

Grgo Gamulin

Redovni profesor Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, u mirovini

Izvorni znanstveni rad

Prijedlozi za slikarstvo renesanse i manirizma u Veneciji

Sažetak

Ove svoje prijedloge autor zaista smatra prijedlozima, dakle u dobroj mjeri hipotetičnim, već i stoga što ne raspolaže kompletnom i najnovijom literaturom u Zagrebu. Osim toga i opusi relevantnih slikara najčešće nisu ni u Italiji temeljitije istraženi.

Autor tako smatra da se navodni »Giorgione« u zbirci Ante Topića Mimare u Zagrebu Otmica Proserpine ne može sa sigurnošću pripisati Pordenonu, premda se na izložbi u Passarianu moglo naći nekoliko uporišta i premda se na istovremenoj izložbi majstorovih crteža u Pordenonu mogla vidjeti vrlo indikativna skica istog prizora (na skici za freske na palači D'Anna u Veneciji). Ostavljajući problem još uvijek otvorenim, za sada se ipak predlaže mnogo vjerojatniji autor: majstorov učenik G. M. Zaffoni, tj. Il Calderari.

Za oltarnu palu u Strossmayerovoj galeriji autor se ipak odlučuje za Bernardina Licinija, pošto je utvrdio mnoge sukladnosti, pa i produženje likova. Za Giulija Licinija prihvaća prijedlog Luise Vertove u vezi s Bogorodicom dojiteljicom, nekad u zbirci Lederer, sada u Ilićevoj donaciji u Novom Sadu. U istom osvrtu on predlaže da se Giuliju pripíše oltarna pala Sv. Trojstvo sa svecima na Trsatu u Rijeci, koje zaista nosi delikatne manirističke oznake ovog inače slabo proučenog slikara.

U vezi sa značajnom izložbom »Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento« (1985) zaista se može predložiti atribucija onog ferrarskog Uskrsnuća u Strossmayerovoj galeriji Camillu Filipiju; uz sav dužni oprez, doduše, jer ni taj slikar još nije dovoljno istražen unatoč izvanrednim naporima Jadranske Bentini.

Za stari problem Galerije »Benko Horvat« u Zagrebu (Navještenje) Gamulin predlaže kao autora Antonija da Faenza već i zbog naglašenih arhitektonskih kulise, ali i zbog ostalih nekih sukladnosti.

Skromnom slikaru Baldassaru d'Anna pripisuje autor još jedno djelo Gospu od Ruzarija u Osoru, ali misli da je mnogo zanimljiviji prijedlog za Luku Longhija u vezi s Raspećem, sada u Stalnoj izložbi crkvene umjetnosti u Zadru, pa i prijedlog da se Saloma s glavom Ivana (priv. zbirka, Beograd) pripíše Camillu Balliniju, slikaru zaista »sekundarnog manirizma«: prazna lica, nelogično strukturirani nabori, agresivni kolorit tipične su značajke tog slikara. Jednako je tako za Pietra Malombru tipično lice Bogorodice sa dva sveca (zbirka Žuži Jelinek, Zagreb); ali autor nalazi i neke podudarnosti s muškim licima na nekim drugim Malombrinim radovima.

1. Između Pordenona i Calderarija

Pomišljam, naravno, u prvom redu na pomoćnika i učenika G. M. Zaffonija, ali kako je znanstvena kritika u povodu velike izložbe »Il Pordenone« (Passariano — Pordenone, 1984) cio niz adekvatnih omanjih slika s krajolicima uglavnom vratila velikom majstoru, možda je oportuno i ovu sliku koju objavljujemo, tj. *Otmicu Proserpine* (iz zbirke A. Topića Mimare) shvatiti ako i ne kao djelo suradnje, a ono barem kao »idealni plod« obaju slikara.

Giuseppe Maria Zaffoni bio je zaista Pordenonov pomoćnik, vjeran pomagač u mnogim njegovim velikim djelima. Bio je, čini se, on to i na predeli na koju se ovaj naš osvrt uglavnom odnosi, a koja je još uvijek ostala sporna, premda ju je Catarina Furlan na spomenutoj izložbi odlučno pripisala baš Pordenonu.¹ U svakom slučaju izgleda da se naslov što ga dajemo ovom osvrtu može opravdati još nekim osloncima, a zatim i općim duhom giorgionizma, koji je na slici očigledan, a koji je svojstven nekim ranijim djelima velikog friulskog majstora.¹

Zbog tog giorgionizma zacijelo je ova *Otmica Proserpine* (platno, 65 × 75 cm) i bila izložena s fantastičnom atribucijom Giorgionu na izložbi zbirke Ante Topića Mimare u Zagrebu 1983. Kako je slika mnogo pretrpjela i zacijelo retuširana, teško je provesti procjenu vrijednosti u likovima i u krajoliku.² Posjetivši izložbu u Passarianu, Villa Manin, nije bilo teško utvrditi neke podudarnosti s *Čudom sv. Roka* (sada u Bergamu), koje nosi datum 1534 (a kojeg je dovela u sumnju Catarina Furlan), jer je sama oltarna pala naručena 1525. Za taj i takav zakašnjeli giorgionizam i taj je datum već dobro prekasano. Premda je ta autorica izložbe i kataloga *Čudo sv. Roka* vratila Pordenonu, barem što se tiče pozadine, razborito je ipak za našu sliku pomišljati pretežno na Calderarija.³

Ona, doduše, ima adekvatnu »giorgionesku« masu stabala na lijevoj strani srednjeg plana, ali na desnoj strani otvara još dublji krajolik, kakav se često susreće u Pordenonu, ali i u Calderarija. Takvih elemenata naime ima i na sličicama s krstionice u katedrali u Pordenonu (sada u muzeju), koje Catarina Furlan također vraća velikom majstoru, ali i na lošoj fresci *Seoski ples* u Muzeju u Pordenonu, koju ista autorica pripisuje školi.⁴

Tu će negdje, po svoj prilici, trebati smjestiti i našu *Otmicu Proserpine*, uz koju ipak treba zabilježiti još nešto što se može smatrati za nju pogodnim.

