

1. Bliski sljedbenik Bernarda Daddija, *Raspeće*, fragment, Strossmayerova galerija, Zagreb
1 Close follower of Bernardo Daddi, *Crucifixion*, fragment, Strossmayer Gallery, Zagreb

Sanja Cvetnić

Strossmayerova galerija, Zagreb

Tri atributivna problema srednjotalijskog slikarstva u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu: Daddi, Lo Spagna i Cigoli

Izvorni znanstveni rad – original scientific paper

predan 2. 12. 1996.

Sažetak

U članku je razmotren atributivni problem dviju slika iz srednjotalijskih škola u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu u svjetlu novih istraživanja i autopsije komparativnoga materijala.

Fragment Raspeća (SG–23) najstarija je slika u Strossmayerovoj zbirci, u kojoj se nalazi od 1867. godine. Berenson ju je pripisao Bernardu Daddiju (1932), a Boskovits (1984) i Offner (1989) smatraju kako je djelo Daddijeve radionice. Autopsija Navještenja iz Louvrea, slike određene kao djelo bliskoga sljedbenika Bernarda Daddija, otkrila je brojne sličnosti u crtežu, modelaciji, tipologiji i ornamentici aureola. Podudarnosti fragmenta Raspeća otkrivamo i u drugim djelima bliskoga sljedbenika te bi i naše djelo valjalo promatrati u okviru te skupine.

Slika Bogorodica zaštitnica (SG–82) od prispjeća u Strossmayerovu zbirku označena je kao djelo Giovannija di Pietra, zvanoga Lo Spagna. Monografska studija Fauste Gualdi Sabatini (1984) o tom umbrijskom cinquecentistu ne spominje našu sliku, ali otkriva dvije usporedive, premda vrlo oštećene freske Bogorodice zaštitnice: iz samostana Barnabita u Campiello Alto kraj Spoleta i iz crkve u Todiju, kao i pripremni crtež, studiju za figuru Bogorodice iz bečke Albertine. Na našoj slici uz vjernike prepoznajemo i Sv. Franju Asiškoga, kao i na freski u Campiello Alto s kojom je vezuje najviše usporednica. Filippo Todini (1989) posljednju određuje kao djelo radionice, a našu sliku prihvaća kao Lo Spagnino djelo, uzor kasnijim, malo promijenjenim, varijantama. Kao takva središnje je mjesto skupine.

Slika Ecce Homo (SG–110) pripisana Lodovicu Cardiju zvanom Cigoli formatom je nešto manja od istoimene slike u firentinskoj Galleria Palatina di Palazzo Pitti, arhivski potkrijepljene kao majstorovo djelo iz 1607. godine. Autopsijom firentinske slike i usporedbom s našom slikom otkrivamo blagu redukciju dekorativnih elemenata i čvršću modelaciju na našoj slici u odnosu na Cigolijev Ecce Homo. Slikar zagrebačkoga djela u potpunosti zadržava kadar, kompozicijski raspored, impostaciju i tipologiju likova, kolorit te – dijelom – mrežu svjetlosnih odblesaka. Kao zaključak usporedne analize određujemo našu sliku kao kopiju po Cigolijevu djelu Ecce Homo.

Tijekom stručnoga i znanstvenoga rada na zbirci talijanskih majstora u Strossmayerovoj galeriji iskrsavaju brojni novi – stari problemi. S obzirom na dugotrajno istraživanje zbirke u domaćim i talijanskim stručnim krugovima (prvi katalog tiskan je 1885. god., a od članka Gustava Frizzonia *La Pinacoteca Strossmayer nell'Accademia di Scienze ed Arti in Agram*, kojim je zbirka bila predstavljena u Italiji proteklo je gotovo cijelo stoljeće¹), bibliografija većine slika je značajna. Za mnoge – međutim – ostaju važeće tradicionalne autorske odredbe, prosudbe prema fotografijama (pogotovo stranih stručnjaka) te atributivne nedoumice zbog nemogućnosti uvida u komparativna djela (domaći problem). Autopsijom djela u Italiji i u Parizu te uvidom u odnosnu stranu literaturu, u kojoj – poglavito osamdesetih i devedesetih godina – nalazimo brojne vrijedne podatke, obradila sam skupinu talijanskih slika Strossmayerove zbirke, iz koje izdvajam tri djela – fragment *Raspeća* Bernarda Daddija, toskanskoga *trecentista*, *Bogorodicu zaštitnicu* Giovannija di Pietra, zvanoga Lo Spagna, umbrijskoga majstora s početka *cinquecenta* i *Ecce Homo* pripisan Lodovicu Cardiju zvanom il Cigoli, svestranom firentinskom umjetniku (slikar, skulptor i arhitekt, pjesnik i glazbenik) s prijelaza *cinque* – u *seicento*.

