonetti * Roma*
(trgovac i sabirač Attilio Simonetti s antikvarnicom
u Rimu od 1880., Lugt, supp. 2288 bis)

Inv. br. ATM 1157

Muzej Ante Topića Mimare, Zbirka crteža

Crtež koji je u zbirci prema signaturi bio pripisan Francescu Guardiju i mogao se, prema takozvanim *filiformnim* ili nitastim kontinuiranim linijama perom, pripisati njegovu kasnijem razdoblju, prema crtačkoj rahlosti ipak se pripisuje njegovu sinu Giacomu. Repertorij *capriccia* je karakterističan, a prema motivskoj klasifikaciji pripada *rustičnim capriccima s ruševnim tornjem* (Morassi, 1975., str. 66). Poka-

zuje Giacomu svojstvene disproporcije u prostoru i tanke epigonske linije perom kojim je svladao očevu stenogramsku rukopisnu maniru jednostavnim titranjem u ocrtavanju obri- sa, dok tonske mrlje nastoje unijeti slikovitost. Atribucija Giacomu Guardiju argumentira se i slikom iz skupine minijaturenih *capriccia* iz jedne londonske privatne zbirke (Dario Succi 1988, str. 376), a motiv žene s djetetom je Giacomo najvjerojatnije preuzeo iz jednog očevog crteža s *macchiettama* iz zbirke Musea Correr koja se smatra Francescovom radioničkom ostavštinom.

Margarita Šimat Sveštarov

Bibliografija: Šimat, 1991., 20-25.

Više skica dekorativnih i arhitektonskih
detalja s *puttima*, recto i verso

Recto:

35. Skica ovala s dekorativnim okvirom

Verso:

35.a Više skica dekorativnih arhitektonskih
detalja, putta i natpisa te skica crkve

Pero, kist, tamna sepia, laviranje svjetlom sepijom i crna kreda, po sredini spojen lijepljenjem, naknadno nepravilno obrezan po rubovima, na punijem papiru, 420 x 360 mm

natpis: po sredini lista: *ave maria grazia / plena domi: / nys tecum // benedicta tu in mulier(ibus)* te još nekoliko riječi od kojih su neke prekrížene i dijelom nečitljiv natpis

signature nema

vodeni znak nema

podrijetlo: Otkup iz zbirke gđe. Berte Dragičević, 2013.

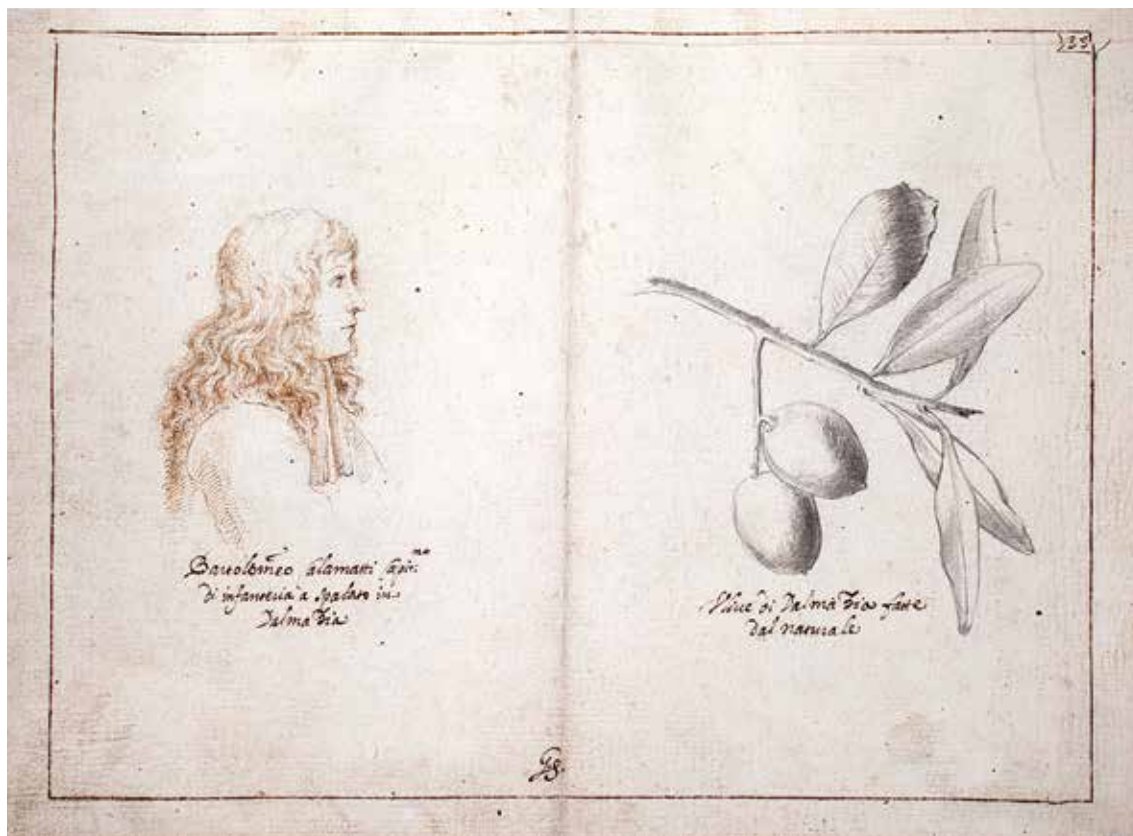
DUM KPM SL-349

Dubrovački muzeji



Premda se prema većem broju detalja arhitektonske dekoracije ili dekoracije za kamene, odnosno drveni namještaj može pretpostaviti radionica, tri *putta* ili anđela vješto nacrtana u stilskom idiomu pretpostavljaju vjerojatno i crtački odnosno slikarski uvježbanu ruku. Također i rukopisne bilješke i natpisi pokazuju ispisani rukopis, a za latinsku bilješku prvih stihova *Zdravo Marije* ne nalazimo poveznice s crtežima. Recto je pravilno iscrtan uspravni oval, koji kao *modello* ima samo na desnom vanjskom rubu iscrtanu dekoraciju (po rubu dijelom naknadno obrezanu). S unutrašnje strane ucrtan je motiv astragala, a na vanjskom rubu ocrtna je dekoracija s lišćem i glavicom djeteta. Dio vidljive alke i trakasta girlanda u gornjem djelu, kao i složeni ukras u donjem, sugeriraju kako se možda radi i o nacrtu, odnosno modelu za nakit u obliku privjeska, no ipak visina crteža od gotovo 200 mm može sugerirati i okvir za veću sliku ili minijaturu. Verso su nacrtani arhitektonski detalji, fragmenti vijenaca, nadvratnika, kapitela te tri anđela od kojih onaj koji sjedi na kapitelu ima tragove tonskog laviranja. Crtež crkve u crnoj kredi s pogledom iz apsidalne strane te zvonikom sa sjeverne strane pročelja teže je čitljiv zbog zamućenosti izbrisanog pigmenta. Na isti način je recto zamućena jedna figura koja sjedi.

(neobjavljeno)



Giuseppe Santini od 1666. do 1668. djeluje u
Splitu i Dalmaciji

36. *Diverse vedute di città di Dalmazia*
1666. – 1668.

naslovnica i 19 crteža u dvije mape
pero, kist, sepija, podcrtež olovkom, laviranje sepijom
te laviranim pigmentom sangvine, akvarel, na papiru,
najveći crteži u prikazu (2 crteža) cca 420x555 mm; srednji
crteži u prikazu (11 crteža) cca. 255 x 450 mm; manji crteži
(6 crteža) u prikazu cca 200 x 280 mm

signatura na crtežima 1. mape smeđom tintom:

Vmili:mo Serui:re Giuseppe Santini

s ponegdje u istom retku s dodatkom u različitim
kraticama i ponegdje svjetlijom smeđom tintom: *Ingen:re*

signatura na crtežima 2. mape monogram: GS

natpis naslovnice 1. mape: *N: 1- / Spalato. / Diverse Vedute
di Città di Dalmazia fatte l'Anno 1666 -/ quando ero a Militare
in deni Luogi' e ui e ancora Il diseg: no/ in Pianta della Città di
Spalato dove mi son ritrovato/ a finice di fare Fortificazzioni di
detto luogo, et/ in ultimo ui e la Vedutta della Battaglia/ seguita
alla Torre di Gradaz nella Riviera di Macasca*

natpisi na crtežima: svi su crteži numerirani u
gornjem desnom kutu, prikazi su
naslovljeni, dio crteža je legendiran (slovima abecede
ili brojevima) u ukrasnim vinjetama, a drugi u izdvojenim
poljima.

Numeracija (3 serije crteža) crteža gornjem desnom kutu

(1) 1,3, 4-7 i 9; (2) 1-6; (3) 35, 40, 42, 43, 46, 48

vodeni znakovi: janje u medaljonu s barjakom i
slovima AB, janje s ljiljanom, planina s tri brda, planina
sa šest brda, lik u medaljonu s kopljem, tri mjesечеve
mladi (trelune), trolisna djetelina s slovima, niz od 3 štita
te nekoliko manje čitljivih vodenih znakova

podrijetlo: ustupila gradska biblioteka u Splitu 1946.

Inv. br. MGS 6316_3 – 21

Muzej grada Splita, LK – Zbirka crteža

Dvije mape crteža, mletačkog vojnog inženje-
ra Giuseppea Santinija iz Muzeja grada Splita
jedinstveni su primjer kartografije, arhitek-
tonskih nacrti, vedutizma, egzaktne likovne
deskripcije krajolika, posve preciznih toposa

te toposnih i motivskih klišeja i prizora bitaka. U Split je došao pred kraj Kandijskog rata i prema novijim saznanjima njegova osoba nije bila ograničena samo vojnom inženjerskom profesijom, već je bio vrstan crtač i sabirač crteža (Privitera 2009.). Prema objavljenim podacima rođen je u Livornu i bio je učenik Stefana della Belle što bi njegov precizni crtež perom, u zonama izrazitog grafizma gotovo bakropisnog rastera, vještina iscrtavanja sitnih motiva, vladanje plohom i prostornim planovima od tamnijih zona prema svjetlijim, mogao i potvrđivati. Dvanaest većih crteža (inv. br. MGS-6316_3 – 6316_15) uz naslovni tekst (vidi natpis) s legendama prikaza u ukrasnim vinjetama simbolične ikonike ili izdvojeni u okvirima – potpisani su naslovom *Vmili:mo Serui:re Giuseppe Santini (ponizni službenik)* koji podrazumijeva posvetu pretpostavljenoj osobi i ujedno mogućem naručiocu. Ispunjenost i dorađenost tih crteža, njihovo uokviravanje trostrukom linijom i način izdvajanja natpisa govori kako su po svojoj koncepciji vjerojatno trebali biti izvedeni u grafičkoj tehnici, odnosno umnoženi. U ovoj skupini crteža *Plan Splita* (MGS 6316_3 – 21) s nacrtom utvrda, tlocrtom grada, okolnim predjelima, lukom, topografijom obale, raskošnom vinjetom u obliku grba te koloriranjem detalja i samog plana laviranom crvenom sangvinom pri tome s 25 legendiranih toposa najreprezentativniji je primjer! Vinjeta s grbom, figuracijom, vegetabilnom ornamentacijom, maskeronima svjedoči o vrsnoći crtača koji nadilazi funkcionalni tehnički i topografski crtež i likovno se izražava u idiomu stila. U mapama osim Splita, prisutan je Zadar numeriran brojem 1 i nadnevkom 10. srpnja 1666. s popisom zapovjednika šest venecijanskih galija *Marsilija* (možda povezano

njegovim putovanjem iz Venecije za Split), potom Klis, nacrti tvrđave i zidina, dijelovi Splita, Hvar te bitka kod Gradca u Makarskoj datiran 15. rujna 1666. Crteži manjih formata među kojima je i profilni portret kapetana splitske infanterije Calamattija te crtež grane s maslinama "...di Dalmazia" koje Santini potpisuje kako ih je izradio prema prirodi (*dal naturale*)

u izradi i "popunjavanju" su skromniji, potpisani su samo monogramom GS, ali njihova numeracija 35, 40, 42, 43, 46, 48 sugerira kako je sačuvan tek manji broj daleko veće serije crteža. Oni nisu datirani i pretpostavka je da ih je izrađivao za vrijeme cijelog boravka u Splitu od 1666. do 1668. godine.

Margarita Šimat Sveštarov

Bibliografija: Kečkemet, 1953; Žižić, 2013.–2014.

A

Salvatore Abita, Michele Pagano, un paesaggista a Napoli nel Settecento, *Bollettino d'arte*, 1976., 188-192.

Irène Aghion, Claire Barbillon, François Lissarague, *Gods and Heroes of Classical Antiquity*, Paris-New York, 1996.

Bernard Aikema, Pietro Della Vecchia, a profile, *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 14 (1984.), 77-100, 171-206.

Bernard Aikema, *Pietro della Vecchia and the Heritage of the Renaissance in Venice*, Firenze, 1990.

Livia Alberton Vinco da Sesso, *Jacopo Bassano. I Dal Ponte: una dinastia di pittori. Opere nel Veneto*, Bassano del Grappa, 1992.

Livia Alberton Vinco da Sesso, Bassano, u: *Encyclopedia of Italian Renaissance & Mannerist Art I*, ur. Jane Turner, London-New York, 2000., 134-143.

Alessandro Magnasco 1667 – 1749, katalog izložbe (Milano, Palazzo Reale, 21. ožujka – 7. srpnja 1996.), ur. Ettore Camasesca i Marco Bona Castellotti, Milano, 1996.

Antonio Alisi, La famiglia e il palazzo Besenghi, *Pagine Istriane*, III/I, (1950.), 172-176.

Antonio Alisi, *Istria. Città minori*, [1937], ur. Maria Walcher, Trieste, 1997.

Sergej Androsov, *Pietro il Grande collezionista dell'arte veneta*, Venezia, 1999.

Anonim, Dipinti nella Chiesa e Monastero de MM. OO. In Macarsca, *Bulletino di archeologia e storia dalmata* VI, Split, 1883., 22.

Elisabetta Antoniazzi Rossi, Davide Banzato, Bartolomeo Pedon, u: *Da Canletto a Zuccarelli. Il paesaggio veneto del Settecento*, katalog izložbe (Passariano, 8. kolovoza – 16. rujna 2003.), ur. Annalia Delneri i Dario Succi, Tavagnacco, (Ud), 2003., 51-53.

Elisabetta Antoniazzi Rossi, Bartolomeo Pedon, u: *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, ur. Ludovica Trezzani, Milano, 2004., 320-321.

Antonio Francesco Peruzzini, ur. Mina Gregori, Pietro Zampetti, katalog izložbe, (Ancona, 28. srpnja – 9. studenog 1997.), Milano, 1997.

Antichi maestri in Friuli, Dipinti per una collezione, Udine 2007.

Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento, katalog izložbe, (Venezia, Palazzo Ducale, srpanj – listopad 1980.), ur. L. Puppi, Milano, 1980.

Wart Arslan, Studi sulla pittura del primo Settecento veneziano. II, *La Critica d'Arte*, I/5, (1936.), 238-250.

B

Francesco Babudri, I vescovi di Parenzo e la loro cronologia, *Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria*, XXV/1-2 (1909.), 170-284.

Alessandro Ballarin, *Jacopo Bassano, tavole*, parte prima 1531-1568., tomo terzo, Citadella/Padova, 1996.

Davide Banzato, Elisabetta Antoniazzi Rossi, Paesaggi e battaglie nella pittura veneta del XVII secolo, u: *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, Milano, 2001., 689-708.

Novella Barbolani di Montauto, Francesco Maria Niccolò Gabburri “gentiluomo intendente al pari d'ogn'altro e dilettante di queste bell'arti”, u: *Storia delle arti in Toscana. Il Settecento*, ur. M. Gregori e R.P. Ciardi, Firenze, 2006., 83-94.

Barok i prosvjetiteljstvo, Hrvatska i Europa – kultura, znanost i umjetnost, 3. sv., ur. Ivan Golub, Zagreb, 2003.

Massimo Bartoletti, ad vocem “Strozzi Bernardo”, u: *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, II, ur. Mauro Lucco, Milano, 2001., 878-879.

Francesco Bartoli, *Le pitture, sculture, architetture di Rovigo*, Venezia, 1793.

Mariella Basile Bonsante, Mecenatismo e committenza di Radolovich tra Puglia e Abruzzo, u: *L'Abruzzo e la Repubblica di Ragusa tra il XIII e il XVII secolo*, tomo III, Ortona, 1989., 75-89.

Mariella Basile Bonsante, *Arte e devozione. Episodi di committenza meridionale tra Cinque e Seicento*, Galatina (Lecce), 2002.

Paolo Benassai, *Sebastiano Mazzoni*, Firenze, 1999.

Silvia Benassai, *Onorio Marinari: Pittore nella Firenze degli ultimi Medici*, Firenze, 2011.

Bono Benić, *Ljetopis sutješkoga samostana*. Priredio i preveo dr. sc. fra Ignacije Gavran. Sarajevo, Zagreb, 2003.

Bernardo Benussi, *Storia documentata di Rovigno, Trieste*, 1888., [1977]

Benardo Benussi, Spigolature polesane, *Atti e memorie della società istriana di archeologia e storia patria*, XXIII/3-4 (1907.), 362-447.

Paola Benussi, Gasparo Craglietto, u: *Il collezionismo d'arte a Venezia*, ur. Linda Borean i Stefania Mason, Venezia, 2009., 264-265.

Angelo de Benvenuti, *Storia di Zara dal 1409 al 1797*, Milano, 1944., 268.

Lukša Beritić, *Utvrdnja grada Dubrovnika*, Dubrovnik, 1966.

Giuseppe Bergamini ur., *Giambattista Tiepolo: forme e colori. La pittura del Settecento in Friuli*, katalog izložbe (Udine, 13. rujna – 31. prosinca 1996.), Milano, 1996.

Miroslav Bertosa, Društvene strukture u Istri 16. – 18. stoljeća, u: *Društveni razvoj u Hrvatskoj (od 16. do početka 20. stoljeća)*, ur. Mirjana Gross, Zagreb, 1981., 127-152.