Treba prije svega naglasiti da je na zagrebačkoj slici teško prosuditi kvalitet pozadine baš zbog njezina alteriranog stanja. Deblo koje se posve nalijevo visoko diže ispred guste mase krošanja, javlja se doduše često baš na spomenutom osrednjem *Seoskom plesu*, a i hvoje na fragmentu Calderarija u Muzeju u Pordenonu podsjećaju na ove naše. Ipak, bujnost i slikarska uvjerljivost krošanja u drugom planu naše slike izvan su sumnje, a i tanke krošnje koje se iza njih uzdižu nalazimo upravo na *Čudu sv. Roka*. Nisam mogao zatomiti nemalo iznenađenje (i nedoumicu) kad sam na izložbi crteža u Pordenonu, koja je, zapravo, bila dio iste velike izložbe posvećene velikom majstoru, naišao na crtežu — skici za propale freske na pročelju mletačke palače D'Anna, na isti motiv *Otmice Proserpine*, vrlo sličan onome na zagrebačkoj slici. To je, doduše, samo mali crtež, ali podudaraju se borna kola s dva upregnuta konja, a donekle i likovi na njima.⁵



G. A. Pordenone — G. M. Zaffoni (*Il Calderari*), *Otmica Prozerpine*. Zbirka A. Topića Mimare, Zagreb

Bilješke

1

1. Furlan: *Il Calderari nel quarto centenario della morte*. »Il Noncello« 21 (1963), str. 4. — C. Furlan: *Katalog Il Pordenone*, 1984, str. 125, 126, sl. 2/31.

2

Vodič kroz dio zbirke Ante Topića Mimare, Zagreb, 1983, str. 23, br. 37, s naslovom »Zora«, inv. br. 1448.

3

»La tavoletta di Bergamo, che lo Schwarzenberg (1935) assegna alla scuola del Pordenone, è considerata autografa dal Fiocco (1939), il quale, tuttavia, nella ristampa della monografia sull'artista (1969) accompagna l'illustrazione con una didascalia recante il nome del

Calderari. I. Furlan (1963) pur ritenendo che l'idea compositiva delle predella debba ricondursi al maestro, non esclude la possibilità di un intervento del seguace a livello esecutivo. — Suggestivo nel piccolo dipinto invece, da considerare autografo, è il verdeggiante e misterioso fondale, toccato con rapidità e animato da guizzi di luce. I personaggi sulla destra, fissati nel gesto di sorpresa, ripropongono le dinamiche silhouettes di disegni pordenoniani pressapoco coevi, quali la *Giustizia di Traiano* del Louvre (cfr. scheda 4.33) o il *Congedo di Giasone da Pelia*' del Kupferschichtkabineto di Berlino (cfr. scheda 4.30)« (C. Furlan, 1984, str. 126, 127).

4

Na nav. mj., sl. 2.30, 2.32—35, 2.38.

5

Na nav. mj., sl. 4.45.



G. M. Zaffoni (*Il Calderari*), *Porodenje*, detalj. Gradski muzej, Poredone



Bernardino Licinio, *oltarna pala*. Strossmayerova galerija, Zagreb

2. Bernardino Licinio u Strossmayerovoj galeriji

Oltarna slika koja se u Strossmayerovoj galeriji svojedobno pripisivala, posve »interno«, Parisu Bordonu, očito pripada djelu *Bernardina Licinija*. Bilo bi to treće Bernardinovo djelo u Hrvatskoj, uz veliku oltarnu palu kod franjevača u Krku i uz sliku koju je pronašao Kruno Prijatelj u Splitu. Na izvanredno slikanom nebu vide se u Krku posve isti anđeli i kerubini kao na našoj u Zagrebu. Objavljujući 1937. krčku sliku, Dorothea Westphal nije dovoljno istakla njezinu slikarsku vrijednost. Ona se, prirodno, s tom atribucijom oslonila na poznatu Bernardinovu palu (potpisanu i datiranu s 1535. godinom) u S. Maria Gloriosa dei Frari.¹

Upravo se na toj mletačkoj slici nalazi veliki drveni križ, ikonografski moment koji se, identičan i po načinu izvedbe, nalazi i na zagrebačkoj nevelikoj pali, koja inače predstavlja vrlo zanimljivu i, rekao bih, jedinstvenu ikonografsku temu *Sv. Trojstva s krunidbom Bogorodice i svecima* (262 × 160 cm). Dolje, u velikoj grupi, veliki polunagi lik drži veliki križ, desno su sv. Petar i Pavao, sv. Katarina itd., lijevo manja grupa, a u kutu desno poprsje donatora. Naravno, anđeli i veliki križ nisu jedine točke oslonca za naš prijedlog, nego u prvom redu mekoća obrade, skromni realizam lica, adekvatan sistem nabora. Energičnija plastičnost nabora na sv. Petru i sv. Katarini može se često naći na slikama Bernardina Licinija; tako na *Sv. Konverzaciji Kaufmann* u New Yorku i na *Sv. Obitelji s Ivanom i sv. Antunom Padovanskim* u zbirci Frizzoni u Milanu; a nalazimo tu i tamo i karakteristične fizionomijske podudarnosti, kao na *Dami u razgovoru s dva čovjeka* u zbirci Kinnaird u Rosie Priory u Škotskoj.