Bernardo Daddi,² *Raspeće*

Mali ulomak *Raspeća*³ (sl. 1) pripisan Bernardu Daddiju kupio je biskup Strossmayer 1867. godine te je njegova pripadnost biskupovoj zbirci potvrđena u najstarijim popisima zbirke i prije osnutka Galerije.⁴ Po rasporedu protagonista scene *Raspeća* – Žalobna majka, Sv. Ivan (koji je prešao na njezinu stranu) i poklekla Magdalena – prepoznajemo donji, lijevi dio nekadašnje cjelokupne scene. Uvedene figure prisutne su i četiri žene, od kojih dvije nose aureolu. Jedna od svetih žena pridržava Mariju, a druga se rukama hvata za lice, sve u gesti bola i nevjerovanja. Ona upravlja pogled izvan gornjega ruba fragmenta, prema *Raspetome*. Njezina visoko podignuta glava, kao i Magdalenina, upućuje na povišeni smještaj Krista na križu, odnosno izduženu okomitu gredu križa, *patibulum*.⁵ Fragment tek u lijevom rubu dosiže izvorne granice prvobitnoga formata, jer je jedino na tom dijelu sačuvan ornamentirani rub, a sa svih je ostalih strana skraćen.

Atributivne nedoumice oko toga fragmenta, koji ujedno predstavlja »najstariju sliku naše galerije« (Kugli 1953), poznate su nam od prispjeća slike u Strossmayerovu zbirku.⁶ Počinju od samoga Giotta (Strossmayer 1868), oznake »*Giottesko*« (Cepelić 1883), »*u stilu Giottovom*«⁷ ili »*Giottova škola*«,⁸ »*Maso*« (Suida 1914),⁹ a zatim Bernhard Berenson 1932. godine objavljuje svoj slavni pregled *Italian pictures of the Renaissance*, svrstavajući zagrebački fragment u Daddijev opus: *Agram a Group from Crucifixion (f.)*.¹⁰ U talijanskome prijevodu, četiri godine kasnije, atribucija ponavlja Daddijevo ime i kratki opis: *Zagabria 4. Figure da una Crocifissione (f.)*,¹¹ a prihvaćaju je i autori kasnijih kataloga Strossmayerove galerije.¹²

Osim autora spomenutih kataloga (Schneider, Babić, Zlamalik), svoje mišljenje o Daddijevu fragmentu objavili su Grgo Gamulin, sažeto, u pregledu djela iz talijanskih škola u Strossmayerovoj galeriji – *Galerijske šetnje*¹³ i Ivy Kugli u prikazu



2. Bliski sljedbenik Bernarda Daddija, arkandeo s *Navještenja*, detalj, Louvre, Pariz

2 *Close follower of Bernardo Daddi, archangel from The Annunciation, detail, The Louvre, Paris*



3. Bliski sljedbenik Bernarda Daddija, Bogorodica s *Navještenja*, detalj, Louvre, Pariz

3 *Close follower of Bernardo Daddi, the Madonna from The Annunciation, detail, Louvre, Paris*

Najstarija slika naše galerije,¹⁴ dok su ostali spomeni u literaturi usputni i neproblematički.¹⁵ Gamulin odriče Berensonov atributivni prijedlog i zagovara povrat odrednice »Giotto sljedbenik«: (...) mi u našoj galeriji imamo samo ovaj mali fragment jedne drevne table Bernarda Daddi, koja vjerojatno i nije njegova.¹⁶ Ivy Kugli je sklona prihvatu Daddija kao autora, ali navodi razloge zašto to nije moguće bez daljnjih provjera učiniti: *Nažalost naša Galerija nema monumentalno djelo Richarda Offnera »A critical and historical Corpus of Florentine Painting« (New York, 1950) u kojem su reproducirana Daddijeva djela, bilo potpuna, bilo fragmentarna, kao što je i naš primjerak. Materijal, koji je publiciran u tome korpusu, dobro bi poslužio kao komparativni materijal jednoj konačnoj atribuciji toga djela.*¹⁷ Od članka Ivy Kugli, dakle prije gotovo pet desetljeća, o malom se fragmentu nije više pisalo, izuzev spomena u katalogu, pa pretpostavljamo kako nije bilo dalje istraživano. U posljednjem izdanju kataloga Strossmayerove galerije (Vinko Zlamalik, 1982) opažamo autorov oprez pri imenovanju Daddija kao autora: *Više njegovih djela potvrđuju relativnu preciznost Berensonove atribucije.*¹⁸

Premda ni danas nemamo »monumentalno djelo« Richarda Offnera iz 1950. godine, za kojim je žalila kolegica Kugli, a niti kasnija proširivanja i bogatije opremana izdanja istoga, unutar kojih su naposljetku Daddiju posvećena dva toma: *The Works of Bernardo Daddi* (1989) i *Bernardo Daddi, his Shop and Following* (1991),¹⁹ moguće ih je – nasreću – tijekom studentskih putovanja pronaći u boljim stručnim bibliotekama.