Miroslav Bertosa, *Istra: doba Venecije (XVI – XVIII stoljeće)*, drugo upotpunjeno izdanje, Pula, 1995.

Slaven Bertoša, Iz crkvene povijesti Baršana (16. – 19. stoljeće), *Croatica Christiana Periodica* 53 (2004.), 59–88

Carlo Federico Bianchi, *Zara cristiana* 1, Zara, 1877.

Carlo Federico Bianchi, *Zara cristiana* 2, Zara, 1879.

Bibliotheca Sanctorum, XI, Roma, 1968.

Margaret Binotto, Vicenza, u: *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, I, ur. Mauro Lucco, Milano, 2000., 274–288.

Gianluca Bocchi i Ulisse Bocchi, *Pittori di natura morta a Roma. Artisti italiani 1630 – 1750*, Viadana, 2005.

Gianpaolo Bocchi, Paolo Paoletti “industre emulatore della Natura”, u: “*Quadri di fiori e frutta*”: dipinti di natura morta in Castel Thun e nei musei trentini (a cura di Elvio Mich), Trento, 2009., 75–83.

Ferdinando Bologna, Solimena al Palazzo Reale di Napoli, *Prospettiva* 16, (1979.), 53–67.

Mihovil Bolonić, Ivan Žic-Rokov, *Otok Krk kroz vjekove*, Zagreb, 1977., 2002

Filippo de Boni, *Bibliografia degli artisti ovvero dizionario delle vite e delle opere di pittori, degli scultori, degli intagliatori, dei tipografi e dei musicisti di ogni nazione che fiorirono da’ tempi più remoti sino a nostri giorni*, Seconda Edizione, Venezia, 1852., 171.

Linda Borean, Venezia e l’Inghilterra. Artisti, collezionisti e mercato d’arte. 1750 – 1800, u: *Il collezionismo d’arte a Venezia*, ur. Linda Borean i Stefania Mason, Venezia, 2009., 103–111.

Linda Borean, Collezionisti e opere d’arte tra Venezia, Istria e Dalmazia, *Annales: Analiza istrske in mediteranske studije. Series historia et sociologia*, 20 (2010.), 323–330.

Francesca Bottari, Eduard Safarik, Jacob van de Kerckhoven, detto Giacomo da Castello, u: *La natura morta in Italia*, Milano, 1989., 355–363.

Carlo Borromeo (sveti), *Instructionum fabricae, et suppellectilis ecclesiasticae*. Libri II Caroli S.R.E. cardinalis tituli s. Praxedis, archiepiscopi iussu, ex prouinciali decreto editi ad prouinciae Mediolanensis vsum. Mediolani [Milano] apud Pacificum Pontium, typographum illustriss. cardinalis S. Praxedis archiepiscopi, 1577.

Bortoloni Piazzetta Tiepolo il '700 Veneto, katalog izložbe (Rovigo, 30. siječnja. 2010.–13. lipnja. 2010.), ur. Fabrizio Malachin & Alessia Vedova, Milano, 2010.

Marco Boschini, Le Minere della pittura veneziana, Venezia, 1664.

Marco Boschini, *Le ricche Minere della pittura veneziana*, Venezia, 1674.

Marco Boschini, *I gioielli pittoreschi virtuoso ornamento della città di Vicenza, cioè l’indice di tutte le pitture pubbliche della stessa città*, Venezia, 1676.

Marco Boschini, *La Carta del Navegar pitoresco*, [1660], ur. A. Pallucchini, Venezia-Roma, 1966.

Antonio Brajder, Tragom Benkovićevih slika u dvorcu Pommersfeldenu, *Peristil* 34, (1991.), 85–90.

Višnja Bralić, Slika Giuseppea Camerate u Poreču, *Peristil* 38, (1995.), 111–116.

Višnja Bralić, Slike Giuseppe Angelija u Istri, *Peristil* 40, (1997.), 97–106.

Višnja Bralić, Slike Giuseppea Camerate u crkvi Sv. Servula u Bujama, Povijesno-umjetnički prilozi obilježavanju petstote obljetnice Crkve Majke Milosrđa u Bujama / Contributi storico-artistici per il quinto centenario della Chiesa della Madre della Misericordia di Buie, Zbornik međunarodnog znanstvenog skupa (Buje-Buie, 26.–28. rujna 1997.), *Acta Bullearum*, I, Buje, 1999., 129–140.

Višnja Bralić, Pavao Lerotić, Restauratorski radovi na slikama Gaspara Dizianija u Završju, *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 26–27 (2000./2001.), 139–150.

Višnja Bralić, Nicolò Bambini u Barbanu, *Peristil* 44 (2001.), 93–98.

Višnja Bralić, Prilozi poznavanju mletačkog slikarstva u Novigradu, u: *Novigrad Cittanova 599–1999*, Zbornik radova s Međunarodnog znanstvenog skupa / Raccolta degli atti del convegno scientifico internazionale (Novigrad-Cittanova, 15.–16. listopada 1999.), ur. Jerica Zihlerl, Novigrad-Cittanova, 2002., 122–126.

Višnja Bralić, *Del Navegar Pitoresco. Djela mletačkih slikara 17. stoljeća u Istri restaurirana u Hrvatskom restauratorskom zavodu*, katalog izložbe (Rovinj, Zavičajni muzej grada Rovinja, 23. svibnja – 21. lipnja 2003.), Zagreb, 2003.a.

Višnja Bralić, Slikarstvo XVIII. stoljeća u Istri, Hrvatskom primorju i na Kvarnerskim otocima, u: *Hrvatska i Europa: kultura znanost i umjetnost, III, Barok i prosuveliteljstvo*, ur. Ivan Golub, Zagreb, 2003.b, 695–702.

Višnja Bralić, Gregorio Lazzarini, u: *Izbor djela iz zbirke starih majstora Galerije umjetnina*, Split, 2003.c, 56–58.

Višnja Bralić, Doprinosi opusu Girolama Brusaferra, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 28, (2004.), 134–145.

Višnja Bralić, Nina Kudiš Burić, *Istria pittorica. Dipinti dal XV al XVIII secolo. Diocesi Parenzo-Pola*, Rovigno-Trieste, 2005.

Višnja Bralić, Nina Kudiš Burić, *Slikarska baština Istre. Djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na području Porečko-pulske biskupije*, Zagreb-Rovinj, 2006.

Višnja Bralić, "Razdoblje mira i oporavka" – slikarstvo u Istri u posljednjim desetljećima 17. i u 18. stoljeću, u: Višnja Bralić, Nina Kudiš Burić, *Slikarska baština Istre*. Djela štafelajnog slikarstva na području Porečko-pulske biskupije, Zagreb-Rovinj, 2006.a, 77-96.

Višnja Bralić, I dipinti ritrovati della cattedrale parentina, *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 30, (2006.b), 163-179.

Višnja Bralić, Između Pittonija i Piazzette: prijedlog za Angela Trevisanija na Silbi, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 30, (2006.c), 107-119.

Višnja Bralić, Dvije slike Giovannija Segale u Rovinju, u: *Umjetnički dodiri dviju jadranskih obala u 17. i 18. stoljeću*, Zbornik radova znanstvenog skupa (Split, 21.-22. studenog 2003.), Split, 2007., 203-213.

Višnja Bralić, Motivi iz Ovidijevih Metamorfoza u slikama Giulija Carpionija iz Rijeke, u: *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske*. Zbornika dana Cvita Fiskovića II, ur. P. Marković, J. Gudelj, Zagreb, 2008., 333-340.

Višnja Bralić, U sjeni Sebastijana Riccija: slikar Girolamo Brusaferrero i *Otmica Europe* iz Strossmayerove galerije starih majstora HAZU u Zagrebu, u: *Sic ars deprenditur arte*, Zbornik u čast Vladimira Markovića, Zagreb, 2009., 103-120.

Višnja Bralić, *Barokno slikarstvo u sjevernojadranskoj Hrvatskoj – slikari, radionice i utjecaji*, doktorski rad, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb, 2012.a.

Višnja Bralić, Prilog tumačenju svetačkih vizija na slikama Francesca Zanelle u Bujama, *Peristil* 55 (2012.b), 47-56.

Višnja Bralić, Slikar Cristoforo Tasca između središta i periferije, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 38 (2014.), 117-132.

Rajko Bratož, *Il cristianesimo Aquileiese prima di Costantino*, Udine-Gorizia, 1999.

Nancy von Breska Ficović, Četiri evendelista Mattiije Pretija kao dio baroknog ansambla crkve Gospe od Karmela, u: *Četiri evandelisti u opusu Matije Pretija*. Rezultati savjetovanja održanog u Dubrovniku 16. i 17. listopada 2008., Dubrovnik, 2009., 43.

Tomaž Brejc, *Slikarstvo od 15. do 19. stoletja na slovenski obali*, Koper, 1983.

Željko Brguljan, *Crkva Rođenja Blažene Djevice Marije u Prčanju*, Zagreb, 2008.

Vitaliano Brunelli, La vita e le opere di Giandomenico Stratico, *Annuario dalmatico*, anno terzo, Zara, 1896., 142.

Vladislav Brusić, Zvonik i ponutrica crkve sv. Marije na Košljunu, *Bogoslovska smotra XXII/3* (1934.), 294-301.

Micol L. Bugli, Cesare Fracanzano: nuovi documenti e alcuni dipinti inediti, *Kronos* 3, (2001.), 3., 73-84.

Micol L. Bugli, Da Capodimonte a Palazzo Grande a Chiaia. La collezione d'Avalos 'torna' nella prestigiosa dimora, *Ricerche sul '600 napoletano*, (2004.), 14, 32.

Ramiro Bujas, Iz dubrovačkih starina, u: *Iz dubrovačkih starina – zbornik u čast M. Rešetara* [poseban otisak iz Rešetarovog zbornika], Dubrovnik, 1931., 7-8.

Pietro Burchi, ad vocem "Aldebrando, vescovo di Fossombrone", u: *Bibliotheca Sanctorum*, I, Roma, 1961., st. 736-737.

Josip Burić, Hrvatsko podrijetlo pape Siksta V., *Hrvatska revija* 1, (1960.), 59.

Josip Burić, Kanonici hrvatskog kaptola sv. Jerolima u Rimu (1589-1901), *Radovi Hrvatskog povijesnog instituta u Rimu III-IV*, (1971.), 111.

C

Carlo Sellitto *primo caravaggesco napoletano*, katalog izložbe, Napoli, 1977.

Simona Carotenuto, Nuovi documenti sui rapporti di Francesco Solimena con la committenza veneta e una proposta per l'Apollo e Dafne, *Arte Veneta* 69, (2014.), 55-69.

Enrico Castelnuovo, Carlo Ginzburg, Centro e periferia, u: *Storia dell'arte italiana*, I, Torino, 1979., 283-353.

Rafaello Causa, La pittura del Seicento a Napoli dal naturalismo al barocco, u: *Storia di Napoli*, Cava de' Tirreni, 1972.

Stefano Causa, Un disegno del tardomanierismo napoletano, *Paragone* 494, (1991.), 75-76.

Stefano Causa, *Battistello Caracciolo. L'opera completa*, Napoli, 2000.

Carlo Cecchelli, *Zara – catalogo di cose d'arte e di antichità*, Roma, 1932.

Giuseppe Ceci, Scrittori della Storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominici, *Napoli nobilissima VIII*, 1899., 164.

Giorgio Ceraudo, Claudio M. Strinati, Luigi Spezzaferro, *Mattia Preti: il cavalier calabrese*, Napoli, 1999.

Civiltà del Seicento a Napoli 2, Napoli, 1984., 128.

Sergio Claut, Per Gaspare Diziani: questioni cronologiche e qualche inedito, *Arte Veneta*, 42., (1988.a.), 146-151.

Sergio Claut, Gaspare Diziani. Misteri del Rosario, u: *Dipinti,oreficeria liturgica e paramenti ecclesiali a Motta di Livenza*, ur. Sergio Claut i Attiliana Argentieri Zanetti, Motta di Livenza 1988.b., 12-26.

Timothy Clifford, Dubrovnik: Italian Art, c. 1400-1800, u: *Croatia, aspects of Art, Architecture and Cultural Heritage*, London, 2009., 169-170.

- Anthony Colantuono, Titian's Tender Infants. On the Imitation of Venetian Painting in Baroque Rome, u: *I Tatti Studies* 3 (1989.), 207-234.
- Vincenzo Maria Coronelli, *Guida de' Forestieri per osservare il più riguardevole nella città di Venezia*, Venezia, 1700.
- Ranieri Mario Cossà, *Storia dell'arte e dell'artigianato in Gorizia*, Pordenone, 1948.
- Salvatore Costanzo, *Pittura tra Malta e Napoli nel segno del barocco. Da Raimondo il "Maltese" a Bernardo De Dominici*, Napoli, 2011.
- Alberto Cottino, Pietro Paolo Bonzi detto il Gobbo dei Frutti o il Gobbo dei Carracci, u: *La natura morta in Italia*, Milano, 1989., 698-702.
- Alberto Cottino, *I doni della terra. Una Natura in posa di Paolo Porpora*, katalog izložbe, (Pienza, Museo Diocesano, 5. svibanj – 9. lipanj 2013.), ur. Alberto Cottino i Roggero Roggeri, Pienza, 2013.
- Gaetano Cozzi, Venecija u Europskim okvirima, u: *Povijest Venecije*, II, Zagreb, 2007., 25-236.
- Alberto Craievich, *Antonio Molinari 1655-1704*, Tesi di laurea discussa peresso la Facoltà di Lettere, Università di Trieste, a. a. 1996-1997.
- Alberto Craievich, Il pittore veronese Gaetano Grezler, le sue collezioni e il suo soggiorno a Dignano, *Arte in Friuli Arte a Trieste*, 16-17 (1997.), 345-366.
- Alberto Craievich, Antonio Molinari pittore di "historie", *Arte Veneta* 54., (1999.), 36.
- Alberto Craievich, Pittori di nature morte, fiori e animali, u: *La pittura nel veneto. Il Seicento II*, ur. Mauro Lucco, Milano, 2001.a
- Alberto Craievich, Antonio Molinari, Ad Vocem, u: *La pittura nel Veneto. Il Seicento II*, ur. Mauro Lucco, Milano, 2001.b, 853.
- Alberto Craievich, ad vocem "De Coster Angelo", u: *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, II, ur. Mauro Lucco, Milano, 2001.c, 819-820.
- Alberto Craievich, Il convento dei francescani a Parenzo: frammenti della scomparsa quadreria, *Arte in Friuli Arte a Trieste*, 23 (2004.a), 199-206.
- Alberto Craievich, Alcune opere di Giovanni Segala in Istria e altre notizie sull'artista, *Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria*, n. s., LII (2004.b) tiskano 2005., 233-250.
- Alberto Craievich, *Antonio Molinari*, Soncino, 2005.
- Alberto Craievich, Una traccia veneziana per Paolo Paoletti, *L'impegno e la conoscenza. Studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, ur. Filippo Pedrocchi i Alberto Craievich), Verona, 2009., 226-231.
- Luigi Crespi, *Carlo Cesare Malvasia, Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi*, III, Roma, 1769.
- Claudia Crosera, Friuli, u: *La pittura nel Veneto. Il Settecento di Terraferma*, Milano, 2011., 363-404.
- Gabriella Crosilla, Federico Bencovich: la fortuna critica, un itinerario, *AFAT* 31, (2012.), 75-94.
- Dominic Cutajar, The Followers of Mattia Preti in Malta in: *Mid-Med Bank Ltd Report*, Malta, 1986.
- Sanja Cvetnić, Napuljski "presepio" u Strossmayerovoj galeriji u Zagrabu, *Peristil* 37, (1994.), 133-136.
- Sanja Cvetnić, Sv. Margareta Kortonska, bolonjskoga slikara Felicea Torellija (1667.-1748.) u franjevačkome samostanu na Kaptolu u Zagrebu, *Tkalčić. Godišnjak za povjesnicu Zagrebačke nadbiskupije*, 6 (2002.), 305-313.
- Sanja Cvetnić, *Valente fu questo pittore*, dica ognuno che vuole: Federico Benković u tri biografske bilješke iz 18. stoljeća, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 27, Zagreb, 2003.a, 207-215.
- Sanja Cvetnić, Slikarstvo u kontinentalnoj Hrvatskoj, u: *Hrvatska i Europa: kultura znanost i umjetnost*, III, *Barok i prosvjetiteljstvo*, ur. Ivan Golub, Zagreb, 2003.b, 653-662.
- Sanja Cvetnić, Iz opusa Federica Benkovića, *Peristil* 47, (2004.), 67-82.
- Sanja Cvetnić, Portreti Leandra Bassana u Hrvatskoj, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 28, Zagreb, (2005.), 87-95.
- Sanja Cvetnić, Iz likovne baštine Bosne Srebrene: Gian Antonio Guardi na Petričevcu (Banja Luka) i Francesco Guardi u Kraljevjoj Sutjesci, *Peristil* 49, (2006.), 85-98.
- Sanja Cvetnić, Baldassare D'Anna u Kreševu i Kraljevjoj Sutjesci, *Peristil* 50, (2007.a), 261-268.
- Sanja Cvetnić, *Ikonografija nakon Tridentskog sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb, 2007.b
- Sanja Cvetnić, Il quadro di Gian Antonio Guardi *Ritorno della Sacra Famiglia dal Tempio con Sant'Antonio di Padova* e l'iconografia post tridentina "in Bosnia othomana" u: *IKON: časopis za ikonografske studije / Journal of Iconographic Studies* III. Rijeka, 2010., 321-325.
- Sanja Cvetnić, *Barokni defter: Studije o likovnim djelima iz XVII. i XVIII. stoljeća u Bosni i Hercegovini*, Zagreb, 2011.