Pretpostavimo li da je Bernardino palu u Krku slikao nešto poslije prve redakcije u S. Maria dei Frari (1535), vrlo je vjerojatno da ovu zagrebačku, ponešto umornu invenciju, ne odviše jasne i uravnotežene strukture treba datirati mnogo kasnije, u vrijeme još većeg opadanja.²

Novija kritika nije potvrdila ugled što ga je svojedobno imao. Nije bio sposoban shvatiti poetsku bit giorgionizma, a nije mogao slijediti ni nove velike uzore Tiziana ili Pordenona. Adolfo Venturi govori o njegovu metalnom koloritu, a Pallucchini baš za kasnije razdoblje piše da je radio bezbrižno, »senza più curarsi dello sviluppo della cultura artistica contemporanea«. Ali najtemeljitiju raspravu o Bernardinu treba zahvaliti Luisi Vertovi, koja je, u »I pittori bergamaschi, Il Cinquecento, II«, obradila upravo Bernardina.³

To je zaostajanje zaista ono što se vrlo lijepo vidi i na zagrebačkoj slici. No kako je Bernardino umro 1565. godine, ostaje još mnogo »prostora« za uništena ili neotkrivena djela, a među njima, čini se, spada i ova zagrebačka oltarna slika. Teško bi se mogla prihvatiti primjedba da ovi produljeni likovi ukazuju na neku drugu i kasniju stilistiku. I odviše ima podudarnosti, od kojih smo samo neke

nabrojili. Produljene likove, uostalom, nalazimo i u Bernardinovu opusu, tako u Rovigu na *Sv. Margariti između sv. Lucije i Katarine* (Acc. dei Concordi), čiju dataciju Luisa Vertova pomiče od 1530 (kako je na podnožju označeno) na oko 1540. I na tim likovima, neobično izduženim, nalazimo nabore kao na nekim dijelovima zagrebačke slike.

Bilješke

1

D. Westphal: *Malo poznata slikarska djela XIV do XVIII stoljeća u Dalmaciji*, Zagreb, 1937, sl. 20.

2

B. Berenson: *Pitture italiane del Rinascimento. Scuola Veneta*, II, London — Firenze, 1958, sl. 849, 850, 846.

3

A. Venturi: *Storia . . .*, IX, 7, Milano, 1934. — R. Pallucchini: *La pittura veneziana del '500*, Novara, 1944. — U. Galetti — E. Camesasca: *Enciclopedia della pittura italiana*, II, str. 1346—1348. — L. Vertova: *I pittori bergamaschi*, Il Cinquento, II, Bergamo, 1976.

4

P. L. Fantelli — M. Lucco: *Catalogo della Pinacoteca della Accademia dei Concordi*, Venezia, 1985, str. 47, sl. 36.

3. Za Giulija Licinija

Prije ovoga prijedloga koji se tiče kasnog razdoblja slikara Giulija Licinija, treba napomenuti korekciju koju je o jednoj njegovoj slici izvršila Luisa Vertova. Riječ je o *Bogorodici dojiteljici* (Già Lederer, Zagreb; sada Gradski muzej u Novom Sadu). Za nju je W. Suida¹ smatrao da je djelo Bernardina Licinija, dok je pisac ovih redaka bio pomislio na mladenačko razdoblje Parisa Bordona. Nedavno, pošto se na londonskom tržištu pojavila *Bogorodica dojiteljica sa četiri sveca*, s posve adekvatnom središnjom grupom, Luisa Vertova je s pravom pripisala i sliku u Novom Sadu Giuliju Liciniju.²

Time se problem ove slike, koja se i u još nekim pojednostima slaže s ranim djelima ovog slikara, može smatrati riješenim; s napomenom, da se takav »bambino« može naći i na još nekim djelima tog vremena³ (a ni *Sv. Obitelj* iz jedne privatne zbirke u Grazu, premda znatno slabija, nije daleko od te invencije). Tek lice ove Bogorodice frapantno se podudara s onim na *Zarukama sv. Katarine* u Galeriji u Rovigu.⁴

Drugi se naš prijedlog odnosi na mnogo kasniju oltarnu palu u franjevačkoj crkvi na Trsatu (Rijeka). Ona se ne nalazi



Giulio Licinio, *Bogorodica s Isusom*. Gradski muzej, Novi Sad



Giulio Licinio, *Sveto Trojstvo sa svecima*. Crkva M. B. Trsatske, Rijeka

u dobrom stanju, a mogu, na žalost, objaviti samo slabu snimku iz vremena predratne fotografske kampanje prof. Artura Schneidera. U gloriји, iznad oblaka, nalazi se *Sv. Trojstvo*, ali je glavni prizor u donjem dijelu slike, gdje je, finim i delikatnim Giulijevim načinom, prikazano devet svetačkih likova. Oštećenost pale ne dopušta nam točniju valorizaciju, ali čini se da se ona dobro uklapa u opus Giulija Licinija, kojega je nedavno opsežnije proučila Luisa Vertova. Cio niz morfoloških i stilskih oslonaca može se naći na njegovim radovima (*Parisov sud*, u Sabaudi, u Torinu). Slične anđele, one veće, nalazimo u Grazu na slici *Mrtvi Krist poduprijet od anđela* (Dijecezanski muzej), dok adekvatne glave žena možemo zapaziti na slici *Korijolan i rimske matrone*, nekad u zbirci Morrison u Basildon Park. Zatim su tu mnoge glavice kerubina (npr. na *Bogorodici na prijestolju sa svecima* u Sv. Petru Mučeniku u Muranu).⁵

Sigurno je da će naša oltarna slika pokazati svoje značajke tek poslije temeljite restauracije, te će se tada moći bolje uočiti i ostale podudarnosti.