Naša se slika pojavljuje u prvom tomu, dakle katalogu djela Bernarda Daddija, ali označena je kao djelo radionice,²⁰ i to na osnovi primjedbe Boskovitsa objavljene u djelu *The Fourteenth Century. The Painters of the Miniaturist Tendency* (1984):

But other works attributed to him (...), or classified as close to him (the Crucifixion fragments in the Zagreb and Stuttgart

*Galleries and the Washington Crucifixion; Corpus, III/VIII, pls. XXXVII–XXXVIII), would seem to be rather works from Daddi's shop.*²¹

Offner i Boskovits među djelima nastalim u Daddijevom ozračju razlikuju: »Assistant of Daddi«, »Close Following«, »Remoter Following« i »Workshop«.²² Ne ulazeći u obilježja svake skupine, pokušali bismo usporediti našu sliku, označenu kao djelo radionice, s poznatim djelom *Navještenje* iz muzeja Louvre, koju Offner i Boskovits pridružuju opusu *bliskoga sljedbenika*.²³ Autopsija *Navještenja* (djelo je u stalnom postavu Louvrea označeno kao Daddijevo, upravo kao i naš fragment) otkriva njihovu iznimnu bliskost. Valja napomenuti kako je pariška slika ušla u zbirku Louvrea 1863. godine (dakle četiri godine prije naše) te da se prije sadašnjega smještaja nalazila u Rimu. Raimond van Marle (1924) je u svom pregledu talijanske umjetnosti ističe kao središnju točku Daddijeve zrelosti: *One of the finest paintings which Bernardo produced during this, his most happy period, is a small Annunciation in the Louvre, it is full of a spiritualized beauty of a kind quite foreign to Giotto and his pupils.*²⁴

Usporedbom zagrebačke i pariške slike ističemo podudarnosti koje upućuju na njihovo zajedničko izvoriste. Tipološke podudarnosti uočavamo odmah, usprkos različitim ozračjima dviju tema: protagonisti *Navještenja* (sl. 2, sl. 3) mirnim izrazom idealiziranih lica sudjeluju u svečanom događaju Kristova dolaska među ljude, a likovi na ulomku *Raspeća* ekspresivnim gestama prate njihov odlazak. Pa ipak, usporedimo li profil arkanđela Gabrijela pred Marijom na *Navještenju* sa ženskim profilom uz sâm lijevi rub *Raspeća*, uočiti ćemo kako su ta dva profila podudarna: blagu krivulju čela slijedi ravan nos, ispod kojega su jačim sjenčanjem oblikovana mala usta, a crtački jače istaknuta brada. Ispod nje jaki, zadebljani podbradak, naznačen nabreklom obrisnom linijom i osjenjenim rubovima, slijedi izduljeni ali snažan vrat. Tipološke oznake koje su podudarne u odabranome paru ponavljaju se

djelomično u svim likovima obaju prizora: duboko usađene oči izduljenoga obrisa, natečene vjeđe, dug i ravan nos, mala usta, izbočena brada... Usporednim i valovitim linijama pramenova slikar istovjetno modelira svijetlu, okeržutu kosu (npr. Magdalene na našoj, arkandela i Marije na pariškoj slici). Mekoću koju smo uočili kao značajku linije, primjećujemo i u modelaciji, kao i u mulaciji blijedoga, žućkastosivog tona inkarnata. Inkarnat postupno prelazi od rasvijetljenoga dijela obraza, na kojemu mu slikar pridaje još i ružičasti ton, u zasjenjeni rub te naposljetku u čvrst zaključak obrisne linije. Čak i kada ikonografski zadatak nameće oštrije i dramatičnije postupke, kao na naboranim licima sudionika *Raspeća*, slikar zadržava određitu mekoću oblika. Prilog zajedničkome autorstvu dviju slika nalazimo i u crtačkim značajkama ruku: izrazito su uske, tankih zglobova i dugih prstiju, koji su najčešće usporedno ispruženi, što pojačava dojam izduljenoga, lisnatog oblika. Kao posljednju, ali i najočigledniju podudarnost navodim uvjerljivo ponavljanje dva tipa ornamenta na aureolama.²⁵ Na obje uspoređene slike kružne linije obrisa aureole (gornja i donja) ponovljene su tri puta. Unutar tako naznačenoga obruba, na aureolama Marije (na obje slike) upisan je u neprekinutome slijedu istovjetni motiv cvijeta sa pet latica. U veći je cvijet upisan manji, također petolatični, a središte cvijeta označeno je malom kružnicom. Cvjetovi su povezani stabljikama sa dva (na slici u Strossmayerovoj galeriji) ili tri (na slici u Louvreu) para srcolikih listova, položenih u smjeru kazaljke na satu, slijeva nadesno. Drugi tip zajedničkoga ornamenta izveden je na aureoli arkandela Gabrijela s pariškoga *Navještenja* i svete žene koja pridržava Bogorodicu. Sastoji se od lučno nadsvođenoga²⁶ motiva *riblje kosti*. Lučne su linije međusobno spojene malim, stiliziranim trolisnim florealnim motivom.²⁷