Č

- Čiro Čičin Šain, Dubrovački Tizian i splitski Palma Mlađi, *Novo doba* 181, Split, 5. VIII 1936., 5.
- Četiri evanđelista u opusu Mattije Pretija, rezultati savjetovanja održanog u Dubrovniku, 16. i 17. listopada 2008. godine (ur. Mara Kolić Pustić), Dubrovnik, 2009.
- Lovorka Čoralčić, Prilozi poznavanju životopisa zadarskog povjesničara Lorenza Fondre (1644-1709), *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta u Zagrebu* 25, (1992.), 237-241.

Lovorka Čoralić, Iz povijesti Osorske biskupije: inventar biskupske palače iz 1742. godine, *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest* 29 (1996.), 303-312.

Lovorka Čoralić, Prilog životopisu hvarskog i trogirskog biskupa Ivana Andreisa (1611.-1681.), *Grada i prilozi za povijest Dalmacije* 17 (2001.), 97-121.

Lovorka Čoralić-Iva Kurelec, Prilog životopisu trogirskog biskupa Pacea Giordana (1623.-1649.), *Croatia Cristiana periodica* 57, (2003.), 57-72.

Lovorka Čoralić-Ivana Prijatelj Pavičić, Zadarska nadbiskupska palača u vrijeme nadbiskupa Vittorija Priulija (1688-1712) i Vicka Zmajevića (1713-1745), *Grada i prilozi za povijest Dalmacije* 16, (2000.), 152, 191, 198.

D

Vincenzo da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini scritta di Vincenzo da Canal P. V.* pubblicata la prima volta per le nozze da Mula-Lavagnoli [1732.], ur. Giovanni Antonio Moschini, Venecija, 1809.

Vincenzo da Canal, Della maniera del dipingere moderno. Memoria di Vincenzo Da Canal p. v. ora per la prima volta pubblicata, [1735./1740.], u: *Mercurio filosofico, letterario e poetico*, I., Venezia, 1810., 13-20.

Da Canaletto a Zuccarelli. Il paesaggio veneto del Settecento, katalog izložbe (Passariano, 8. kolovoza – 16. rujna 2003.), ur. Annalia Delneri i Dario Succi, Tavagnacco (Ud), 2003. *Da Padovanino a Tiepolo. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento e Settecento*, ur. Davide Banzato, Adriano Mariuz i Giuseppe Pavanello, Milano-Padova, 1997.

Carlo Tito Dalbono, *Storia della pittura in Napoli e in Sicilia dalla fine del 1600 a noi*, Napoli, 1859.

Dalle parti arciducali e sotto San Marco. Visite arciducali fatte del anno 1658 et venete 1659/Ukraljevskim stranama i pod Svetim Markom. Vizitacije u pulskoj biskupiji na austrijskom i mletačkom području godine 1658. i 1659., ur. Nina Kudiš Burić, Nenad Labus, transkripcija i prijevod R. Massarotto, Rijeka, 2003.

Enrico Maria Dal Pozzolo, *Il fantasma di Giorgione. Stregnerie pittoriche di Pietro della Vecchia nella Venezia falsofila del '600*, Treviso, 2011.

Jeffery Daniels, *Sebastiano Ricci*, Hove, 1976.a

Jeffery Daniels, *Sebastiano Ricci*, Milano, 1976.b

Brigitte Daprà, *Tra luci e ombre.*

La pittura a Napoli da Battistello Caracciolo a Luca Giordano, katalog izložbe, Napoli, 1996.

Manlio Dazzi & Ettore Merkel, *Catalogo della Pinacoteca della Fondazione scientifica Querini Stampaglia*, Venezia, 1979.

A. D'Addario, Antonino Pierozzi da Firenze (1389-1459), u: *Dizionario Biografico degli Italiani* 3, Roma, 1961; www.treccani.it.

G. D'Addosio, Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo nelle polizze dei banchi, *Archivio Storico per le Province Napoletane* V., n. s., Napoli, 1919, 394.

G. D'Alessio, Nuove osservazioni sulle committenze reali per Francesco De Mura tra Napoli, Torino e Madrid, *Prospettiva* 69, (1993.), 70-87.

Ivo Delalle, Madona i donatori u koru splitske katedrale, *Novo doba*, (24. XII 1921.), 7.

Annalia Delneri, Il paesaggio eroico di Marco Ricci, u: *Da Canaletto a Zuccarelli. Il paesaggio veneto del Settecento*, katalog izložbe (Passariano, 8. kolovoza – 16. rujna 2003.), ur. Annalia Delneri i Dario Succi, Tavagnacco (Ud), 2003., 69-81.

Charles Dempsey, The Carracci Reform of Painting, u: *The Age of Correggio and the Carracci*, Washington, 1986, 237-254. Bernardo de Dominici, *Vite de' pittori scultori ed architetti napoletani* 3., Napoli, 1742.-1745.

Christian De Letteriis, Sviluppo della pittura solimenesca a San Severo: le opere di Alessio D'Elia e Santolo Cirillo. Nuove attribuzioni, u: *33° Convegno Nazionale sulla Peistoria, Protostoria, Storia della Daunia*, ur. A. Gravina, Sansevero, 2013., 257- 282.

Alberto Della Cella, *Cortona antica*, Cortona, 1900.

Michele D'Elia, *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al rococò*, Bari, 1964

Michele D'Elia, Sulle orme dei Fracanzano in Puglia, *Studi di storia pugliese in onore di N. Vacca*, Galatina, 1971, 117-130.

Michele D'Elia, La pittura barocca, u: *La Puglia tra barocco e rococò*, Milano, 1982.

Zoraida Demori Staničić, Još jedno djelo Baldassarea d'Anne u Dalmaciji, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 21 (1980.), 474-480.

Zoraida Demori Staničić, Slika Antonija Zucchija u Komiži na Visu, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 24, (1984.), 157-166.

Zoraida Demori-Staničić, Uvod u posttridentsku zavjetnu sliku u Dalmaciji uz prijedlog za Sante Perandu, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji (Prijatelj zbornik, II)*, 32, (1992.), 165-207.

Zoraida Demori Staničić, Slika

Carla Antonija Bevilacqua

u Makarskoj, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 37, (1998.),

333-341

Stefano De Mieri, *Girolamo*

Imperato nella pittura napoletana tra '500 e '600, Napoli 2009.

A. E. Denunzio, Per Nicolò

Radolovich e il conte-duca di

Benevente: testimonianze e

riflessioni su due committenti di

Caravaggio, *Quaderni dell'Archivio Storico*, Napoli, 2004., 63-83.

Alessia Devitini, Antonio

Francesco Peruzzini, u: *La pittura*

di paesaggio in Italia. Il Seicento, ur. Ludovica Trezzani, Milano, 2004.,

321-324.

Giuseppe de Vito, Tracce di pittura

napoletana del 600 a Ragusa,

Ricerche sul 600 napoletano, Motta

Visconti, 1982.a, 41-61.

Giuseppe De Vito, u: *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*,

katalog izložbe, London, 1982.b,

149-150

Giuseppe De Vito., Ritrovamenti

e precisazioni a seguito della

prima edizione della mostra del 600 napoletano, *Ricerche sul '600 napoletano*, 1984., 13.

Giseppe De Vito, Appunti per

Andrea Vaccaro con una nota su

alcune copie del Caravaggio che

esistevano a Napoli, u: *Ricerche sul*

'600 napoletano, 1994-1995., 112.

Die Grafen von Schönborn :

Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene.

ur., Hermann Maué i Sonja Brink,

Nürnberg, 1989.

Marco di Mauro, Nuova luce sulla

bottega del Beinaschi, u: Vincenzo

Pacelli – Francesco Petrucci, *Giovan*

Battista Beinaschi. Pittore barocco tra

Roma e Napoli, Roma, 2011., 225-226.

Davor Domančić ur., *Umjetnost*

kasnog baroka u Splitu, Split, 1988.

Carlo Donzelli-Giuseppe Maria

Pilo, *Il pittori del Seicento veneto*,

Firenze, 1967.

Dominikanci u Hrvatskoj, ur. Igor

Fisković, Zagreb, 2011.

Dragan Plamenac: izložba darovanih

umjetnina, katalog izložbe (Zagreb,

Strossmayerova galerija 12. veljače.

– 12. ožujka 1986.), ur. Vinko

Zlamalik, Zagreb, 1986.

Alessandro Dudan, *La Dalmazia*

nell'arte italiana II, Milano, 1922.

Ljerka Dulibić, Iva Pasini, Borivoj

Popovčak, Strossmayerova galerija

starih majstora. Odabrana djela,

Zagreb, 2013.

Ljerka Dulibić i Iva Pasini Tržec,

Slike iz ostavštine kardinala Jurja

Haulika u zbirci biskupa Josipa

Jurja Strossmayera, *Peristil* 57

(2014.), 113-126.

E

Sharon Elkins, »Gertrude the Great

and the Virgin Mary«, *Church*

History LXVI/4, Cambridge, (1997.),

720-734.

Giuliana Ericani, Peter de Coster, u:

Da Padovanino a Tiepolo. Dipinti dei

Musei Civici di Padova del Seicento

e Settecento, ur. Davide Banzato,

Adriano Mariuz i Giuseppe

Pavanello, Milano-Padova, 1997.,

225, kat. 164.

Evaristo Baschenis. La natura morta in

Europa, ur. F. Rossi, katalog izložbe,

4. listopada 1996. – 12. siječnja,

Accademia Carrara, Bergamo

F

Donato Fabianich, *Storia del*

frati minori dai primordi della loro

istituzione in Dalmazia e Bossina 2,

Zara, 1864.

Pier Luigi Fantelli, Nicolò Renieri

“Pittor Fiamengo”, *Saggi e memorie*

di Storia dell'Arte, 9 (1974.), 77-115,

173-197.

Viviana Farina, Intorno a Ribera.

Nuove riflessioni su Giovanni

Ricca e Hendrick van Somer e

alcune aggiunte ai giovani Ribera

e Luca Giordano, *Rivista di Storia*

Finanziaria, Università di Napoli

“Federico II”, 27, luglio-dicembre

(2011.), 156-165.

Daniele Farlati, *Illyricum sacrum* 4,

Venezia, 1769., 427-429.

Daniele Farlati, *Trogirski biskupi*,

Split, 2010., 398-407.

Fasto e rigore. La natura morta

nell'Italia Settentrionale dal XVI al

XVI secolo, ur. G. Godi, Milano,

2000.

Elena Favaro, *L'arte dei pittori in*

Venezia e i suoi statuti, Firenze, 1975.

F. Ferrante, Ricerche su Ippolito

Borghese, *Prospettiva* 40, (1985.), 30.

Oreste Ferrari, Giuseppe Scavizzi,

Luca Giordano, Napoli, 1992., I., A

147, 273.

U. Fiore, u: *M. A. Pavone, Pittori*

napoletani del primo Settecento. Fonti

e documenti, Napoli, 1997., 549.

Ciro Fiorillo, *Aspetti poco noti del*

Seicento Napoletano. Francesco De

Maria, Napoli 1985.

Chris Fischer, J. Meyer, *Neapolitan*

Drawings. Statens Museum for

Kunst, Kopenhagen, 2006.

Cvito Fisković, Izložba historijskih

i umjetničkih slika u Dubrovniku,

Jadranska straža 3/XVIII, (1940.),

106-107.

Cvito Fisković, Zadarski majstori

u Dubrovniku tokom 14. stoljeća,

Anali Historijskog instituta JAZU u

Dubrovniku 2, (1953.), 397 (bilj. 5).

Cvito Fisković, Tragom Federika

Benkovića, *Anali Historijskog*

instituta Jugoslavenske akademije

znanosti i umjetnosti u Dubrovniku 3

(1954.), 355-374.

Cvito Fisković, *Prvi poznati*

dubrovački graditelji, Dubrovnik,

1955.

- Cvito Fisković, Lastovski spomenici, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 16, (1966.), 31-33.
- Cvito Fisković, Iz renesansnog Omiša, *Izdanje Historijskog arhiva u Splitu* 6, (1967.), 37, bilj. 61.
- Cvito Fisković, Slika Francesca Maggiotta u Korčuli, *Zbornik za likovne umetnosti* 8, (1972.), 273-279.
- Cvito Fisković, *Hvarska katedrala*, Split, 1976.
- Cvito Fisković, Albarinijeve rezbarije u Hvaru, *Zbornik za likovne umetnosti* 14, (1978.), 261-276.
- Cvito Fisković, Dipinti di Nicola Grassi a Trogir a e Šibenik, u: *Nicola Grassi e il rococo europeo*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Udine, 1982., 51-55.
- Cvito Fisković, Palma il Giovane na Orebićima i u Splitu, *Radovi zavoda JAZU u Zadru* 29-30, (1983.), 104-110.
- Cvito Fisković-Drago Magjer-Vjekoslav Parać-Angjeo Uvodić, *Naš Jadran*, Split, 1938.
- Tamara Fomiciova, I dipinti di Jacopo Bassano e dei suoi figli Francesco e Leandro nella collezione dell'Ermitage, *Arte Veneta* 35, (1981.), 92, f. 10
- Lorenzo Fondra, *Istoria della insigna reliquia di san Simeone profeta che si venera in Zara*, (prir. Giuseppe Ferrari-Cuppili) Zara, 1855.
- Vinko Foretić, Dvije slike pomorsko-trgovačkog karaktera u dubrovačkim muzejima, *Dubrovački vjesnik*, god. XVI, br. 760, 15. V. 1965.
- F. Formica, Giovanni De Mari "per molti anni dipintore di figura presso il celebre Francesco De Mura", u: *Interventi sulla "questione meridionale". Saggi di Storia dell'arte*, Centro di studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale Giovanni Previtali, Rim, 2005., 262.
- Giorgio Fossaluzza, Tre schede su Francesco Fontebasso, *Arte Cristiana* 703, (1984.), 241-248.
- Giorgio Fossaluzza, Antonio Arrigoni pittore "in istoria", tra Molinari, Ricci, Balestra e Pittoni, *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* 21, (1997.), 157-216.
- Giorgio Fossaluzza, Novità e considerazioni su Louis Dorigny disegnatore, *Arte Veneta* 53, (1998.a), 52-71.
- Giorgio Fossaluzza, Paolo Pagani a Venezia: "felice inventore e pittore veramente per genio", u: *Paolo Pagani 1655-1716*, catalogo izložbe (Rancate, 19. rujna – 30. studenog 1998.), ur. Federica Bianchi, Milano, 1998.b, 33-50.
- Giorgio Fossaluzza, Tracciato di storiografia dell'Istria pittorica, u: Višnja Bralić, Nina Kudiš Burić, *Istria pittorica. Dipinti dal XV al XVIII secolo. Diocesi Parenzo-Pola, Rovigno-Trieste*, 2005., XIII-XXXIV.
- Giorgio Fossaluzza, Tragom pisane povijesti slikarske baštine Istre, u: Višnja Bralić, Nina Kudiš Burić, *Slikarska baština Istre. Djela štafelajnog slikarstva na području Porečko-pulske biskupije od 15. do 18. stoljeća*, Zagreb, 2006., 13-58.
- Giorgio Fossaluzza, Annotazioni e aggiunte al catalogo di Pietro Negri, pittore "del chiaro giorno alquanto nemico", I. dio, *Verona Illustrata* 23 (2010.), 71-90.
- Giorgio Fossaluzza, Annotazioni e aggiunte al catalogo di Pietro Negri, pittore "del chiaro giorno alquanto nemico", II. dio, *Verona Illustrata* 24 (2011.), 109-133.
- From the Collections of the Uffizi Gallery. The Genres of Painting: Landscape, Still Life & Portrait Paintings*, ur. Antonio Natali, katalog izložbe (Hunan, Provincial Museum, 30. studeni 2010. – 22. veljače 2011.; CAFA Art Museum, 12. ožujak – 5. lipanj. 2011.), Firenze – Beijing, 2010.-2011.
- Branko Fučić, *Izveštaj s popisom slika i umjetničkih predmeta u dvorcu na otoku Sv. Andrije kraj Rovinja*, tiskopis, arhiv Zavičajnog muzeja grada Rovinja, 1945.

G

- Božidar Gagro, Jedan ciklus Nikole Grassija, *Peristil* 5, (1962.), 101-103.
- Federico Antonio Galvani, *Il re d'armi di Sebenico* I., Venezia 1884., 203-207.
- Vito Galzinski, Državni grbovi Dubrovačke republike, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 21 / *Fiskovićev zbornik* I, (1980.), str. 347.
- Grgo Gamulin, Kazna preljubnice od Antonija Belluccija, *Mogućnosti* 6, (1958.), 463-465.
- Grgo Gamulin, Preliminarni izvještaj o istraživačkim radovima Seminara za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu u Boki kotorskoj, *Radovi odsjeka za povijest umjetnosti* 2, (1960.), 11-15.
- Grgo Gamulin, Ritornando su Palma il Giovane, *Arte antica e moderna* 13-16, (1961.a), 262.
- Grgo Gamulin, Contributo al Seicento veneziano, *Arte Veneta* 15, Venecija, (1961.b) 241-245.
- Grgo Gamulin, Tri slike mletačkog settecenta u Kotoru, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 14, (1962.), 208-212.
- Grgo Gamulin, Tamo, neki Sebastiano Ricci, *Telegram* 297, Zagreb, 7. I. 1967.
- Grgo Gamulin, Seicento inedito, *Arte Veneta*, 23 (1969.), 227-229.
- Grgo Gamulin, Dva doprinosa za Sebastijana i Marca Riccija, *Peristil* 14-15, (1971-1972.), 143-144.
- Grgo Gamulin, Pabirci za sljedbenike G. B. Piazzette, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 1-2, (1972.), 22-31.
- Grgo Gamulin, Opere inedite del Rinascimento, *Arte Veneta* 27, (1973.), 265-269.

Grgo Gamulin, Doprinosi slikarstvu baroka, *Peristil* 18/19, (1975./1976.), 53-58.

Grgo Gamulin, Nicola Grassi a Veglia, *Arte Veneta* 31, (1977.a), 218-220.

Grgo Gamulin, Pabirci za maniriste, *Peristil* 20 (1977.b), 59-70.