Bilješke

1

W. Suida je, prema Luisi Vertovi, ovu sliku, dok je bila u Zagrebu u zbirci Lederer, objavio u raspravi koja je meni tada bila nepoznata, a koju ni danas nisam u stanju navesti.

G. Gamulin: *Doprinos mletačkom cinquecentu*, Stari majstori u Jugoslaviji, II, Zagreb, 1964, str. 26. — L. Vertova: Giulio Licinio, u: *I pittori bergamaschi*, II Cinquecento, II, Bergamo, 1976, str. 571—572.

2

L. Vertova: nav. dj., str. 572.

3

F. Barbieri: *Il Museo Civico di Vicenza*, II, 1962, str. 91 (Bogorodica od Barbare Longhi).

4

Catalogo della Pinacoteca dell' Accademica dei concordi a Rovigo, 1985, sl. 25.

5

L. Vertova: 1976, str. 581, 582, 584.



Nepoznati mletački slikar 16. stoljeća, *Sveta obitelj*. Privatno vlasništvo, Graz



Camillo Filippi (?), Uskrsnuće. Strossmayerova galerija, Zagreb

4. Jedan hipotetički prijedlog za Camilla Filippija

Prijedlog se odnosi na *Uskrsnuće* u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu i na način *Camilla Filippija* (zacijelo prije polovice stoljeća), koji je i na velikoj ferrarskoj izložbi 1985. ostao vrlo škrto i ne odviše jasno ilustriran.¹

To je razdoblje u kojemu je Ferrara stisnuta, kako piše Jadranka Bentini »entro quella koinè accademica carpiano-garofalesca di impronta ecletica sostanzialmente involuta«. — Prihvati li se Boschinijeva sugestija da se Sebastiano Filippi rodio oko 1532, bila bi zaista logična njegova prva prisutnost u slikarstvu Ferrare već početkom 6. desetljeća; a za to doba je naše *Uskrsnuće* odviše dossesknio. Kao što je poznato, Arcangeli je rimski boravak Bastianina (na kojemu insistira Barufaldi) postavljao do 1553, baš zato da bi objasnio inherentni michelangioliizam Camillova sina. To se putovanje zaista čini odviše ranim u tim godinama. Baš s obzirom na *Seguaci della Croce* u Oratoriju dell'Annunziata organizator izložbe Jadranka Bentini spremna je objasniti Bastianinove početke u ferrarskom ambijentu i u sli-

jedu oca Camilla Filippija. »Le sue scelte, nel periodo che va dalla metà del secolo al 1560 o poco oltre, sono indirizzate a potenziare di fantasia e ad irrobustire di materia e di volumi le eredità carpiane e dossesche.«²

Eto, ni u tom razdoblju relativno »praznom« ne vjerujem da se može zamisliti i ovo *Uskrsnuće* (svojedobno sam pomišljao na »Majstora 12 apostola«) s još izrazito dossesknim nostalgijama u pozadini, ali s pomalo naivno i »pučki« shvaćenom tipologijom protagoniste, pa i vojnika oko njega. Ima i nekih referenca s relativno ranim Bastianinovima *Sv. Jerolimom* (iz Chiesa della Madonnina u Ferrari, poslije 1565), ne, razumljivo, u michelangioliizmu lika, koji ipak isključuje Bastianina kao autora zagrebačke slike, nego u obradi pećine iza sv. Jerolima, pa i u krajoliku.³ To još ne bi moglo opravdati atribuciju naše slike sinu Sebastianu. Sigurno je, naravno, da se ista »prizemnost« može zapaziti i na djelima oca Camilla: na *Decollazione di Sisto papa*, na *Adorazione dei Magi* i sl. Ali ono što nas navodi da pomislimo na oca Camilla, jest još vrlo prisutni dossizam. Treba, naravno, voditi računa da se Camillo Filippi,

kao i Dielai i Gabriletto, oslanjaju baš na oba Dossija, te povežemo li tu ferrarsku tradiciju s doprinosima Girolama da Carpija, dobivamo jasnu genezu Camillova načina.

Nespretnu kompoziciju i naivnu gestiku zagrebačkog *Uskrsnuća* naći ćemo na *Smrti S. Sisto papa* (u privatnom posjedu u Ferrari), na *Poklonstvu kraljeva* u samostanu S. Antonio di Polesine, gdje osobito krajolik u pozadini podsjeća na ovaj na našoj slici. Ta je nespretnost na poseban način vidljiva na arkandelu s *Navještenja* u S. Maria in Vado (koji se i u svom stavu podudara s našim Kristom), a tipologija se još više podudara na *Poklonstvu pastira* u Modeni, na kojoj je, prema katalogu izložbe, Camillo radio u zajednici sa sinom Sebastianom.⁴

Ne raspolazem s dostatnom literaturom, a niti s potpunim komparativnim materijalom, pa nije moguće upuštati se u daljnju argumentaciju ovog prijedloga, za koji će, bez dvojbe, biti potrebna i dalja istraživanja.