Grgo Gamulin, Per Antonio Zanchi, *Arte Veneta* 32, (1978.), 185-188.

Grgo Gamulin, Segnalazioni e proposte, *Peristil* 23, (1980.), 107-122.

Grgo Gamulin, Neki problemi renesanse i baroka u Hrvatskoj, *Peristil* 26, (1983.), 49.

Grgo Gamulin, Dal barocco al Rococò. Una distinzione tutt'altro che facile, u: *Nicola Grassi e il Rococò europeo*, Udine 1984., 197-210.

Grgo Gamulin, Tri priloga slikarskoj baštini Dalmacije (Slika Sante Perande u Šibeniku), *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 25, (1985.), 203-206.

Grgo Gamulin, Prilozi i hipoteze za slikarstvo talijanskog baroka, *Peristil* 29, (1986.), 77-90.

Grgo Gamulin, Dvije atribucije, dvije bitke Antonija Calze u Dubrovniku, *Dubrovnik* 1-2, (1989.), 86-87.

Grgo Gamulin, Naknadna recenzija – prijedlozi i rješenja (U povodu izložbe 'Franjevci na raskršću kultura i civilizacija', 1988-1989), *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 14, (1990.), 43-44.

Klara Garas, Appunti sulla natura morta a Venezia nel XVII secolo: il Maltese a Venezia, u: *Pittura Veneziana dal Quattrocento al Settecento, Studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, ur. Giuseppe Maria Pilo, Arselane Editrice, Venezia, 1999., 145-149

Giuseppe Gelcich, *Dello sviluppo civile di Ragusa: considerato ne' suoi monumenti storici ed artistici*, Ragusa, 1884.

Michele Pietro Ghezzi, *I Dalmati all'Università di Padova dagli Atti dei gradi accademici 1601-1800.*, Venezia, 1992.

Giambattista Piazzetta. *Il suo tempo, la sua scuola*, Venezia, 1983.

Giambattista Tiepolo: *forme e colori. La pittura del Settecento in Friuli*, katalog izložbe (Udine, 13. rujna – 31. prosinca 1996.), ur. Giuseppe Bergamini, Milano 1996.

[Lettera sulla pittura] Di Vincenzo Giustiniani Marchese di Bassano. All'auocato Theodoro Amideni. u: [Michele Giustiniani], *Lettere memorabili dell'abate Michele Giustiniani, patritio genovese, De' Signori di Scio, e d'altri. Parte Terza. Rim, M.DC.LXXV. [1675.], LXXXV.*, 417-427.

Vincenzo Giustiniani, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*. (ur. Anna Banti), Firenze, 1981.

Vedrana Gjukić Bender, *Pinakoteka. Knežev dvor-Dubrovnik*, Dubrovnik, 1988.

Vedrana Gjukić Bender, *Prikazi Dubrovnika u slikarstvu, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 38, (1999–2000.), 232–233.

Vedrana Gjukić-Bender, Istina o navodnom portretu Cvijete Zuzorić iz Kneževa dvora, *Zbornik Dubrovačkih muzeja* 1, Dubrovnik, 2004., 49-58.

Gli Inventari di Pietro Edwards nella Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia, ur. Giuseppe Pavanetto, Fonti e documenti per la storia dell'arte veneta, 12, Caselle di Sommacampagna (VR), 2006.

Gli Uffizi. Catalogo Generale Firenze, 1979.

Max Goering, Giulia Lama, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 1935., 165.

Bojan Goja, Doprinosi slikarskom opusu Giovannija Battiste Augustija Pitterija-Otajstva Presvetog Ružarija u Sutomišćici na otoku Ugljanu i arhivska istraživanja, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 30, (2006.), 121-130.

Ivan Grah, Izvještaji novigradskih biskupa Svetoj Stolici 1588.–1808. (I. dio), *Croatia Christiana Periodica*, IX/16 (1985.), 63-93.

Ivan Grah, Izvještaji novigradskih biskupa Svetoj Stolici 1588.–1808. (II. dio), *Croatia Christiana Periodica*, X/17 (1986.), 113-147.

Ivan Grah, Izvještaji pulskih biskupa Svetoj Stolici 1592.–1802. (I. dio), *Croatia Christiana Periodica*, XI/20 (1987.), 26-68.

Ivan Grah, Izvještaji pulskih biskupa Svetoj Stolici (nastavak i kraj), *Croatia Christiana Periodica*, XII/21 (1988.), 63-106.

Nicola Grassi *ritrattista*, katalog izložbe (Tolmezzo, 23. rujna do 27. studenog 2005.), Udine, 2005.

Mina Gregori, Una notizia del Peruzzini fornita dal Magalotti, *Paragone*, 169 (1964.), 24-28.

Jasenska Gudelj, Zborna crkva sv. Marije Snježne u Cresu, u: *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske*. Zbornika dana Cvita Fiskovića II, ur. P. Marković, J. Gudelj, Zagreb, 2008., 149-166.

Jasenska Gudelj i Dubravka Botica, *Arte et Marte. Knjige o arhitekturi u Zriniani*, katalog izložbe, Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb, 2012.

H

James Hall, *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, Zagreb, 1991.

Francis Haskell, *Patrons and Painters*, New Haven and London, 1980.

Susan Haskins, *Mary Magdalen. Myth and Metaphor*, New York, 1993.

Mina Heimbürger, *Bernardo Keilhau detto Monsù Bernardo*, Roma, 1988.

Emil Hilje, Radoslav Tomić, *Slikarstvo, Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije*, Zadar, 2006. Dragutin Hirc, Ustoličenje biskupa Haulika, u: *Stari Zagreb*, sv. II [Kaptol i Donji grad], (prir.) Mato Grabar, Matica hrvatska, Zagreb, 2008., 262–275, 271.

Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo, katalog izložbe (Trst, Civico Museo Revoltella, 23. lipnja 2005. – 6. siječnja 2006.), ur. Francesca Castellani i Paolo Casadio, Milano, 2005.

Andela Horvat, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb, 1982.

Hrvatski biografski leksikon 1, Zagreb, 1983.

Hrvatski biografski leksikon 2, Zagreb, 1989.

Hrvatski biografski leksikon 4, Zagreb, 1998.

Hrvatski biografski leksikon 5, Zagreb, 2002.

Peter Humfrey, Introduction, u: *Venice and the Veneto*, ur. Peter Humfrey, Cambridge University Press, 2007., 1–6.

I

I Tiepolo e il Settecento vicentino, katalog izložbe (Vicenza, Montecchio Maggiore, Bassano del Grappa, 1990.), ur. Fernando Rigon, Milano, 1990.

Il gioco dell'amore, Le Cortigiane di Venezia dal trecento al settecento, Venezia, 1990.

Il Museo Diocesano di Napoli, ur. P. Leone de Castris, Napoli, 2008., 124–125.

Istria. Città maggiori. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere dal Medioevo all'Ottocento, ur. Giuseppe Pavanello i Maria Walcher, Trieste, 1999., tiskano 2001.

Istria pittorica, vidi: Višnja Bralić, Nina Kudiš Burić, *Istria pittorica*. Dipinti dal XV al XVIII secolo. Diocesi Parenzo-Pola, Rovigno-Trieste, 2005.

Goran Ivanišević, *Velo Selo – Veli Lošinj. Crtice iz prošlosti*, Veli Lošinj, 1997.

Nicola Ivanoff, Giovanni Segala, *Arte in Europa. Scritti di Storia dell'Arte in onore di Edoardo Arslan*, I, Milano, 1966., 767–771.

Nicola Ivanoff-Pietro Zampetti, *Giacomo Negretti detto Palma il Giovane*, Bergamo, 1980.

J

Luka Jelić-Frane Bulić-Simon Rutar, *Vodja po Spljetu i Solinu*, Zadar, 1894. Martina Juranović-Tonejc, *Putne bilješke Mijata Sabljara (1852.–1854.)*, crkveni inventar, Zagreb, 2010. Antun Jurica, *Lastovo*, Lastovo, 2001.

Frano Jurić, *Vod po Franjevačkom samostanu Male Braće u Dubrovniku: kratki historično-kulturno-umjetnički prikaz*, Dubrovnik, 1921.

Frano Jurić, *Historična slika grada Dubrovnika prije potresa god 1667., List Dubrovačke biskupije XXII/6–8 (1922.)*, 1. VIII. 1922., 50–51.

Karlo Jurišić, *Katolička crkva na biokovko-neretvanskom području u doba turske vladavine*, Zagreb, 1972. Vesna Jurkić, *Zbirka Piperata / La collezione Piperata*, katalog izložbe, Pula, 1987.

K

Petar Kaer, *Makarska i Primorje*, Rijeka, 1914.

Ksenija Kalauz, Kroz crkvenu umjetnost, u: *Na slavu Božju. 700 godina Šibenske biskupije*, Šibenik 1998., katalog izložbe, Šibenik, 22. 9.1998.–31.3. 1999.

Vesna Kamin Kajfež, *Spregledana signatura na izgonu trgovcev iz Templja Ambrogia Bona v piranski župnijski cerkvi sv. Jurja, Zbornik za umetnosno zgodovino*, n.s. XLV (2009.), 142–153.

Vesna Kamin Kajfež, *Prispevek k opusu Angela de Costera, Zbornik za umetnosno zgodovino XLVI (2010.)*, 263–275.

Vesna Kamin Kajfež, *Novi Ambrogio Bon v Piranu?, SUZD Bilten*, 12–13 (2011.)

<http://www.suzd.si/bilten/bilten-suzd-12-13-2011/raziskave/296-vesna-kamin-kajfe-novi-ambrogio-bon-v-piranu>

Dujam Srećko Karaman, *Splitski slikari*, rukopis, 1880, Muzej grada Splita.

Ljubo Karaman, *Umjetnost u Dalmaciji XV i XVI vijeka*, Zagreb, 1933.

Duško Kečkemet, *Mapa crteža dalmatinskih gradova inž. Josipa Santinija*, u: *Četiri priloga historiji grada Splita XVII. i XVIII. st.* Split, Muzej grada Splita, 1953.

Frano Kesterčanek, *Izložba historijsko-umjetničkih slika u Dubrovniku*, Dubrovnik, 1940.a

Frano Kesterčanek, *Dubrovačka tradicija o Tizianovoj slici na Lastovu, Obzor*, (1. ožujka 1940.b).

Frano Kesterčanek, *Portret O. Marina Gundulića – pronađen originalni portret, Vrela i prinosi II*, (1940.c.), 1–11.

- Danilo Klen, Arhivske vijesti o nekim kulturnim spomenicima Barbana i Raklja, *Bulletin Zavoda za likovne umjetnosti JAZU*, XII-3 (1964.), 19-33.
- Giovanni Kobler, Memorie per la storia della liburnica città di Fiume, I-III, [1896], reprint Trieste, 1978.
- Mara Kolić Pustić, Tragom dubrovačkih naručitelja slika s područja južne Italije u baroknom razdoblju, u: *Umjetnosti i naručitelji, Zbornik dana Cvita Fiskovića III* (ur. Jasenka Gudelj), Zagreb, 2010., 101.
- Slavko Kovačić, Giordano Pace, u *Hrvatski biografski leksikon* 4, Zagreb, 1998., 684-685.
- Vanja Kovačić, Crkva i hospital sv. Duha u Omišu, *Omiški ljetopis* 6, (2011.), 136-154.
- Stjepan Krasić, *Ivan Dominik Stratiko*, Split, 1991.
- Peter Oluf Krückmann, *Federico Bencovich 1677-1753*, Hildesheim, Zürich, New York, 1988.
- Nina Kudiš, A Painting by Baldassare d'Anna in Oprtalj and its Famous Models, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 29 (1993.), 119-132.
- Nina Kudiš Burić, Alcuni contributi all' "accademismo" veneziano fra Cinque e Seicento in Istria, *Arte in Friuli Arte a Trieste*, 18-19 (1999.), 205-220.
- Nina Kudiš, Antonio Zanchi, u: *Izbor iz djela zbirke starih majstora Galerije umjetnina*, Split 2003., 45-48.
- Nina Kudiš Burić, Una proposta per Girolamo Pellegrini a Sanvincenti in Istria, *Arte, Documento, Quaderni* 12 (2007.), 285-289.
- Nina Kudiš Burić, La pittura tardomanieristica nella Diocesi di Parenzo-Pola, *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 30 za 2006. (2008.a), 227-245.
- Nina Kudiš Burić, Un dipinto di Antonio Bellucci a Dubrovnik, *Arte, Documento* 24 (2008.b), 158-161.
- Nina Kudiš Burić, Damir Tulić, Tra Veneto, Friuli, Istria e Dalmazia. Giovanni Carboncino, Cavaliere / Zuanne Cavaliere Carboncini, un pittore del Seicento veneziano riscoperto, *Arte, Documento* 25 (2009.), 173-179.
- Nina Kudiš, Damir Tulić, Una pala d'altare di Johann Carl Loth a Ragusa (Dubrovnik), *Arte Documento* 26, (2010.a), 238-241.
- Nina Kudiš Burić, Alcune proposte per Giuseppe Diamantini pittore, *Arte Documento* 26 (2010.b), 224-229.
- Nina Kudiš Burić, Un dipinto di Francesco Zanella nel Palazzo Arcivescovile di Zara, *Zbornik za umetnosno zgodovino* XLVI (2010.c), 244-251.
- Nina Kudiš, Three Altarpieces by Costantino Cedin, "che s'occupa degli affreschi", *Historia artis magistra. Amicorum discipulorumque mvmvscvla Johanni Höfler septvagenario dicata*, Ljubljana, 2012.a, 361-368.
- Nina Kudiš, Tre contributi per Giuseppe Nogari: pittore di temi sacri, *Arte Documento* 28 (2012.b), 168-173.
- L**
- La collezione Cagnola. I dipinti dal XIII al XIX secolo*, ur. Miklós Boskovits, Giorgio Fossaluzza, Busto Arsizio, 1998.
- La Galleria nazionale d'arte antica di Trieste. Dipinti e disegni*, ur. Fabrizio Magani, Milano, 2001.
- La natura morta in Italia*, Milano 1989.
- La pittura eloquente*, katalog izložbe (Maison d'Art, Monaco, 16. lipanj – 16. srpanj 2010.), ur. Tiziana Zennaro, Monaco 2010.
- La pittura nel Veneto. Il Seicento II*, ur. Mauro Lucco, Milano, 2001.
- Gérard Labrot, *Collections of Paintings in Naples (1600.-1780.)*, München, 1992., pp. 146-147.
- Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso alla fine del XVIII secolo*, III, Bassano, 1809.
- Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia, dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso la fine del XVIII secolo* (Bassano 1795.-1796.), III., Milano, 1823., 279.
- Luigi Lanzi, *Storia pittorica d'Italia, dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso la fine del XVIII secolo* (Bassano 1795-1796), VII., Milano, 1831.
- Riccardo Lattuada, u: *Gregorio Preti, calabrese (1603-1672): un problema aperto*, katalog izložbe, (Rosella Vodret – Giorgio Leone, Milano, 2004/2004. 156-157.
- Riccardo Lattuada, I percorsi di Andrea Vaccaro (1604.-1670.), u: Maria Claudia Izzo, *Nicola Vaccaro (1640.-1709.)*, Todi, 2009., 101-103.
- Rosella Lauber, Giovanelli di san Stin e Giovanelli di santa Fosca, collezioni, u: *Il collezionismo d'arte a Venezia*, ur. Linda Borean i Stefania Mason, Venezia, 2009.
- Laura Laureati, Ludovica Trezzani, La natura morta postcaravaggesca a Roma, u: *La natura morta in Italia*, Milano, 1989., 728-745.
- Laura Laureati, Mario Nuzzi detto Mario de' Fiori, u: *La natura morta in Italia*, Milano, 1989., 759-767.
- Laura Laurati, Giovanni Stanchi, Nicolò Stanchi, Angelo Stanchi, u: *La natura morta in Italia*, Milano, 1989., 770-774.
- Ana Lavrič, Svetniški zavetniki vojvodine Kranjske v 17. in 18. stoletju. Kulturnozgodovinska in ikonografska predstavitev, *Acta historiae artis Slovenica*, 14 (2009.), 51-84.
- Ivana Lazarović, *Vlasteoske kuće u gradu Dubrovniku 1817. godine.*, Zagreb-Dubrovnik, 2014.

Roberto Carmine Leardi, *Francesco de Maria (1623–1690)*, tesi di laurea magistrale/diplomska radnja, Seconda Università di Napoli anno acc. 2008.–2009.

Roberto Carmine Leardi, *Intorno a un ritrovato Antonio De Bellis*, *Esperide* 7/10, (2011.–2012.), 37.

Roberto Carmine Leardi, *Novità e precisazioni su Francesco de Maria (1623./26.–1690.)*, *un attivo conservatore nella Napoli del secondo Seicento* (u tisku).

Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, ur. Anđelko Badurina, Zagreb, 1979. Annick Lemoine, *Nicolas Régnier (alias Noccolò Renieri)*, Paris, 2007. Ivy Lentić Kugli, *Sakralno slikarstvo hrvatskih isusovaca*, u: *Isusovačka baština u Hrvata*, katalog izložbe Zagreb, 1992., 186, 293, kat. 25.

Pier Leone De Castris, *Il Seicento napoletano nella fototeca Longhi: Giovan Battista Spinelli e Antonio De Bellis*, Paragone 491, Firenze 1991.a, 47., 53., 161.

Pier Leone De Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli (1573.–1606.)*, Napoli, 1991.b, 286., 322.

Pier Leone De Castris, u: *I tesori dei D'Avalos. Committenza e collezionismo di una grande famiglia napoletana*, katalog izložbe, Napoli, 1994., 120–121.

[*Lettera sulla pittura*] Di Vincenzo Giustiniani Marchese di Bassano. All'auocato Theodoro Amideni. u: [Michele Giustiniani], *Lettere memorabili dell'abate Michele Giustiniani, patritio genovese, De' Signori di Scio, e d'altri. Parte Terza*. Rim, M.DC.LXXV. [1675.], LXXXV., 417–427.