Bilješke

1 J. Bentini: Katalog *Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento*, Bologna, 1985. — Prije toga fundamentalno F. Arca: *Il Bastianino*, Milano, 1963.

2 J. Bentini: nav. dj., str. XXIX.

3 Na nav. mj., sl. 60, str. 134.

4 Na nav. mj., sl. 49, 52, 53, 55.

5. Prijedlog za slikara vrlo rijetkog: za Antonija da Faenza

Ima tome već dva ili tri desetljeća što za zanimljivo *Navještenje* (Galerija »Benko Horvat« u Zagrebu) pomišljam da se može pripisati jedino romagnolskom slikaru, koji se punim imenom zove: *Antonio di Mazzone dei Domenichi da Faenza* (djeluje između 1500. i 1533).

To je malo poznat i slabo proučen slikar iz Faenze, koji je zapravo bio arhitekt i više se bavio graditeljstvom negoli slikarstvom; zato je vjerojatno od njega i ostalo tako malo slika. Galetti i Camasasca spominju u svojoj Enciklopediji samo tri njegova slikarska djela. U Berensona nalazimo za bilježenu još i palu s *Bogorodicom, Barbarom, Uršulom i Margeritom* u Cingoliju (S. Esuperanzio).¹

Već me je odavno ovo zagrebačko *Navještenje* frapiralo čudesnom strukturom prostora. S bogatom arhitekturom posve klasičnog, visokorenesansnog smjera, ovaj slikar-arhitekt gradi prostor s upravo fantastičnom monumentalnošću, tako da bismo bili skloni datirati je mnogo kasnije, ili barem pri kraju njegova umjetničkog djelovanja (spominje se, kako izgleda, do 1533), kad isto takvu bramantesknu arhitekturu (i rimsku) ne bismo već 1514. imali na lijepim »vratima« orgulja u Palazzo Apostolico u Loretu. I ovdje kao i tamo nije Antonijeva arhitektura samo monumentalna nego i »duboka«; naš slikar, naime, na svim svojim oltarnim palama svoje »arhitektonske enterijere« virtuosno produbljuje, na našoj slici gotovo u beskraj, do daleke pozadine.²



Antonio da Faenza, *Navještenje*. Galerija »Benko Horvat«, Zagreb

To i jest odlika ovog inače ne odviše inventivnog sljedbenika Lorenze Lotta i, prema Berensonu, Agapitija. Treba li sumnjati u njegovo autorstvo zagrebačke slike? Osim spomenute opsesije s arhitekturom i njezine podudarnosti, nije teško zapaziti karakterističnu figuralnu tipologiju srodnu onoj na pali u Norci (S. Benedetto) i u Cingoliju (S. Esuperanzio), dok na *Navještenju* u Loretu nalazimo i arkandela Rafaela u istoj situaciji s karakterističnim naborima, bez oblaka i kerubina, doduše, koji na zagrebačkoj slici u spretno razmještenim grupama napućuju veliki prazni arhitektonski prostor, koji bi inače djelovao hladno i prazno.

Bilješke

1 U. Galetti — E. Camasasca: *Enciclopedia* . . . I, str. 125. — R. Buscaroli: *La pittura romagnola del Quattrocento*, Faenza, 1931, str. 301.

2 B. Berenson: *Pitture italiane* . . . Scuola veneta II, 1958, sl. 792, 793. B. Berenson: op. cit., I, str. 8.



Baldassare d'Anna, *Gospa od Ruzarija*. Osor, župna crkva

6. Još jednom za *Baldassara d'Anna*

Zvali su ga ponekad Baldissera, a u svom je relativno dugom životu izradio mnoštvo osrednjih i slabih slika. Umro je poslije 1639, tako da je duboko u 17. stoljeću nastavio slikati svojim umornim načinom kasnog cinquecenta. Premda je bio učenik Leonarda Corone, nije očitovao neke izrazitije manirističke značajke. To je, naprosto, slabo slikarstvo kasne renesanse i ništa više.

Njegove slike, čini se, još nismo pobrojali niti na našoj obali. Pored onih koje je objavio Kruno Prijatelj, i potpisani je pronašao nekoliko njih, od kojih je jedna (ona u Humu, Istra, iza glavnog oltara) ostala neobjavljena. Potrebno je svakako prije objavljivanja provesti njezinu restauraciju.¹

Gospa od Ruzarija koju ovdje objavljujem (iz župne crkve u Osoru) bez dvojbe je najbolja od svih dosad u nas poznatih, a rekao bih i od one velike u Sv. Justini u Rabu. No dok rapska slika predstavlja ikonografski hibrid, kombinaciju teme Bezgrešnog začeća sa sv. Bernardom i likovima iz bitke kod Lepanta, te s čistilištem u donjem dijelu slike, ova u Osoru predstavlja čistu ikonografsku temu *Gospa od Ruzarija s otajstvima*, a osim toga očituje i uravnoteženu kompoziciju. Možda je u tome nadmašuje tek ona u trogirskom Sv. Petru. Od loših slika na otoku Hvaru nešto je bolja *Hijacint pred Bogorodicom* u Starom Gradu, dok se na najnižu razinu ovaj mali »praticon de man« spušta u Martinšćici na Cresu. Kako je ta slika datirana s 1636. godinom, to znači da je s vremenom njegova djelatnost čak opadala.