Michael Levey, *Painting in Eighteenth Century Venice* (prvo izdanje 1959.), treće ispravljeno izdanje, New Haven-London, 1994.

Antun Liepopili, *Dubrovačka katedrala i njezine slike*, Dubrovnik, 1930.

Maria H. Loh, *New and Improved: Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory*, u: *Art Bulletin*, LXXXVI/3 (2004.), 477–504. Maria H. Loh, *Titian Remade. Repetition and the Transformation of Early Modern Italian Art*, Los Angeles, 2007.

Stéphane Loire, *Peintures italiennes du XVIIe siècle du musée du Louvre*, Paris, 2006.

Roberto Longhi, *Un ignoto corrispondente del Lanzi* (scritto nel 1922), *Proporzioni* 3, (1950.) Roberto Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, 1985. (1946.).

Lucia Longo, *Antonio Domenico Triva. Un artista tra Italia e Baviera*, Bologna, 2008.

Louis Dorigny (1654–1752). Un pittore della corte francese a Verona, katalog izložbe (Verona, Museo di Castelvecchio, 28. lipnja – 2. studenog 2003.), ur. Giorgio Marini i Paola Marini, Venezia, 2003.

Melkior Lucijanović, *Lagosta-Lastovo*, u: *Manuale de regno di Dalmazia VI–VII*, 1876., 137.

Enrico Lucchese, *Episodi di pittura veneziana in Istria e Dalmazia. I. Per l'attività di Giuseppe Camerata in Istria*, *Arte in Friuli Arte a Trieste*, 18–19, (1999.), 225–236.

Enrico Lucchese, *Note a margine di una mostra di dipinti del Seicento veneziano a Rovigno*, *Atti e Memorie della Società Istriana di Storia Patria*, n. s., LI–1 (2003.), 231–255.

Enrico Lucchese, *Il 'telero' per il Duomo di Pola e altre opere di Pietro della Vecchia*, *Arte in Friuli, arte a Trieste*, 23 (2004.), 187–194.

Enrico Lucchese, *Nicola Grassi "pittore valente nei ritratti"*, u: *Nicola Grassi ritrattista*, katalog izložbe (Tolmezzo, 23. rujna do 27. studenog 2005.), Udine, 2005., 8–23

Enrico Lucchese, *Una proposta dalmata per Mattia Bortoloni*, *Arte in Friuli Arte a Trieste* 25, (2006.b), 189–192.

Enrico Lucchese, *Ermagora e Fortunato nella pala di Giambattista Pittoni a Buje d'Istria*, *Arte in Friuli Arte a Trieste* 26 (2007.a), 271–276.

Enrico Lucchese, *Prima e attorno Tiepolo: Dipinti religiosi di Giovanni Carboncino e Nicola Grassi*, u: *Vultus Ecclesiae* 8 (2007.b), 51–58.

Enrico Lucchese, *Gaspere Negri vescovo di Cittanova e Parenzo, un mecenate del Settecento in Istria*, *Saggi e memorie di storia dell'arte* 30, 2006. (2008.a), 289–303.

Enrico Lucchese, *Daniel van den Dyck e Giovanni Carboncino alla Rotonda di Rovigo*, *Arte Veneta*, 65 (2008.b), 164–168.

Enrico Lucchese, *Nuovi dipinti sacri in Istria di Carlo Alvise Fabris e Giuseppe Bernardino Bisson*, *Arte in Friuli, Arte a Trieste* 29 (2010.), 329–336.

Enrico Lucchese, *Istria e Dalmazia*, u: *La pittura nel veneto. Il Settecento di Terraferma* (ur. Giuseppe Pavanello), Milano, 2011.a

Enrico Lucchese, *Appunti per la conoscenza della pittura veneziana del sei e settecento in Istria e Dalmazia*, *Arte in Friuli Arte a Trieste* 30, (2011.b), 291–307.

Enrico Lucchese, *Nuovi esempi di decorazione profana pittorica del Settecento veneziano*, *AFAT* 32, (2013.), 73–76.

Katherine Ludwig Jansen, *The Making of the Magdalen*, Princeton, New Jersey, 2000.

Niko Luković, *Blažena Ozana Kotorka*, Kotor, 1965.a

Niko Luković, *Bogorodičin hram na Prčanju*, Kotor, 1965.b

Antonio Lulich, *Memoria della Francescana provincia de' MM OO del SS Redentore in Dalmazia*, Split, 1867. Vinicije B. Lupis, *Dubrovnik i Poljska*, Zagreb, 2005.

Šime Ljubić, *Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia*, Vienna-Zara, 1856.

M

Norka Machiedo Mladinić, Tragom najveće predratne zbirke umjetnina u Dalmaciji, *Kulturna baština* 18, (1988.), 115-120.

Licisco Magagnato, Bruno Passamani, *Il Museo Civico di Bassano del Grappa*, Vicenza, 1978. Fabrizio Magani, Antonio Bellucci, Rimini, 1995.

Marina Magrini, *Francesco Fontebasso*, Vicenza, 1988.

L. di Majo, u B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, 2003., str. 849., br. 16.

Božo Majstorović, *Antologijska djela Galerije umjetnina*, Split, 2001.

Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, 1951. [1932.].

Émil Mâle, *L'art religieux du XVII^e siècle. Italie, France, Espagne, Flandre*, Paris-Milano, 1984.

Mirjana Malovan, Dubrovački trgovci Radulović u Apuliji, *Dubrovnik* 4, (2014.), 16-48.

M. Manzelli, Ulteriori notizie su Francesco Alboto, eredi di Michele Marieschi, *Arte Veneta* 38, (1984.), 210-211.

M. Manzelli, Michele Marieschi ed il suo alter ego Francesco Alboto, tesi di laurea, Università di Venezia. a.a. 1985.-1986.

Nicolò Manzuoli, *Vite et Fatti de' Santi et Beati dell'Istria con l'Invenzione de' loro Corpi*, Venetia, 1611.

Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento, ur. Dario Succi i Annalia Delneri, Milano 1993.

Sergio Marinelli, Louis Dorigny: due rapimenti d'amore, *Verona illustrata*, 5 (1992.), 89-93.

Sergio Marinelli, Antologia di pittori u: *Aldèbaran: Storia dell'arte II*, (2014.), 129-150.

Maurizio Marini, *Caravaggio*, Roma, 1989.

A. M. A. Marino, *Committenti e artisti a Napoli nel Seicento. L'iniziativa dei Girolamini nella Chiesa e nel Monastero di San Giuseppe dei Ruffi*, u *Interventi sulla "Questione meridionale"*, ur. F. Abbate, Roma, 2005., 149.-157.

Adriano Mariuz, Gli amori di Rinaldo e Armida nell'interpretazione di Giambattista Tiepolo, *Atti del Convegno di Studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso (1595-1995)*, ur. L. Borsetto e B. M. Da Rif, Venezia, 1997., 211-241.

Vladimir Marković, *Zidno slikarstvo 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji*, Zagreb, 1985.

Vladimir Marković, O predlošcima za zidne slike 17. i 18. stoljeća u Dubrovniku, *Peristil* 37, (1994.), 137-146.

Vladimir Marković, Slika Eberharta Keilhaua u Zagrebu, *Peristil* 38, (1995.), 107-110.

Christopher R. Marschall, Senza il minimo scrupolo. Artists as dealers in seventeenth-century Naples, *Journal of the History of Collections*, 12. no1, Oxford, 2000., 21-22.

Branka Martinac, Konzervatorsko-restauratorski radovi na slici Bogorodica s Djetetom i svecima iz šibenske crkve sv. Nikole, *Portal. Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda* 3, (2012.), 123-131.

Jane Martineau, Andrew Robison ur., *The Glory of Venice : Art in the Eighteenth Century*, New Haven, Conn, 1994.

Jane Martineau, Andrew Robison ur., *La Gloria di Venezia. L'arte nel diciottesimo secolo*, Milano, 1994.a.

Egidio Martini, *La pittura del Settecento veneto*, Udine, 1982.

Egidio Martini, Un'opera di Claudio e una di Carlo Ridolfi, *Notizie di Palazzo Albani* 1-2/ XII, (1983.), 167-169.

Egidio Martini, Quattro "Storie di Cristo" di Girolamo Brusaferrero e alcune altre sue opere, *Arte documento* 9, (1996.), 155.

Martyrologium Romanum Gregorii XIII jussu editum, et Clemens X. Auctoritate recognitum. [...]. Venezia, 1738.

Stefania Mason Rinaldi, *Palma il Giovane*, Milano, 1984.

Stefania Mason, Ai confini dell'impero: dipinti veneziani d'oltresponda, u: *Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo*, katalog izložbe (Trst, Civico Museo Revoltella, 23. lipnja 2005. – 6. siječnja 2006.), ur. Francesca Castellani i Paolo Casadio, Milano, 2005., 47-54.

Radmila Matejčić, Barok u Istri i Hrvatskom primorju, u: Anđela Horvat, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb, 1982., 383-648.

Ante Matijević, Izložba historijsko-umjetničkih slika u Dubrovniku, *Alma mater croatica* 10, (1940.), 439-440.

M. Mauquoy Hendricks, *Les estampes des Wierix conservées au Cabonet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert ler*, Bruxelles, 1978.-83., I., str. 67., 84. *Memorie sulla vita del pittore Bernardino Castelli pubblicate nelle nozze Zustinian-Cavalli*, Venezia, 1810.

Tito Miotti, *Le nature morte di Paolo Paoletti*, Udine, 1952.

James V. Mirollo, *The Aesthetics of the Marvelous: The Wondrous World of Art in a Wondrous World*, u: *The Age of the Marvelous*, katalog izložbe u Hood Museum of Art, ur. Joy Kenseth, Hanover (New Hampshire), 1991., 61-79.

Ilija Mitić, Nadzornik oružanih snaga i guverner oružja 17. do 19. stoljeća u Dubrovačkoj Republici, *Anali Historijskog instituta JAZU* 12, (1970.), 277-296.

Ilija Mitić, Članovi obitelji Radolović – podanici dubrovačke republike-vlasnici grada Polignano u Apuliji, *Pomorski zbornik* 21, (1983.), 559-566.

Ilija Mitić, Prilog proučavanju odnosa Napuljske kraljevine – Kraljevstva Dviju Sicilija i Dubrovačke Republike od sredine XVII. do početka XIX. stoljeća, *Radovi* 19, (1986.), 101-132.

Ilija Mitić, *Dubrovačka država u međunarodnoj zajednici od 1358. do 1815.*, Zagreb, 1988. [2004.²].

Josip Modrich, *La Dalmazia*, Torino, 1892.

Jo[h]annes Molanus [Vermeulen], *De picturis et imaginibus sacris*, Louanii [Louvain] apud Hieronymum Wellaeum, 1570.

Mariana Mollenhauer Hanstein, *Giuseppe Angeli und die venezianische Malerei des Settecento*, *Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn*, Bonn, 1986.

Pompeo Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*, Bergamo, 1929., sv. III.

Alessandro Morandotti, *Paolo Pagani e Pagani di Castello Valsolda*, Lugano, 2000.

Federico Montecuccoli degli Erri, Commitenze artistiche di una famiglia patrizia emergente: I Giovanelli e la villa di Noventa Padovana, *Atti dell'istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CLI, Venezia, 1992-1993., 691-752.

Antonio Morassi, Francesco Guardi as a figure painter, *The Burlington Magazine* LV, London, December 1929., 293-299.

Antonio Morassi, *Profilo di Michele Marieschi (1710-1743)*, katalog izložbe, Galleria Lorenzelli, Bergamo, 1966.

Antonio Morassi, *Guardi. L'opera completa*. Venecija, Milano, 1993. I. dio: *I dipinti*, [1973.¹]; II. dio: *I dipinti. Tavole*, [1973.¹]; III. dio: *I disegni* [1975.¹]

Francesca Morello, *Giulio Carpioni e la Vicenza del Seicento*, Urbana (Pd), 2002.

Lino Moretti, Antonio Molinari rivisitato, *Arte Veneta* 33, (1979.), 60.

Lino Moretti, Novità documentarie su Nicola Grassi, u: *Nicola Grassi e il Rococo Europeo*, Udine, 1984.a, 15-23.

Lino Moretti, Risarcimento di Antonio Marini, *Scritti in onore di Federico Zeri*, sv. II, Milano, 1984.b, 787-800.

Lino Moretti, L'eredità del pittore: l'inventario dei quadri "al tempo della sua morte", u: *Bernardo Strozzi Genova 1581/82-Venezia 1644* ur. Ezia Gavazza, Giovanna Nepi Scirè & Giovanna Rotondi Terminiello), Milano, 1995., 376-378.

Lino Moretti, Note minime per Federico Bencovich, *Arte Veneta* 69, (2012.), 184, 185.

Luisa Mortari, *Molise. Appunti per una storia dell'arte*, Rim, 1984.

Gian Antonio Moschini, *Guida di Venezia*, Venecija, 1815.

Marilena Mosco, Andrea Scacciati, u: *La natura morta in Italia*, Milano, 1989., 588-591.

Eugen Motušić, *Sakralna umjetnost otoka Silbe od XVI. do kraja XVIII. stoljeća*, diplomski rad, Odjela za povijest umjetnosti, Zadar, 2011.

Laura Muti, Daniele de Sarno Prignano, *Magnasco*, Faenza, 1994.

N

Jasminka Najcer Sabljak i Silvija Lučevnjak, *Likovna baština obitelji Pejačević*, katalog izložbe, Galerija likovnih umjetnosti, Osijek, 2013.

Pietro Napoli Signorelli, *Gli artisti napoletani della seconda metà del sec. XVIII*, (ur. G. Ceci), *Napoli Nobilissima*, 1923., 26.

Eduardo Nappi, Pontecorvo tra i secoli XVI e XVII, *Ricerche sul '600 napoletano*, 2005., 91.

Wilhelm Anton Neumann, *Mitteilungen der central-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der kunsthistorischen denkmale*, N. F. XXVII, Wien, 1901., 22.

Nicola Grassi ritrattista, katalog izložbe (Tolmezzo, 23. rujna do 27. studenog 2005.), Udine 2005.

Pietro Novelli e il suo ambiente, katalog izložbe, Palermo, 1990.

O

Od svagdana do blagdana: barok u Hrvatskoj, katalog izložbe, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 25. 5.-26. 9. 1993. (ur. Vladimir Maleković), Zagreb, 1993.

Pellegrino Antonio Orlandi, *Abeceario pittorico*, Bologna, 1704.

Pellegrino Antonio Orlandi, *Abeceario pittorico* del M.R.P.

Pellegrino Antonio Orlandi bolognese contenente le notizie de' professori di pittura, scultura ed architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarineti, Venezia: Giambattista Pasquali, 1753.

Sergio Ortolani, *Giacinto Gigante e la pittura di paesaggio a Napoli e in Italia dal '600 all'800*, (posthumno izdanje, ur. R. Causa), Napoli, 1970.

Carlo Osola, Piazzetta e la Gerusalemme Liberata, u: G. B. Piazzetta, *Disegni, Incisioni, Libri, Manoscritti* (ur. Alessandro Betagno), Vicenza, 1983., 67-69.

Ivan Ostojić, *Benediktinci u Hrvatskoj i ostalim našim krajevima II: Benediktinci u Dalmaciji*, Split, 1964.

Ivan Ostojić, Montecassino i benediktinci u Hrvatskoj, *Historijski zbornik XXI-XXII*, 1968.-69. (1971.), 389-402.

Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze*, prijevod Tome Maretića, Zagreb, 1907.

P

Vincenzo Pacelli, New documents concerning Caravaggio in Naples, *The Burlington Magazine*, CXIX, dicembre (1977.), 819-829.

Vincenzo Pacelli, Nuovi documenti sull'attività del Caravaggio a Napoli, *Napoli Nobilissima XVII*, Il marzo-aprile, (1978.), 57-67.

Vincenzo Pacelli, *Caravaggio. Le Sette Opere della Misericordia*, Salerno, 1984.

Vincenzo Pacelli, *L'ultimo Caravaggio*, Todi, 1994.a.

Vincenzo Pacelli, u: *Santa Maria della Pietà dei Turchini. Chiesa e Real Conservatorio*, Napoli, 2005., 45-49.

Vincenzo Pacelli, Andrea Vaccaro patriarca della pittura del seicento a Napoli, *Studi di storia dell'arte* 19, (2008.), 142, 148, 152, 161, 164.

Lina Padoan Urban, Gli spettacoli urbani e l'utopia, u: *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, katalog izložbe, (Venezia, Palazzo Ducale, srpanj - listopad 1980.) ur. L. Puppi, Milano, 1980., 144-146.

Paolo Pagani 1655-1716, katalog izložbe (Rancate, 19. rujna-30. studenog 1998.), ur. Federica Bianchi, Milano, 1998.

Gigliola Pagano de Divitiis, I due Recco di Burghley House. Osservazioni sul collezionismo inglese e sul mercato delle opere d'arte nella Napoli del Seicento, u: *Prospettive Settanta*, 1982., 386.

Gabriele Paleotti, *Discorsi intorno alle immagini sacre et profane diviso in cinque libri*, 1582. Bologna, 1990. [In Bologna per Alessandro Benacci, 1582.].

Franco Paliaga, Natura morta e collezionismo nel Veneto, u: *Fasto e rigore. La natura morta nell'Italia Settentrionale dal XVI al XVI secolo*, ur. G. Godi, Milano, 2000., 77-87. Rodolfo Pallucchini, Contributo alla biografia di Federico Bencovich, *Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti XCIII*, (1933./34.), Parte seconda, 1491-1511. Rodolfo Pallucchini, Profilo di Federico Bencovich, *Critica d'arte I.*, (1936.), 205-220.

Rodolfo Pallucchini, Nuovo contributo al Bencovich, *La critica d'arte XV.*, (1938.), 114-115.

Rodolfo Pallucchini, Pitture veneziane del Settecento in Dalmazia, *Le tre Venezie* 7-12/22, Venezia, 1944, luglio-dicembre, 52-54.

Rodolfo Pallucchini, *Piazzetta*, Milano, 1956.