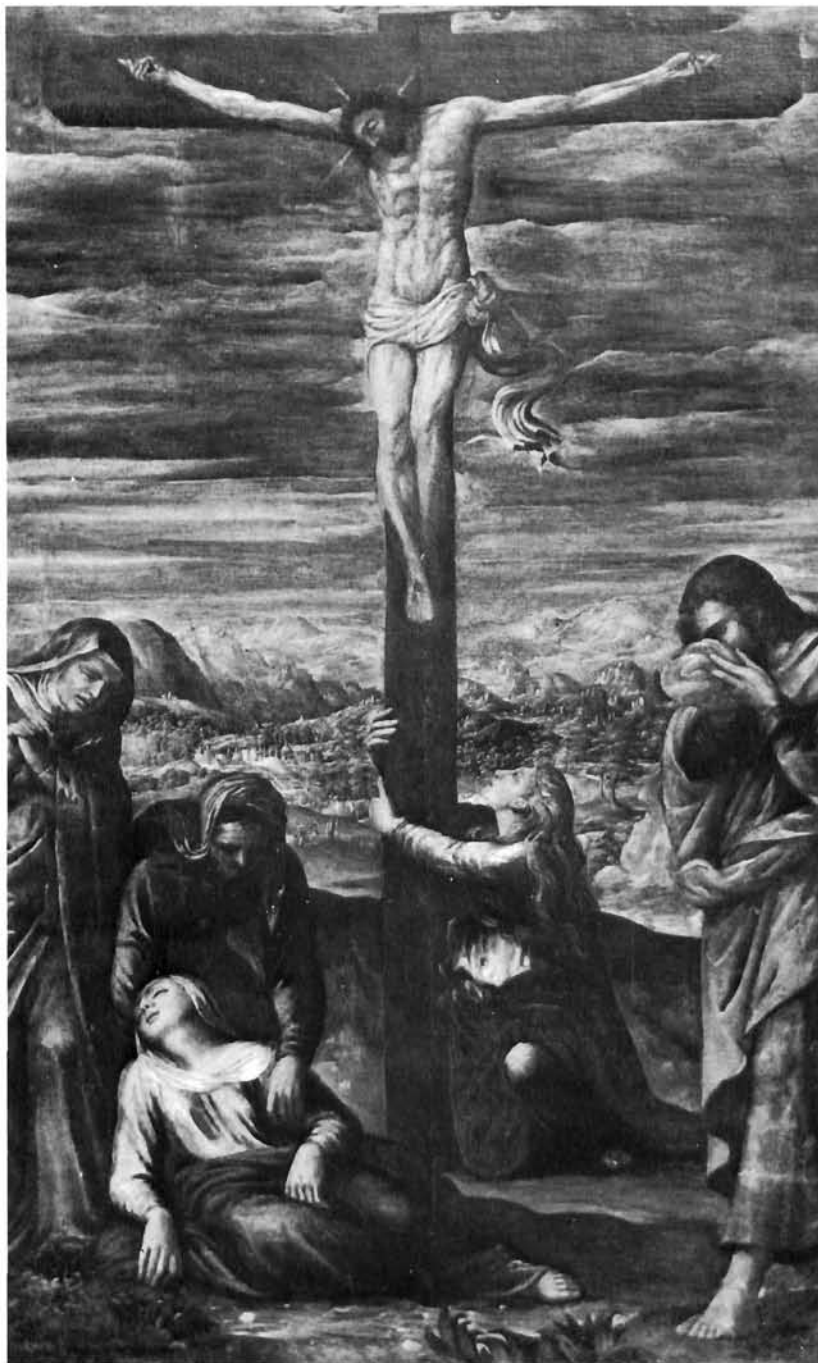
Osorska je oltarna slika imala dolje velik napis koji je, na žalost, propao. Prilikom nedavne restauracije u Zagrebu spašeno je samo nekoliko slova.

Datiranje, dakle, tim putem više nije moguće. Možda će to biti lakše učiniti stilskom komparacijom pošto opus ovog slikara bude u cijelosti proučen. Pomoći će pri tome, možda, bitna oznaka naše slike: određena pokrenutost likova i draperija, pa i određenost nekih likova: Bogorodice u prvom redu, te Catarine Cornaro i Don Huana austrijskog.

Bilješka

1

K. Prijatelj: *Umjetnost 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji*, Zagreb, 1956. — Isti: *Studije o umjetninama u Dalmaciji*, III, Zagreb, 1975, sl. 23—29. — C. Fisković: *Dva pravilnika trogirskih bratovština na hrvatskom jeziku*, Čakavska rič, Split, 1971. — G. Gamulin: *Pabirci za maniriste*, Peristil, br. 20/1977, sl. 12—14.