Rodolfo Pallucchini, Per la conoscenza di Giulia Lama, *Arte Veneta* 24, (1970.), 162.

Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento* 1-2, Milano, 1981. [1993.].

Rodolfo Pallucchini, Consuntivo su Federico Bencovich u: *Barocco in Italia e nei paesi slavi del sud (Civiltà veneziana. Studi*, 37), ur. Vittore Branca i Sante Gracioti, Firenze, 1983., 187-203.

Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento* 1, Milano, 1995.

Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento* 2, Milano, 1996.

Palma il Giovane 1548-1628. Disegni e dipinti (a cura di Stefania Mason Rinaldi), Milano 1990., 171, kat. 17b. Domenico Antonio Parrino, *Nuova guida de' forastieri, o sia moderna distintissima descrizione di Napoli*, Napoli, s. n., 1725.

Mimma Pasculli Ferrara, u: *Angelo e Francesco Solimena: due culture a confronto*, katalog izložbe, Milano, 1990., str. 30, tav. 6.

Alessio Pasian, Per un catalogo di Louis Dorigny, *Arte in Friuli Arte a Trieste* 18-19, Trieste, 1999., 9-38. Alessandra Pattanaro, kat. jed. 77, u: *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo* (a cura di Giuseppe Pavanello), Venecija, 2012., 280-283.

Giuseppe Pavanello, Schedule Sei e Settecentesche. *Arte in Friuli Arte a Trieste*, 16-17 (1997.a), 63-108.

Giuseppe Pavanello, u: *Antonio Alisi, Istria. Città minori* (1937.), Trieste, 1997.b

Giuseppe Pavanello, Presentazione, u: *Arte in Friuli Arte a Trieste* 16-17, (1997.c).

Giuseppe Pavanello ur., *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, tomo 1, Venezia, 2010.

Giuseppe Pavanello ur., *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, tomo 2, Venezia, 2011.

Mario Alberto Pavone, *Angelo Solimena e la pittura napoletana della seconda metà del Seicento*, Salerno, 1980.

Mario Alberto Pavone, IHS come messaggio visivo, *Grafica* 2, (1986.), 63 i dalje.

Mario Alberto Pavone, Diano Giacinto, detto il Pozzolano, u: *Dizionario Biografico degli Italiani* 39, Rim, 1991: www.treccani.it.

Mario Alberto Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli 1997.

Mario Alberto Pavone, *Pinacoteca Provinciale di Salerno. I dipinti dal Quattrocento al Settecento*, Salerno, 2001.

Mario Pavone, *Una Trinità Terrestre*, Giovanni Antonio D'Amato, u *Le due Muse*. Scritti s'arte, collezionismo e letteratura in onore di Ranieri Varese, urednici F. Cappelletti, A. Cerboni Baiardi, V. Curzi, C. Prete, Ancona, 2012.a, 362.-366.

Mario Alberto Pavone, Onofrio Palumbo e Francesco Guarini: due percorsi paralleli, u *Francesco Guarini. Nuovi contributi 1*, (2012.b), 107.-120.

Filippo Pedrocco, Venezia, u: *La Pittura nel Veneto. Il Seicento*, I, ur. Mauro Lucco, Milano, 2000., 13-119.

Francesco Saverio Perillo, Famiglie dalmate in terra pugliese: i Radulović di Polignano, u: *Homo Adriaticus: identità culturale e autoscoscineza attraverso i secoli, atti del Convegno internazionale di studio*, Ancona, 9-12 novembre 1993, Reggio Emilia, 1988., 271-284.

G. Perini, voce Gabburri, Francesco Maria Niccolò, u: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, 1998: www.treccani.it.

Slaven Perović, Francesco La Marra: crtač napuljske škole u Muzeju Mimara, *Studije muzeja Mimara*, 30, Zagreb, 2007.

Antonio Francesco Peruzzini, ur. Mina Gregori, Pietro Zampetti, katalog izložbe, (Ancona, 28. srpnja – 9. studenog 1997.), Milano, 1997.

Ana Petković, *Restaurirani crteži starih talijanskih majstora iz fundusa Kabineta grafike HAZU*, Zagreb, 2014.

Đurđa Petravić-Klaić, Unutrašnje uređenje palače Vranyczany-Dobrinović u Zagrebu, *Peristil* 40., (1977.), 117-130.

Flavia Petrelli, u: Nicola Spinosa, *Ritorno al barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, Napoli, 2009., 286-287.

Ivo Petricoli, *Stalna izložba crkvene umjetnosti*, Zadar, 1980.

Franco Pezzella, *Santolo Cirillo. Pittore grumese del '700*, Frattamaggiore, 2009.

Andrea Piaì, Sei piccoli dipinti devozionali e una Susanna al bagno di Nicola Grassi, *Arte Documento*, 22, (2006.), 218-221.

Stefano Piergiudi, Il programma sacrificato ai pittori: le gallerie La Vrilhère (Parigi, 1635-1660), Spada (Roma, 1698-1705) e Bonaccorsi (Macerata, 1710-1717), *Saggi e Memorie di storia dell'arte* 28, (2004.), 129-168.

Anna Pietropolli, Quattro nuovi dipinti di Girolamo Brusaferrero a Spalato e i suoi affreschi di villa Valier Loredan a Vascon di Carbonera, *Arte documento* 5, (1991.), 200-205.

Anna Pietropolli, *Gerolamo Brusaferrero. Dipinti e disegni*, Padova, 2002.

Giuseppe Maria Pilo, Opere di Gregorio Lazzarini al Museo Correr, *Bolletino dei musei civici veneziani* 2, (1958.), 15, f. 15.

Giuseppe Maria Pilo, *Giulio Carpioni*, Venezia, 1961.

Giuseppe Maria Pilo, I dipinti secenteschi dell'Ospedaletto con altri delle pubbliche Istituzioni veneziane di Ricovero e di Educazione, u: *Le ricche miniere della pittura veneziana*, Roma, 1982., 9-39.

Giuseppe Maria Pilo, Rubens e l'eredità veneta, u: *Rubens e l'eredità veneta. Arte Documento. Liber Extra*, 1 [1990], 13-109.

Giuseppe Maria Pilo, Carpioni, testimone consapevole (e un po' guardone), u: *Pittura veneziana dal Quattrocento al settecento*, Venezia, 1999., 130-138.

Giuseppe Maria Pilo, "Per trecentosettantasette anni". *La gloria di Venezia nelle testimonianze artistiche della Dalmazia*, Udine, 2000.

[Rocco Pirro,] *Sicilia Sacra* [...] I. tom. Palermo, 1733.

S. Lina Slavica Plukavec, Bl. Augustin Kažotić u katedrali i Zagrebačkoj nadbiskupiji, *Naša katedrala* 9 (2005.), 29-37.

Vincenzo Poiret, Dipinti classici in Dalmazia, *Gazzetta di Zara* 21, Martedì 12 Marzo 1844, 101.

Francesco Porzio ur., *La natura morta in Italia*, I.-II., Milano, 1989.

Giuseppe Porzio, *Quattro stanze, quattro pittori*, katalog izložbe, 28. veljače – 12. travnja 2008, Napoli, 2008.

Giuseppe Porzio, Interferenze tra Francesco Guarini e la cerchia riberesca, u: *Francesco Guarini. Nuovi Contributi 1*, Napoli, 2012.a, 37-53.

Giuseppe Porzio, La Sainte Agathe en prison du musée de Nevers et les débuts de Bernardo Cavallino, u: *La revue des musées de France*, 62/5, (2012.b), 52-53).

Giuseppe Porzio, Per una rivalutazione di Gregorio Preti, *ArtItalia* 18, (2012.c), 39-45.

Antonio Possevino, *Tractatio de poesi et pictura [ethica, humana, et fabulosa collata cum vera honesta, et sacra]*, Lyon, 1594.

Homan Potterton, Aspects of Venetian Seicento Paintings, *Apollo*, 110 (1979.), 408-415.

Povijesni i pomorski muzej Hrvatskog primorja Rijeka, Rijeka, 2004.

Danijel Premerl, *Drveni oltari 17. stoljeća u Dalmaciji*, doktorska disertacija, Zagreb, 2008.

Danijel Premerl, Ranobarokni drveni oltari u crkvi Sv. Frane u Šibeniku-podrijetlo arhitektonskog tipa i pitanje Mondellina autorstva, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 29, Zagreb, (2005.), 137-156.

- Daniel Premerl, Zagreb Cathedral's Reliquary Bust of Saint Stephen the King: the Context of its Commission and its Attribution, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 34 (2010.), 101-112.
- Daniel Premerl, *Bolonjske slike hrvatske povijesti. Politička ikonografija zidnih slika u Ilirsko-ugarskom kolegiju u Bolonji*, Zagreb, 2014.
- Mattia Preti: *I documenti – The collected documents* (ur. John T. Spike), Firenze, 1988.
- John T Spike, *Mattia Preti: Catalogue Raisonne of the Paintings* (Museo Civico di Taverna), Firenze, 1999., 129.
- Ivana Prijatelj, *O Palminom autoportretu na omiškoj pali "Silazak Duha Svetoga"*, Mosorska vila 3-4, (1992.), 179-184.
- Ivana Prijatelj-Pavičić, O autorima dviju slika posvećenih pobjedi kod Lepanta, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 17/2 (1993.), 51-56.
- Ivana Prijatelj-Pavičić, *Kroz Marijin ružičnjak. Zapadna marijanska ikonografija u dalmatinskom slikarstvu od 14. do 18. stoljeća*, Split, 1998.
- Ivana Prijatelj Pavičić-Lovorka Čoralić, Prilog poznavanju baroknih oltara u splitskoj katedrali, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 26, (2002.), 69-87.
- Kruno Prijatelj, *Barok u Splitu*, Split, 1947.
- Kruno Prijatelj, Dalmatinski opus slikara Mateja Ponzonija, *Hrvatsko kolo* 2/III, (1950.), 269-276.
- Kruno Prijatelj, Prilozi slikarstvu XV-XVII st. u Dubrovniku, *Historijski zbornik* 1-4/IV, (1951.), 191.
- Kruno Prijatelj, *Federiko Benković*, Zagreb, 1952.
- Kruno Prijatelj, Arhitekt Ivan Skoko i domaći majstori šibenskog baroka, *Zbornik zaštite spomenika kulture* III, 1952. (1953.), 105-120.
- Kruno Prijatelj, Spomenici otoka Lopuda XVII. i XVIII. stoljeća, *Analitički historijski instituta u Dubrovniku* III, (1954.), 385-406.
- Kruno Prijatelj, Djela Palme Mlađe i mletačkih manirista u Dalmaciji, *Mogućnosti* 11, (1955.), 849-854.
- Kruno Prijatelj, Le opere del Palma il Giovane e dei manieristi veneziani in Dalmazia, *Venezia e l'Europa*, XVIII Congresso internazionale dell'arte, Venezia, 1956., 295.
- Kruno Prijatelj, *Umjetnost 17 i 18 stoljeća u Dalmaciji*, Zagreb, 1956.b.
- Kruno Prijatelj, Nekoliko slika iz talijanskog manirizma u Dubrovniku, *Dubrovnik* 1-2, (1957.), 57-64.
- Kruno Prijatelj, Due dipinti di Andrea Vaccaro a Ragusa (Dubrovnik), *Commentari* 4/IX, (1958.a), 270-272.
- Kruno Prijatelj, Dvije umjetničke slike u Splitskoj na Braču, *Mogućnosti* 9, (1958.b), 713-717.
- Kruno Prijatelj, Dvije slike Sebastijana Riccija, *Bulletin Instituta za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 2/VI, (1958.c), 119-122.
- Kruno Prijatelj, Pala "Silazak Duha Svetoga" Palme Mlađega u Omišu, *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku* LVI-LIX/2 (*Abramićev zbornik* II), (1954.-1957), [1959.].
- Kruno Prijatelj, Novi vijek, u: Andre Jutrović-Dasen Vrsalović-Davor Domančić-Kruno Prijatelj, *Kulturni spomenici otoka Brača*, Supetar, 1960.a, 186-187.
- Kruno Prijatelj, Padovaninove slike u Dalmaciji, *Arte Veneta* 13-14, (1960.b), 204-206.
- Kruno Prijatelj, La pala di Sebastiano Ricci a Ragusa, *Arte Veneta* 13-14, (1960.c), 216-217.
- Kruno Prijatelj, Slike Pietera i Angela de Costera na našoj obali, *Peristil* 3 (1960.d), 55-58.
- Kruno Prijatelj, Dva portreta Alessandra Longhija u Boki kotorskoj, *Mogućnosti* 2, (1961.), 227-230.
- Kruno Prijatelj, Dva portreta Alessandra Longhija u Boki kotorskoj, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji* I, Zagreb, 1963.a, 92-94.
- Kruno Prijatelj, Slika Leandra Bassana u Splitskoj na Braču, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji* I, Zagreb, 1963.b, 61-64.
- Kruno Prijatelj, Padovaninove like u Dalmaciji, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji* I, Zagreb, 1963.c, 67-71.
- Kruno Prijatelj, Dvije slike Andrea Vaccara u Dubrovniku, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji* I, Zagreb, 1963.d, 71-73.
- Kruno Prijatelj, Pala Sebestijana Riccija u Dubrovniku, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji* I, Zagreb, 1963.e, 77-78.
- Kruno Prijatelj, Giunte a Pier Antonio Novelli, *Arte Veneta* 18, (1964.), 189-191.
- Kruno Prijatelj, Una grande tela del Molinari a Makarska in Dalmazia, *Arte Veneta* 19, (1965.), 163-165.
- Kruno Prijatelj, Dvije Ridolfijeve pale "Gospe od Ružarija" u Dalmaciji, *Peristil* 8-9., (1965.-1966.), 118-120.
- Kruno Prijatelj, Molinarijev "Posljednji sud" iz stare franjevačke crkve u Makarskoj, *Rasprave Slovenske akademije*, Razred za zgodovinske in družbene vede V (Hauptmanov zbornik), (1966.), 349-355.
- Kruno Prijatelj, Le opere di Baldassare d'Anna in Dalmazia, *Arte Veneta*, 21 (1967.), 215-218.
- Kruno Prijatelj, Le opere di Carlo Ridolfi in Dalmazia, *Arte Veneta* 22, (1968.a), 183-185.
- Kruno Prijatelj, Slike Mateja Ponzonija (Pončuna) u Dalmaciji, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji* II, Zagreb, 1968.b, 37-47.

Kruno Prijatelj, Molinarijev "Posljednji sud" iz stare franjevačke crkve u Makarskoj u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji* II, Zagreb, 1968.c, 49-53.

Kruno Prijatelj, Uz Ponzonijeve slike u šibenskoj crkvi sv. Frane, u: *Kulturna baština samostana svetog Frane u Šibeniku*, Zadar, 1968.d, 103-106.

K. Prijatelj, Venecijanska veduta Ivana Grubaša u Perastu, *Zbornik Svetozara Radojčića*, (1969.a), 343-348

Kruno Prijatelj, Ferrarijeva platna u koru splitske katedrale, *Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti* 6, (1969.b), 37-41.

Kruno Prijatelj, *Matej Ponzone-Pončun*, Split, 1970.

Kruno Prijatelj, Nuova giunta al catalogo di Pietro de Coster, u: *Studi di Storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, Venezia, 1971., 246-248.

Kruno Prijatelj, Garsijine freske u dubrovačkoj isusovačkoj crkvi, *Peristil* 16-17, (1973-1974.), 95-106.

Kruno Prijatelj, Slike Baldassare D'Anna u Dalmaciji, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji*, III, Zagreb, 1975., 44-53.

Kruno Prijatelj, Nota della Dalmazia in margine ai Ricci, *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo*, Milano, 1976., 52-58.

Kruno Prijatelj, Una pala di Palma il Giovane a Osor (Ossero) e una copia palmesca in Dalmazia, *Arte Veneta*, 31 (1977.), 203-205.

Kruno Prijatelj, Le opere di una collezione veneziana della fine del Seicento a Dubrovnik (Ragusa), *Arte Veneta* 33, (1979.), 167-168.

Kruno Prijatelj, Dvije slike Domenica Peruzzinija u Dubrovniku i okolici, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 21 (*Fiskovićev zbornik* 1), (1980.a), 483-490.

Kruno Prijatelj, Trogirska slikarska baština, *Mogućnosti* 10-11, (1980.b), 1072.

Kruno Prijatelj, Prilog odjeka Caravaggia u Dalmaciji, *Peristil* 24, (1981.), 73-78.

Kruno Prijatelj, Barok u Dalmaciji, u: Anđela Horvat, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb, 1982. 801, 805.

Kruno Prijatelj, Druga Dizianijeva pala u Kaštel Gomilici, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji* IV, Zagreb, 1983.a, 133-134.

Kruno Prijatelj, Garsijine freske u Dubrovačkoj isusovačkoj crkvi, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji* IV, Zagreb, 1983.b, 106-118.

Kruno Prijatelj, Omiške oltarne pale oko Palme Mladega, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 84, (1984.), 99-123.

Kruno Prijatelj, Neki problemi o slikama i oltarima u samostanu Male braće u Dubrovniku, u: *Samostan Male braće u Dubrovniku*, Dubrovnik-Zagreb, 1985.a, 504-508.

Kruno Prijatelj, Uz nekoliko slikarskih djela XVII.-XIX. stoljeća u posjedu Provincije Presv. Otkupitelja, *Kačić* XVII, (1985.b), 389-401.

Kruno Prijatelj, Legenda uz fotografiju sv. Blaža Nikole Grassija, u: *Trogir, Kulturno blago Trogira* (ur. Ivo Babić), Zagreb, 1987., 120.

Kruno Prijatelj, Dvije dubrovačke pale iz napuljskog secenta, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji* V, Zagreb, 1989.a, 80-84.

Kruno Prijatelj, Prilog odjeku Caravaggia u Dalmaciji, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji* V, Zagreb, 1989.b, 85-90.

Kruno Prijatelj, Kotorska pala "Obraćanje sv. Pavla", *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 30., (1990.), 295-301.

Kruno Prijatelj, Slika "Letušte" u Biskupskoj pinakoteci u Dubrovniku, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 31, (1991.), 223-235.

Kruno Prijatelj, Likovni barok u Boki kotorskoj, *Dubrovnik* 4, (1993.), 219-234.

Kruno Prijatelj, Ivana Prijatelj-Pavičić, Slikarstvo u Dalmaciji u europskom kontekstu, u: *Hrvatska i Europa: kultura znanost i umjetnost*, III, *Barok i prosvjetiteljstvo*, ur. Ivan Golub, Zagreb, 2003., 675-687.

Maria Silvia Proni, *Antonio Maria Marini, L'opera completa*, Napoli, 1992.

Maria Silvia Proni, Jacob van de Kerckhoven, u: *Naturaliter. Nuovi contributi alla natura morta in Italia Settentrionale e Toscana tra XVII e XVIII secolo*, ur. Gianluca i Ulisse Bocchi, Firenze, 1998., 443-457.

Giovanni Prosdocimo Zabeo, *Memoria intorno la vita e le opere del pittore Carlo Alvisi Fabris letta all'Ateneo di Venezia il dì 13 febb. 1814 dal professore Gio(vanni) Prosdocimo Zabeo*, Padova, 1816.

V. Pugliese, *Pittura napoletana in Puglia*, u: *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, (ur. Roberto Pane), Milano, 1984., 213.

Lionello Puppi, Centro e periferia nella storia dell'arte: un falso problema o un problema mal posto? Approssimazioni a un'introduzione metodologica allo studio della cultura artistica friulana, u: *La Galleria d'Arte Antica dei Civici Musei di Udine. I. Dipinti dal XIV alla metà del XVII secolo*, ur. G. Bergamini, Vicenza-Udine, 2002., 23-33.

Lionello Puppi, Palladio e Venezia, u: *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, katalog izložbe, (Venezia, Pallazzo Ducale, srpanj – listopad 1980.) ur. L. Puppi, Milano, 1980., 7-10.

Quattro stanze. Quattro pittori, katalog izložbe, ur. Giuseppe Porzio, Napoli, 2008., 52.

R

Roberto Radassao, Nicolò Bambini "pittore pronto spedito ed universale", *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 22 (1998.), 129-287.
 Rafo Radelja, *Descrizione del viaggio fatto per Lagosta nel 1802. Notizie compendiate degli scrittori ragusei*. Biblioteca Don Luke Pavlovića, br. 50, Državni arhiv Dubrovnik, (DAD)
 Frano Radić, Povjesno-umjetničke bilješke sa dalmatinskih ostrva, *Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini* VII, (1895.), 358-361.
 Giovanni Radossi, Antonio Pauletich, Un gruppo di otto manoscritti di Antonio Angelini da Rovigno, *Atti del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno*, VIII (1977./1978.), 279-363.
 Achille della Ragione, *Andrea Vaccaro*, Napoli, 2014., 11, f. 58.
 Svetlana Rakić, Slikarstvo i skulptura, u: *Franjevci Bosne i Hercegovine na raskršću kultura i civilizacija*, Zagreb, Muzejsko-galerijski centar, 1988., 54, 212.
 Elena Rama, Calza Antonio, u: *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, II, ur. Mauro Lucco, Milano, 2001., 806-807.
 Tomislav Raukar-Ivo Petricioli-Frano Švelec-Šime Peričić, *Zadar pod mletačkom upravom, Prošlost Zadra* III, Zadar, 1987.
 Isabella Reale, "Sopra il Sig. Paolo Paoletti, insigne pittore di fiori, e frutti". *Tre nature morte di Paolo Paoletti*, Udine, 2008.
 Bruce Redford, *Venice & the Grand Tour*, New Haven and London, 1996.
 Concetta Restaino, Giovan Vincenzo Forlì, 'pittore di prima classe nei suoi tempi', *Prospettiva* 48, (1987.), 33-51.

Restaurirane slike iz crkve Gospe od Karmena u Dubrovniku, ur. Neda Kuzek, Zagreb, 2007.
 Milan Rešetar, *Slike starog Dubrovnika, Narodna starina* III, 8 (1924.), 182.
 Alberto Riccoboni, Nel centenario di Antonio Zanchi, u: *Calendario d'oro della Venezia Giulia 1922*, Trieste, 1922., 225-232.
 Louis Richeôme SJ, *La peinture spirituelle ou l'art d'admirer aimer et lover dieu en tout ses oeuvres, et tirer de toutes profit salutare av tres-reverend pere Clavde Aquaviva General de la Co[m]pagnie de Iesus*. Par Lovic Richeome Provençal Religieux de lamesme Compagnie. Lugduni [Lyon]: Pierre Rigaud, 1611.
 Carlo Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte* [1648], ur. D. v. Hadeln, II, Berlin, 1924.
 Carlo Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero vite dei pittori veneti e dello stato* I. [1648], Padova, 1835.
 Carlo Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero vite dei pittori veneti e dello stato* II. [1648], Padova, 1837.
 Fernando Rigon ur., *I Tiepolo e il Settecento vicentino*, katalog izložbe (Vicenza, Montecchio Maggiore, Bassano del Grappa, 1990.), Milano, 1990.
 Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero descrittione d'imagini delle Virtù, Viti, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti*. Opera di Cesare Ripa Perugino Caualliere de'Santi Mauritio&Lazaro. [...]. Padova, 1611.
 Alberto Rizzi, *Guida della Dalmazia* I., Trieste, 2007.
 Alberto Rizzi, *Guida della Dalmazia* II., Trieste 2010.
 Aldo Rizzi, *Sebastiano Ricci*, Milano, 1989.
 V. Rizzo, u: *Le Arti figurative a Napoli nel Settecento*, Napoli, 1979., 232.
 Nicosetta Roio, Antonio Molinari, Ad Vocem, u: *La pittura in Italia. Il Seicento* II, ur. Mina Gregori i Erich Schleier, Milano, 1989., 819.

David Rosand, The Crisis of the Venetian Renaissance, *L'Arte*, 11-12 (1970.), 5-53.
 Pierre Rosenberg, Per Nicola Spinosa, u: *Ritorno al barocco, da Caravaggio a Vanvitelli*, Napoli, 2009., 28.
 Paola Rossi, *Jacopo Tintoretto*. Volume primo. I ritratti, Venezia, s.a. (1974.?).
 Paola Rossi, Il ruolo della scultura nel Seicento e la sua intrrelazione con la pittura, u: *La pittura nel Veneto, Il Seicento* 2 (ur. Mauro Lucco), Milano, 2001., 617-644.
 Mario Rotili, *Castellano, Giuseppe*, u: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Rim, 1978, vol. XXI.
 Antonio Rotondò, La censura ecclesiastica e la cultura u: *Storia d'Italia* V. I Documenti II. Torino, 1973., str. 1399-1400.
 Vincenzo Ruffo, Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina, *Bollettino d'Arte* X, (1916.), 318, 369.
 Ugo Ruggeri, *Giulia Lama*, Bergamo 1973.
 Ugo Ruggeri, Alessandro Varotari detto il Padovanino, *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* 16, Venezia, (1978). p.o.
 Ugo Ruggeri, Nuove opere di Giovanni Segala e una proposta per il giovane Tiepolo, *Studi di Storia dell'Arte* 2, (1991.), 243-262.
 Ugo Ruggeri, *Pietro e Marco Liberi. Pittori nella Venezia del Seicento*, Rimini, 1996.

S

Giuseppe Sabalich, *Guida archeologica di Zara*, Zara, 1897.
 Giuseppe Sabalich, *I dipinti delle chiese di Zara*, Zara, 1906.
 Giuseppe Sabalich, *Pitture antiche di Zara*, Zara, 1912.
 Eduard A. Safarik, Per Pietro Negri, *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 11, (1978.), 83-93, 189-201.

Eduard A. Safarik, *La natura morta nel Veneto*, u: *La natura morta in Italia*, Milano, 1989., 318-325.

Stefano Salvadori, Giuseppe Camerata, u: *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, I, Bergamo, 1982., 305-325.

Francesco Sansovino, Giustiniano Martinoni, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri*, Venezia, 1663.

Antonino Santangelo, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. V*. Provincia di Pola, Roma, 1935.

Antonino Santangelo, Un capolavoro del Tiepolo e altri inediti del Fontebasso, *La Critica d'Arte*, I/1, (1935.-1936.), 48-50.

Giovanni Scarabello, Osamnaesto stoljeće. Reformatorske rasprave i potezi, u: *Povijest Venecije*, II, Zagreb, 2007., 633-683.

Annalisa Scarpa, *Sebastiano Ricci*, Milano, 2006.

Artur Schneider, Popisivanje, proučavanje i fotografsko snimanje starih umjetnina u Hrvatskom primorju i Dalmaciji, *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 44, (1932.), 159

Camillo Semenzato, Un Padovanino ed un Celesti in Puglia, *Arte Veneta* 11, (1957.), 213-214.

Giovanni Girolamo Sernini Cucciatti, *Quadri in chiese e luoghi pii di Cortona alla metà del Settecento*, Firenze, 1982.

Giancarlo Sestieri, *I pittori di battaglie. Maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo*, Roma, 1999.

Vittorio Sgarbi, *Rovigo. Le chiese. Catalogo dei beni artistici e storici*, Venezia, 1988.

Staal Sinding-Larsen, *Christ in the Council Hall. Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic*, Roma, 1974.

Slikarska baština Istre, vidi Višnja Bralić, Nina Kudiš Burić, *Slikarska baština Istre. Djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na području Porečko-pulske biskupije*, Zagreb, 2006.

Slikarski izvori i tokovi u Zbirci starih majstora. Slike od 16. do 18. stoljeća / Invenzioni e interpretazioni pittoriche nella Collezione d'Arte Antica. Dipinti dal XV al XVIII secolo, ur. Višnja Bralić, Rovinj 2005.

Richard Spear and Philip Sohm, *Painting for Profit: The Economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters*. New Haven, London, 2010.

John T. Spike, *Mattia Preti. Catalogo ragionato dei dipinti*, Firenze, 1999.

John T. Spike, *The Sense of Pleasure. A Collection of Still-life Paintings*, Milano, 2002.

John T. Spike, *Gregorio Preti. I dipinti, i documenti*, Firenze, 2003.

John T. Spike, Četiri evanđelista u opusu Matije Pretija. Kronologija, u: *Četiri evanđelista u opusu Matije Pretija*. Rezultati savjetovanja održanog u Dubrovniku 16. i 17. listopada 2008., Dubrovnik, 2009., 58-61.

Nicola Spinosa, Pittori napoletani del secondo Settecento: Jacopo Cestaro, *Napoli Nobilissima*, maggio-agosto, 1970., 73-87.

Nicola Spinosa, *Antonio De Bellis*, u *Civiltà del Seicento a Napoli*, katalog izložbe, Napoli, 1984., 127.

Nicola Spinosa ur., *La pittura napoletana del '600*, Milano, 1984.a.

Nicola Spinosa, u *Bernardo Cavallino*, katalog izložbe, Napoli, 1985., 179-181.

Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento: dal Rococò al Classicismo*, I-II., Napoli, 1986., 1987., [1988, 1993, 1999²].

Nicola Spinosa, u *Jusepe de Ribera*, katalog izložbe, Napoli, 1992.

Nicola Spinosa, *Del Barocco al Romanticismo. Pittura napoletana de la colección Neapolis*, katalog izložbe, Salamanca, 2005.

Nicola Spinosa, *Ritorno al barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, Napoli, 2009.

Nicola Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli. Da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Napoli, 2010.

Nicola Spinosa, *Grazia e tenerezza "in posa". Bernardo Cavallino e il suo tempo 1616-1656*, Rim, 2013., 447-468.

Sandro Sponza, Appunti su Antonio Marinetti detto il Chiozzotto, *Arte Documento* 8, (1994.), 261-266.

Marija Stagličić, Zbirka slika zadarskog plemića Jerolima Soppea (oko 1600-1669), *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 16, (1992.), 107-114.

Marija Stagličić, Barokni ljetnikovac obitelji Lantana na otoku Ugljanu, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 25, (2001.), 159-164.

Pietro Stancovich, Biografia degli uomini distinti dell'Istria, I, [1828], u: *Atti CRSR*, 2 (1971.), 253-340.

Petar Starešina, *Pomorstvo Silbe*, Zadar, 1971.

Still-Life Paintings from the Netherlands 1550 - 1720, ur. Alan Chong, Wouter Kloek, Amsterdam, 1999.

Krsto Stošić, *Samostan i crkva franjevačka konventualaca*, rukopis, 1930., 23, 27, 28-31.

Krsto Stošić, *Crkva sv. Nikole*, rukopis, b. d., Muzej grada Šibenika, 12.

Ivan Stražemanac, *Povijest franjevačke provincije Bosne Srebrne*, Zagreb, 1993.

Dario Succi, Pittura di paesaggi a Venezia nel Settecento, u: *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento*, ur. Dario Succi i Annalia Delneri, Milano, 1993., 131-177.

Margarita Sveštarov Šimat, u katalogu 4. trijenala crteža HAZU, Zagreb, 2008.
Margarita Sveštarov Šimat, *Crteži starih talijanskih majstora iz fundusa Kabineta grafike*, Zagreb, 2009.

Š

Šezdeset godina Restauratorske radionice u Splitu, ur. Zoraida Demori Staničić i Radoslav Tomić, Split, 2014.
Margarita Šimat, Tri crteža pripisana Francescu Guardiju, *Studije Muzeja Mimara* 7, Zagreb, 1991., 20-25.
Petar Šimunović, *Brač, vodič po otoku*, Zagreb, 1975.
Danko Šourek, Oltar sv. Jurja Antonija Michelazzija iz stare Zagrebačke katedrale – kontekst narudžbe, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 31 (2007.), 153-166.

T

Maria Tamajo Contarini, u Ritorno al Barocco. *Da Caravaggio a Vanvitelli*, katalog izložbe, urednik N. Spinosa, 2010., kataloška jedinica 1.105., 210.
Marco Tamaro, *Le città e le castella dell'Istria* (Rovigno-Dignano), II, Parenzo, 1893.
Domenico Tartaglini, *Nuova descrizione dell'antichissima città di Cortona*, Perugia, 1700.
Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroica*, ur. L. Poma, Bari, 1964.
Torquato Tasso, *Oslobodeni Jeruzalem* (prijevod Mirko Tomasović), Zagreb, 2009.
Giuseppe Maria Tassi, Zibaldone [post 1761], u: Francesco Maria Tassi, *Vita de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, ur. Franco Mazzini, II, Milano, 1970., 54-79.

Angela Tecce, u: G. A. Galante, *Guida alla Napoli Sacra*, ur. Nicola Spinosa, Napoli, 1985., 267, 275, bilješka 18
Angela Tecce, Onofrio Loth, u: *La natura morta in Italia*, Milano, 1989., 924.
Angela Tecce, Paolo Porpora, u: *La natura morta in Italia*, Milano, 1989., 893-899.
Tomaso Temanza, *Zibaldone de' Memorie storiche appartenenti a professori delle belle arti del disegno*, [1737.], ur. N. Ivanoff, Venezia-Roma, 1963.
Andrea Tessier, Di Francesco Maggiotto pittore veneziano, *Archivio veneto*, XXIII/ I, (1882.), 289-315.
I Tiepolo e il Settecento vicentino, katalog izložbe (Vicenza, Montecchio Maggiore, Bassano del Grappa, 1990.), ur. Fernando Rigon, Milano, 1990.
Ralf Toledano, *Michele Marieschi*, Milano, 1988.
Marinko Tomasović, *Mijat Sabljar (1790.-1865.) i Makarsko primorje*, Makarska, 2013.
Anton Tomić, Crkva sv. Eustahija u Dobroti, *Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru* XXVII-XXVIII, (1979./1980.a), 95.
Anton Tomić Dobrotski pomorci zaslužni za izgradnju i opremu crkve sv. Eustahija u Dobroti, *Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru* XXVII-XXVIII, (1979./1980.b), 143.
Anton Tomić, *Dobrota povjesnica bokeljskog pomorstva. Pomorska i kulturna povijest Dobrote XVI-XIX st.*, Kotor, 2009.
Radoslav Tomić, Slika P. A. Novellija u Kninu, *Mogućnosti* 11-12, (1988.), 1008.
Radoslav Tomić, Slika Antonija Trive na Braču, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 28, (1989.), 169-175.

Radoslav Tomić, Slike talijanskih slikara 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji i Istri, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 30, (1990.a), 281-292.
Radoslav Tomić, Dalmatinski opus Palme Mlađeg, u: *Palma Mlađi (1548-1628), crteži i slike*, (ur. Davor Domančić), Split, 1990.b, 9-10, 47, 67.
Radoslav Tomić, Un dipinto di Antonio Triva sull'isola di Brazza, *Arte cristiana*, N. S. 78/740, (1990.c), 355-357.
R. Tomić, Slika Nicole Grassija u Osoru, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 16, (1992.a), 139-141.
Radoslav Tomić, Zadarski portret Ivana Dominika Stratika, *Mogućnosti* 11-12, (1992.b), 107-110.
Radoslav Tomić, Slikarski izvještaji, *Slobodna Dalmacija* 26. kolovoza 1992.c, 27.
Radoslav Tomić, Novi podaci o Federiku Benkoviću, *Kolo* 4, (1992.d), 402-418.
Radoslav Tomić, Slike mletačkog baroka na Silbi u Trogiru i Splitu, *Peristil* 35-36, (1992/1993.a), 224-227.
Radoslav Tomić, Pietro della Vecchia u Kaštel Lukšiću i Trogiru, *Kulturna baština* 22-23, (1993.), 41-50.
R. Tomić, Dubrovčanin Nikola Radulović i Caravaggio, *Dubrovnik* 1, (1993.b), 96-102.
Radoslav Tomić, Slike Gregorija Lazzarinija u Dalmaciji, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 34, (1994.a), 249-268.
Radoslav Tomić, Doprinosi baroknome slikarstvu, *Peristil* XXXVII, (1994.b), 123-126.
Radoslav Tomić, Padovaninova slika u Apuliji, *Dubrovnik* 5, (1994.c), 113-116.
Radoslav Tomić, Giambettino Cignaroli u Bujama, *Annales*, god. IV, br. 5, (1994.d), 103-106.
Radoslav Tomić, Oporuka Jakova Cerinea, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 19, (1995.a), 114-121.