Luka Longhi, *Raspeće*. Stalna izložba crkvene umjetnosti, Zadar

7. Nepoznato *Raspeće* Luke Longhija

Vrijeme je da i ovu oltarnu sliku, kojoj autora znam ima tome već dvadesetak godina, stavimo na uvid i prosuđivanje znanstvenoj kritici. Riječ je o *Raspeću* (198 × 118 cm) iz crkve sv. Šimuna u Zadru, sada u stalnoj izložbi crkvene umjetnosti. Za nju je već Cecchelli pisao da je jako restaurirana, a pripisivao ju je, teško je reći zašto, nekom »dalekom i slabom sljedbeniku Mantegne«. Alberto Martini smatra da se na izvoru formacije ovog slikara nalazi utjecaj Girolama Marchesija da Cotignola i bolonjskog ambijenta uopće, ali i bakropisi Marca Dente.¹

Na žalost, objavljujem ovo djelo bez monografije W. Diranija o ovom slikaru, oslanjajući se na stilske podudarnosti s nekoliko meni poznatih njegovih radova, pa i na poneki morellijanski oslonac. Visoki maniristički likovi s našeg *Raspeća* upravo su Luke Longhija, te »cifra« kojom gradi i zapleće nabore; u tome je smislu karakterističan baš lik sv. Ivana, pa i Magdalene, a komparativna uporišta nalazimo na *Obrezanju* u Ferrari i na *Jaslicama* u Bergamu. I tip Bogorodice s lakoćom se prepoznaje na nekim drugim radovima, tako na *Bogorodici sa svecima* u Pinakoteci u Raveni (prije u sakristiji San Vitala), zatim na dvjema *Bogorodicama* u Museo Civico u Vicenzi. Krist je na zadarskoj slici



Luka Longhi, *Raspeće*, detalj. Stalna izložba crkvene umjetnosti, Zadar

bez dvojbe pomalo neugledan, ali i to je u znaku ovog marinizma shvaćenog baš u smislu produžavanja likova. Zato ostali likovi, osobito lik Magdalene i sv. Ivana, čini se da spadaju među najljepše koje je Luca Longhi naslikao. Ono što još više podiže vrijednost ove naše oltarne slike, jest široki i duboki krajolik s tipičnim bregovima koje nalazimo na spomenutim slikama u Vicenzi, kao i sama izgradnja krajolika sa »*vi tocchi gustosi*«, rekao bi Franco Barbieri.²

Upravo taj skicizno oblikovani krajolik s horizontalno položenim slojevima oblaka na nebu čini, s već spomenutim likovima, izuzetnu vrijednost zadarskog *Raspeća* unutar

opusa ovog malog romagnolskog slikara; ukoliko je on, naravno, meni u ovom trenutku dostupan i poznat.

Bilješke

1 Alberto Martini: *La Galleria dell'Accademia di Ravenna*, Venezia, 1959, str. 97.

2 W. Dirani: *Luca Longhi*, Ravenna, 1939. — F. Barbieri: *Il Museo Civico di Vicenza*, Venezia, 1962, str. 94, 96 (br. A 174, A 176). — Katalog *Bastianino*, izložbe u Ferrari, 1985, sl. 42, 43.



Camillo Ballini, *Saloma s glavom sv. Ivana*. Priv. zbirka, Beograd

8. Prijedlog za Camilla Ballinija

Nije ovdje riječ o nekom hipotetičnom prijedlogu, jer toliki momenti govore da je zaista riječ o *Camillu Balliniju* kao autoru naše slike, da neka ozbiljnija sumnja ne dolazi u obzir. Riječ je, naravno, o eklektičkom slikaru, oslonjenom ne samo na Palmu Mlađeg nego prije svega na Tiziana samog. To što se na ovoj slici *Saloma prima glavu sv. Ivana* (103 × 91 cm, priv. vlasništvo, Beograd) toliko ističu tintoretovske »lumeggiature« na naborima, uvjetovalo je moje oklijevanje da ovu sliku pripišem baš Camillu Balliniju.¹

Ipak, dovoljan je jedan pogled na fotografiju *Pobjede Mlečana nad Genovesima kod Trapanija* (Salla delle Scrutinio, Palazzo Ducale) da se u izobilju nađu baš takvi nabori, prilično proizvoljne organizacije. Riječ je, svakako, o jednom »opterećenom«, sekundarnom manirizmu, i to vrlo eklektičkog značaja, što je vidljivo i na našoj slici. Stejnena kompozicija, »prazna« lica, nelogično strukturirani nabori označuju likovnu razinu beogradske slike. Njezina se »senzacionalnost« ipak očituje u koloritu, vrlo agresivnom, uostalom: smeđe i žute haljine služavke, crvene i plave Salome, tamnozeleno odjeća krvnika imitiraju na sirov način kromatizam druge polovice cinquecenta. Kao što Panazza i Boselli točno navode, on nije u stanju shvatiti

sjaj i finoću kolorita Paola Veronesa. Još je manje mogao shvatiti manirističku poetiku Tintoretta. Vjerojatno su slike u Duždevoj palači njegova najbolja djela, nastala naravno poslije preseljenja iz Brescie u Veneciju (svakako poslije 1578); ako to ipak nije *Depozicija Krista između dva anđela* u Fasani. Upravo na toj slici nalazimo muška lica vrlo podudarna s onima na beogradskoj slici, kao što su to i ženska lica na alegorijama u Duždevoj palači.²

Možda je to dovoljno da podrži naš prijedlog, prema kojemu i sam mislim da treba zadržati određenu rezervu, upravo zbog niske razine slike čije atributivno rješenje s ovim prijedlogom pokušavamo postići.

Bilješke

1 Panazza — Boselli: *Pitture a Brescia dal '200 all '800*, Brescia, 1946.

2 C. Donzelli — G. M. Pilo: *I pittori del Seicento veneto*, Firenze, 1969, sl. 58.

3 R. Pallucchini: *La pittura veneziana del Seicento*, Milano, 1981, sl. 124, 125.



Pietro Malombra, *Bogorodica s djetetom i dva sveca*. Zbirka Ž. Jelinek, Zagreb

9. Hipotetični prijedlog za Pietra Malombru

Kao što mi se često događa pri susretu s djelima stare strane umjetnosti: nalazim samo nekoliko objavljenih djela (i često u malim i slabim reprodukcijama), a na njima tek nekoliko uporišnih točaka s kojima treba riskirati atribuciju. Nama, u inozemstvu, nisu dostupni ni širokoobuhvatni kompendiji, a pogotovo monografije. Rasprave u časopisima također su nam rijetko dostupne i redovito nepotpune.

Nevolja je u tome što veći broj starih umjetnika nije monografski obrađen. Iz razdoblja mletačkog baroka, na primjer, koliko je slikara obrađeno? Tako je i s mletačkim manirizmom. Zasluga je prof. Pallucchinija što je na Sveučilištu u Padovi dao mnoštvo disertacija iz tog područja, ali neobjavljeno je ostalo toliko njih: Andrea Vicentino, Pietro Malombra, Giovanni Contarini, Antonio Vassillacchi, Leonardo Corona pa i sam Santo Peranda, dok je »caposcuola« i najznačajniji među njima Palma Mladi »dobio« monografiju tek nedavno, i to dvije. Tako se i u ovom slučaju za Pietra Malombru može u nas pronaći za stilsku usporedbu samo nekoliko malih reprodukcija. Ponovno se nalazim pred problemom: izložiti ili ne pomisao (slutnju više negoli pouzdano uvjerenje) da je riječ o djelu

Pietra Malombre. Otuda i rezerva sadržana već u naslovu ovog prijedloga.

Riječ je o *Bogorodici s djetetom i dva sveca* (zbirka Žuži Jelinek, Zagreb). Ono što nam na njoj može poslužiti kao početno uporište i kao poticaj za pažljivije promatranje jesu velike i nezgrapne ruke; a sjetit ćemo se ruku koje često nalazimo na djelima ovog slikara. One su naročito uočljive na *Oplakivanju sa četiri senatora* (Duždeva palača, Sala dei Censori, Venecija). Pa i lica su po načinu bliska našima. Potražimo li kakvu podudarnost s licem naše Bogorodice, naći ćemo je čak na poznatoj *Bogorodici sa svecima* u S. Trovaso (1600), a možda i na fizionomiji malog Isusa i sl.¹

Je li to dovoljno kao opravdanje našeg prijedloga? Teško je reći. Ali vjerojatno je dovoljno da ocrtao hipotezu, pa i »modus procedendi« na koji smo često upućeni. U ovom slučaju, kao uvijek uostalom, neophodno je pregledati barem kompletnu fototeku s obzirom na Malombru, ako već nismo u stanju proučiti *de visu* sva njegova djela.

Bilješka

1

R. Pallucchini: *Pittura veneziana del Seicento*, II, Venezia, 1981, sl. 104, 105.

Summary

Grgo Gamulin

Contributions to the Painting of Renaissance and Mannerism in Venice

These propositions are just propositions, and therefore in great measure hypothetical, in part owing to the fact that the author in Zagreb does not have access to the complete and most recent literature on the subject. Moreover, the oeuvres of the painters in question have not been thoroughly researched in Italy either.

The author thinks that the alleged Giorgione in the Ante Topić Mimara Collection (The Rape of Proserpine) cannot with certainty be attributed to Pordenone, although the exhibition in Passariano did offer some arguments in its favour, and the exhibition of the master's drawings presented in Pordenone at the same time contained a very indicative sketch of the same scene (the sketch for the wall paintings of the Palazzo D'Anna in Venice). Leaving the problem still open, the author at present suggests a much more probable name, that of Pordenone's pupil G.M. Zaffoni called Il Calderari.

As regards the altar pala at the Strossmayer Gallery, the author proposes Bernardino Licini, after finding numerous congruences, eg the elongation of figures. He accepts Luise

Vert's suggestion regarding The Nursing Madonna, previously in the Lederer Collection, now in the Ilić Donation in Novi Sad. He also proposes to attribute the altar pala The Holy Trinity with Saints in Trsat, Rijeka, to Giulio, because it exhibits the delicate mannerist traits typical of this insufficiently studied painter.

The significant exhibition Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento (1985) should help us to attribute the Ferrarian Resurrection at the Strossmayer Gallery to Camillo Filippi. Here many reservations are also due, because that painter has still not been sufficiently researched in spite of the extraordinary efforts of Jadranka Bentini.

Concerning the old problem of the Benko Horvat Gallery in Zagreb (The Annunciation) Gamulin proposes the name of Antonio da Faenza, owing to the markedly architectonic backdrop, but for other reasons as well.

To the modest painter Baldassaro d'Anna the author attributes another work, the Lady of the Rosary at Osor. He further finds very interesting the proposition to attribute the Crucifixion, now in the Permanent Collection of Sacred Art in Zadar, to Luca Longhi, as well as the proposition attributing Salome with the Head of St John (private collection, Belgrade) to Camillo Ballini, a true representative of »secondary mannerism«: empty faces, illogically structured folds and aggressive colouring are typical for this painter. The face of the Madonna with Two Saints (Žuži Jelinek Collection, Zagreb) is typical of Pietro Malombra; in addition, the author also finds parallels between the men's faces and the faces on some other work by Malombra.