- Radoslav Tomić, O slikama Francesca Maggiotta u Hrvatskoj, *Mogućnosti* 7-9, (1995.b), 32-36.
- Radoslav Tomić, Bilješke o slici "Ecce homo" u Poljicima, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 36 (Petricolijev zbornik II), (1996.), 245-250.
- Radoslav Tomić, *Trogirska slikarska baština*, Split-Zagreb, 1997.
- Radoslav Tomić, *Popravak ratom oštećenih slika iz Dalmatinske zagore*, Split 1998. (katalog izložbe).
- Radoslav Tomić, Bernardino Castelli portretist novigradskih biskupa, Povijesno-umjetnički prilozi obilježavanju petstote obljetnice Crkve Majke Milosrđa u Bujama / Contributi storico-artistici per il quinto centenario della Chiesa della Madre della Misericordia di Buie, Zbornik međunarodnog znanstvenog skupa (Buje-Buie, 26.-28. rujna 1997.), *Acta Bullearum*, I, Buje, (1999.a), 107-110.
- Radoslav Tomić, Slike Paola Paganija u Zadru i Dubrovniku, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 23, (1999.b), 103-108.
- Radoslav Tomić, Federiko Benković (1677-1753), Abraham's Sacrifice, u: *The Croats- Christianity, Culture, Art* (ur. Vladimir Marković i Anđelko Badurina), Zagreb, 1999.c, 95-96.
- Radoslav Tomić, Giovanni Lanfranco (1582-1647), SS. Cosmas and Damian, u: *The Croats-Christianity, Culture, Art* (ur. Vladimir Marković i Anđelko Badurina), Zagreb-Vatikan, 1999.d, 512-513.
- Radoslav Tomić, Slika Nevjerni Toma u Čari, u: *Zbornik Čara, Čara*, 1999.e, 124-135.
- Radoslav Tomić, Slika "Sv. Nikola" Pietra Antonija Novellija u Kotoru, *Adrias* 8-9-10, (1998.-2000.), 159-166.
- Radoslav Tomić, Umjetnička baština od 15. do 20. stoljeća, u: *Općina Dugi Rat*, Dugi Rat, 2000., 44-45.
- Radoslav Tomić, Pietro della Vecchia in Dalmazia, *Paragone* 621, (2001.), 54-59.
- Radoslav Tomić, Pietro della Vecchia u Dalmaciji, *Anali* 40, (2002.a), 215-225.
- Radoslav Tomić, *Splitska slikarska baština*, Zagreb, 2002.b
- Radoslav Tomić, *Slikar Giovanni Battista Augusti Pitteri u Dalmaciji*, Zagreb, 2002.c
- Radoslav Tomić, Oltarna pala Jacopa Marieschija u Dobroti, *Peristil* 45, (2002.d), 134-140.
- Radoslav Tomić, Giovanni Lanfranco sull'isola di Lagosta, *Paragone*, anno LIV-n.641, terza serie 50, luglio (2003.), 68-77.
- Radoslav Tomić, Giovanni Lanfranco na Lastovu, *Zbornik I. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*, Zagreb, 2004.a, 227-234.
- Radoslav Tomić, Djela Bartolomea Litterinija u Dalmaciji, *Peristil* 47, (2004.b), 44-66.
- Radoslav Tomić, Slike Gregorija Lazzarinija u Zadru, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 28, (2004.c), 126-133.
- Radoslav Tomić, Dopune slikarstvu u Dalmaciji (Baldassare D'Anna, Antonio Bellucci, Antonio Grapinelli, Giovanni Battista Augusti Pitteri, Giovanni Carlo Bevilacqua), *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 29, Zagreb, (2005.a), 171-186.
- Radoslav Tomić, O nekoliko najvrednijih renesansnih i baroknih slika na otoku Korčuli, u: *700 godina Korčulanske biskupije*, Korčula, 2005.b, 183-189.
- Radoslav Tomić, Slike XVII. i XVIII. stoljeća u franjevačkom samostanu u Makarskoj, *Kačić* 36-38, (2004.-2006.a), 690-694.
- Radoslav Tomić, Umjetnička baština Omiša, u: *Omiš i Poljica*, Zagreb, 2006.b, 248-252.
- Radoslav Tomić, Slikar Filippo Naldi, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 30, (2006.c), 163-183.
- Radoslav Tomić, Slikar Carlo Maratta-dalmatinsko podrijetlo i odjeci u Dubrovniku, *Peristil* 49, (2006.d), 77-84.
- Radoslav Tomić, O slikama u crkvi Gospe od Karmena u Dubrovniku, u: AA. VV. *Restaurirane slike iz crkve Gospe od Karmena u Dubrovniku* (ur. Neda Kuzek), Zagreb, 2007., 8.
- Radoslav Tomić, La pittura in Dalmazia e in Istria intorno al 1700: i protagonisti e le loro opere, *Saggi e Memorie di storia dell'arte* 30 za 2006., (2008.), 305-315.
- Radoslav Tomić, Bilješka o slici "Bitka pod Sinjem 1715. godine" u Omišu, *Omiški ljetopis* 5, (2009.a.), 295-298.
- Radoslav Tomić, Slikar umjetničke dijaspor, *Vijenac* 398, (2009.b.), 24.
- Radoslav Tomić, Lujo Gučetić i Nikola Radolović dubrovački naručitelji Tizianovih i Caravaggiovih slika, u: *Umjetnost i naručitelji*, *Zbornik Danâ Cvita Fiskovića III* (ur. Jasenka Gudelj), Zagreb, 2010., 93-100.
- Radoslav Tomić, Andrea Vaccaro: novi podaci i zapažanja o njegovim slikama u Dubrovniku, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 35, (2011.), 125-130.
- Radoslav Tomić, Slikar Filippo Naldi (II), *Art adriatica* 2, (2012.a), 217-224.
- Radoslav Tomić, Costantino Cedin i Dobroti nelle Bocche di Cattaro, *AFAT* 31, (2012.b), 299-302.
- Radoslav Tomić, Nuovi dipinti e alcuni spunti per Matteo Ponzzone, *AFAT* 32, (2013.a), 181-188.
- Radoslav Tomić, Slikar Giovanni Francesco Fedrigazzi u Dalmaciji, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 37, (2013.b), 113-128.

Radoslav Tomić, Grgo Gamulin kao istraživač renesansnog i baroknog slikarstva u Hrvatskoj, *Mogućnosti* 7/9, (2013.c), 146.

Radoslav Tomić, Costantino Cedini u Dobroti, *Mogućnosti* 1-3, (2013.d), 73-75.

Radoslav Tomić, Nove spoznaje i zapažanja o slikama u Zadru, Splitu i Milni, *Kvartal* 3-4, (2013.e), 80-84.

Radoslav Tomić, Slikarstvo, u: *Katedrala Velike Gospe u Dubrovniku* (ur. Katarina Horvat-Levaj), Dubrovnik-Zagreb, 2014.a, 270-317.

Radoslav Tomić, Dva umjetnika u benediktinskoj crkvi sv.

Nikole: Giuseppe Monteventi i Giovanni Francesco Fedrigazzi, u: *Benediktinski samostan sv. Nikole u Trogiru*, Trogir, 2014.b, 213-222.

Radoslav Tomić, Slike starih majstora u zbirci dr. Ive Tartaglie, u: *Zbirka dr. Ive Tartagle, djela iz fundusa Galerije umjetnina* (ur. Božo Majstorović & Iris Slade), Split, 2014.c

Radoslav Tomić-Relja Seferović, Oporuka dubrovačkog arhiđakona Bernarda Đorđića, *Peristil* 50, (2007.), 157-172.

Denis Ton, Colli e Gherardi: nuovi ritrovamenti, *AFAT* 30, (2011.), 43-46.

Luigi M. Torcoletti, *La chiesa e il convento degli agostiniani di Fiume*, Fiume, 1944.

Antun Travirka, *Jedanaest baroknih slika* (katalog izložbe), Zadar, 1995.

Anna K. Tuck-Scala, *Andrea Vaccaro Naples, 1604-1670. His documented life and art*, Napoli 2012.

Damir Tulić-Nina Kudiš, *Opatska riznica, katedrala i ckeve grada Korčule*, Korčula, 2014.

U

Giuseppe Urizio, *Relazione storica della chiesa della B. V. Miracolosa di Buie in Istria*, Trieste, 1867.

V

Francesco Valcanover, Per il catalogo di Gaspere Diziani, u: *Il cielo domenicano di Gaspere Diziani. Studi e ricerche in occasione del restauro*, katalog izložbe (Bergamo,

Centro culturale san Bartolomeo, 1983.), Bergamo, 1983., 85-97.

Francesco Valcanover, Non Paolo Veronese ma Giovanni Segala, u: *Lezioni di metodo. Studi in onore di Lionello Puppi*, ur. L. Olivato, G. Barbieri, Vicenza, 2002., 221-227.

Giuseppe Valentino, Il tempo di Gregorio. Tracce per una ricostruzione storica del patrimonio artistico di taverna dal 1603 al 1672, u: *Gregorio Preti, calabrese (1603-1672): un problema aperto*, katalog izložbe, (Rosella Vodret – Giorgio Leone, Milano, 2004., 39-47.

Đuro Vandura, *Nizozemske slikarske škole u Strossmayerovoj galeriji starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb, 1988.

Miroslav Vanino, Ljetopis dubrovačkog kolegija, *Vrela i prinosi* 7, (1937.), 68.

Vladimir i Miroslav Vanino, Gundulići i Dubrovački kolegij, *Hrvatska revija* XI, (1938.), 693-697.

Axel Vecsey, *The reception of 17th and 18th Century Italian Painting in Hungary: Taste and Collecting*,

u: Caravaggio to Canaletto: the glory of Italian Baroque and Rococo painting, katalog izložbe,

ur. Zsuzsanna Dobos, Daniele Benati, Szepmüvészeti Múzeum, Budimpešta, 2013., 90-133.

Nenad Vekarić, *Vlastela grada Dubrovnika* 2, Zagreb-Dubrovnik, 2012.

Theresa Vella, *Drawings by Mattia Preti (1613. – 1699.) from the National Library and the National Museum of Fine Arts*, katalog izložbe održane u National Museum of Fine Arts, Malta (21. 12. 2001 – 4. 3. 2002.) & Museo Civico di Taverna, Calabria, Italy (prosinac, 2002. – siječanj, 2003.).

Justin Velnić, Samostan male braće u Dubrovniku-povijesni prikaz života i djelatnosti, u: *Samostan Male braće u Dubrovniku*, Dubrovnik-Zagreb, 1985., 111, 124-125.

Teofil Velnić, *Košljun kod otoka Punta na Krku*, Đakovo, 1966.

Venice and the Veneto, ur. Peter Humfrey, Cambridge University Press, 2007.

Venezia: l'arte nei secoli, ur. Giandomenico Romanelli, Udine, 1997.

Giovanni Vesnaver, *Notizie storiche di Grisignana*, Capodistria, 1904.

Giovanni Vesnaver, Notizie storiche di Grisignana, *Pagine Istriane*, god. III., br. 6, lipanj 1905., 136-146.

Maria Giovanna Vielli, Nuovi documenti per Giovanni Segala, *Arte Veneta* 53, (1998.), 176-179.

Ivan Viđen, Katedrala od pada Dubrovačke republike do drugoga svjetskog rata, u: *Dubrovačka katedrala Gospe Velike*, ur. Katarina Horvat Levaj, Zagreb, 2014.

Walter Vitzthum, *Disegni napoletani del Sei e Settecento*, katalog izložbe, Napoli, 1966.

Rosella Vodret, "Gregorio dello Prete" a Roma nel 1624, u: *Gregorio Preti, calabrese (1603-1672): un problema aperto*, katalog izložbe, (Rosella Vodret – Giorgio Leone, Milano, 2004., 21-24.

Denis Vokić, *Konzervatorsko-restauratorski radovi na slici Dubrovnik u vlasništvu Društva prijatelja dubrovačke starine. Izvještaj o obavljenim konzervatorsko-restauratorskim radovima*, Zagreb, 2011.

Žarka Vujić, *Izvori muzeja u Hrvatskoj*, Art magazin Kontura, Zagreb, 2007.

W

Doroteja Westphal, Malo poznata slikarska djela XV-XVIII stoljeća u Dalmaciji, *Rad Jugoslavenske akademije* 258, (1937.), 40.
 Gerhard Wiedmann, Francesco Guarini e Antonio De Bellis «tutti discepoli del Cavalier Massimo Stanzione», u: *Francesco Guarini. Nuovi Contributi* 1, Napoli, 2012., 56.
 Wolfgang Wolters, L'autocelebrazione della Repubblica nelle arti figurative, u: *Storia di Venezia. VI. Dal Rinascimento al Barocco*, Roma, 1994., 469-513.

Z

Zagovori Svetom Tripunu. *Blago Kotorske biskupije*, ur. Radoslav Tomić, Zagreb, 2009.
 Pietro Zampetti, *Dal Ricci al Tiepolo. I Pittori di figura del Settecento a Venezia*. Venezia, 1969.
 Pietro Zampetti, Antonio Zanchi, u: *I Pittori Bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, IV, Bergamo, 1987., 391-727.
 Pietro Zampetti, *Antonio Zanchi*, Bergamo, 1989.
 Anton Maria Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e le Isole circonvicine: [...] O sia Rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini [...]*, Venezia, 1733.
 Anton Maria Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, libri V, Venezia, 1771.
 Anton Maria Zanetti, *Della pittura veneziana*, II, Venezia: Francesco Tossi, 1797.
 Antonin Zaninović, Prenos mrtvih ostanaka bl. Hozane, *Hrvatska straža* 148/II, 1. srpnja 1930., str. 5.
 Franca Zava Boccazzi, *Pittoni, L'opera completa*, Venezia, 1979.

Federico Zeri, *Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja*, Narodna galerija, Ljubljana, 1983.
 Vinko Zlamalik, *Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb, 1967.
 Anna Paola Zugni Tauro, *Gaspere Diziani*, Venezia, 1971.

Ž

Igor Žic, *Zbirka starih majstora Povijesnog i pomorskog muzeja Hrvatskog primorja u Rijeci*. Rijeka, 1993.
 Igor Žic, *Crkveno slikarstvo na otoku Krku od 1300. do 1800. godine*, Rijeka, 2006.
 Ivan Žic-Rokov, Kompleks Katedrala – sv. Kvirin u Krku, *Rad JAZU* 360 (1971.), 131-157.
 Nela Žižić, *Portreti grada*, katalog izložbe, Split, 2013.–2014.

366

*Sveto i
profano*

*slikarstvo
talijanskog
baroka u
Hrvatskoj*

*Impresum
kataloga*

157

Galerija Klovićevi dvori
16. travnja – 2. kolovoza 2015.

Nakladnik

Galerija Klovićevi dvori,
Jezuitski trg 4, Zagreb

Za nakladnika

Jasmina Bavoljak

Urednici

Radoslav Tomić
Danijela Marković

*Autori tematskih cjelina, uvodnih tekstova i
kataloških jedinica*

Višnja Bralić
Nancy von Breska Ficović
Simona Carotenuto
Sanja Cvetnić
Ljerka Dulibić
Vedrana Gjučić-Bender
Mara Kolić Pustić
Mario Alberto Pavone
Margarita Sveštarov Šimat
Radoslav Tomić
Danko Zelić

Lektura

Danijela Marković
Katarina Srdarev

Prijevod s talijanskog

Renata Hace Citra
Marta Tomić

© Izvori fotografija

Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb
Institut za povijest umjetnosti, Zagreb
Fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, Split
Galerija umjetnina, Split
Narodni muzej Zadar, Zadar
Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja,
Rijeka
Muzej Ante Topića Mimare, Zagreb
Muzej grada Splita, Split
Dubrovački muzeji, Dubrovnik
Kabinet grafike HAZU, Zagreb

Autori fotografija

Zoran Alajbeg
Živko Bačić
Mario Braun
Gordan Daut Kaiser
Milan Drmić
Miroslav Dvorščak
Marko Ercegović
Ljubo Gamulin
Božidar Gjučić
Paolo Mofardin
Nikolina Oštarijaš
Željko Stojanović
Goran Vranić

Oblikovanje kataloga, plakata, pozivnice i transparenta

Igor Kuduz — D72

Pismo

Werk (Hrvoje Živčić, 2014.)
Maestro (Philip Bouwsma, Patrick Griffin, Canada
Type, 2009.)

Tisak

Kerschhoffset

Naklada

500

Tiskano u Hrvatskoj, travanj 2015.

ISBN 978-953-271-085-4

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod
brojem 000903951.

367

*Sveto i
profano*

*slikarstvo
talijanskog
baroka u
Hrvatskoj*

*Medijski
pokrovitelji*

JutarnjiLIST

GLOBUS



PBZ GRUPA
OD SVAKE KUPNJE
DONIRA 1 KUNU

REPUBLIKA HRVATSKA
Ministarstvo zdravlja
Ministarstvo socijalne
politike i mladih

Činim dobro svaki dan.

Prilikom svake vaše kupnje American Express® karticom sa srcem PBZ Grupa donira 1 kunu za projekt "Činim dobro svaki dan" čiji cilj je kontinuirano humanitarno djelovanje te pomoć onima kojima je ona najpotrebnija.

Postanite korisnik American Express kartice sa srcem te uživajte u svim pogodnostima klasične American Express kartice **bez upisnine i članarine!***



American Express® kartica sa srcem

*Ponuda vrijedi za prvu godinu korištenja kartice.

American Express® je zaštićeni znak American Express Company.
PBZ Card je ovlašten izdavatelj American Express kartica u Hrvatskoj.