Ponavljanje opisanih ornamentalnih obrazaca naći ćemo također u drugim Daddijevim djelima ili onima usko vezanima uz njegov opus, npr. *Raspeća* iz zbirke Thyssen-Bornemisza u Luganu ili istoimene slike iz bostonskoga Museum of Fine Arts.²⁸ Osim jakih tipoloških usporednica kojima se naša slika veže uz spomenute slike (osobito figure Sv. Magdalene, sv. Ivana, ali i Bogorodice te svetih žena), podudarne su geste, modelacija kose, crtež ruku. Pomoću cjelovito sačuvanih djela iz Bostona i Lugana, naš fragment možemo odrediti kao ulomak iz središnjega lijevog dijela integralne kompozicije, vjerojatno dio diptiha (druga bi strana mogla biti Bogorodica s Djetetom na prijestolju, poput razdvojenoga diptiha *Raspeća* iz Lugana i *Bogorodice* u Nantesu)²⁹ ili čak većega djela. Spomenutim dvjema slikama, određenima kao djela Daddija (prvo) i njegovoga *bliskog sljedbenika* (drugo) pridružujemo još nekoliko usporedivih djela *bliskoga sljedbenika*, npr. *Raspeće* iz Metropolitan Museuma u New Yorku (tipologija Magdalene s izbočenom bradom vrlo slična našoj svetici), *Raspeće* iz Fogg Art Museuma u Cambridgeu (Mass., S.A.D.), datirani Sv. Zenobius (1334) iz Museo dell'opera del Duomo u Firenzi (bore oko očiju sveca u obliku »pačjih nožica«, poput našega Sv. Ivana, a aureola Sv. Zenobiusa ornamentirana je istovjetno onoj naše Bogorodice). Istoj skupini pripada i triptih iz Louvrea s desnom scenom *Raspeća*. Na njoj je ponovljena gesta žene kojoj na našoj slici vidimo samo glavu, uzdignutu spram križa, što je u

cijelom sačuvanom i publiciranom opusu Daddijevih djela jedina takva analogija. Osim toga, Bogorodica na središnjoj ploči istoga triptiha ima aureolu u svim segmentima podudarnu onoj naše *Žalobne majke*³⁰.

Najjače usporednice našega fragmenta nalazimo dakle s korpusom koji Offner i Boskovits pripisuju *bliskom sljedbeniku*, kao i pariško *Navještenje*. U predgovoru izdanja *Bernardo Daddi, His Shop and Following* (1991), Boskovits piše kako je Offner tijekom rada promijenio pristup autorskom razgraničenju djela nastalih u okviru Daddijeva utjecaja:

*Volume IV of the Corpus takes up a theme that occupied Offner throughout his life: the very copious production that can be ascribed to the workshop of Bernardo Daddi and to his followers (...) During the years following the printing of the plates, he came to have second thoughts about a certain number of works he had classed under the heading of 'Close Following of Daddi', but now judged to have been executed with the master's personal intervention.*³¹

Osvrćući se na Offnerovo i Boskovitsevo određenje naše slike kao djela radionice (»*workshop*«), a *Navještenja* i citiranih djela s kojima pokazuje srodnosti u kompoziciji, tipologiji, modelaciji i ornamentici, kao *bliskoga sljedbenika* (»*Close Following*«) mislim kako bi *Raspeće* iz Strossmayerove galerije valjalo također promatrati kao djelo bliže izvoru i uvrstiti ga u korpus *bliskoga sljedbenika Bernarda Daddija*.

Giovanni lo Spagna,³² *Bogorodica Zaštitinica*

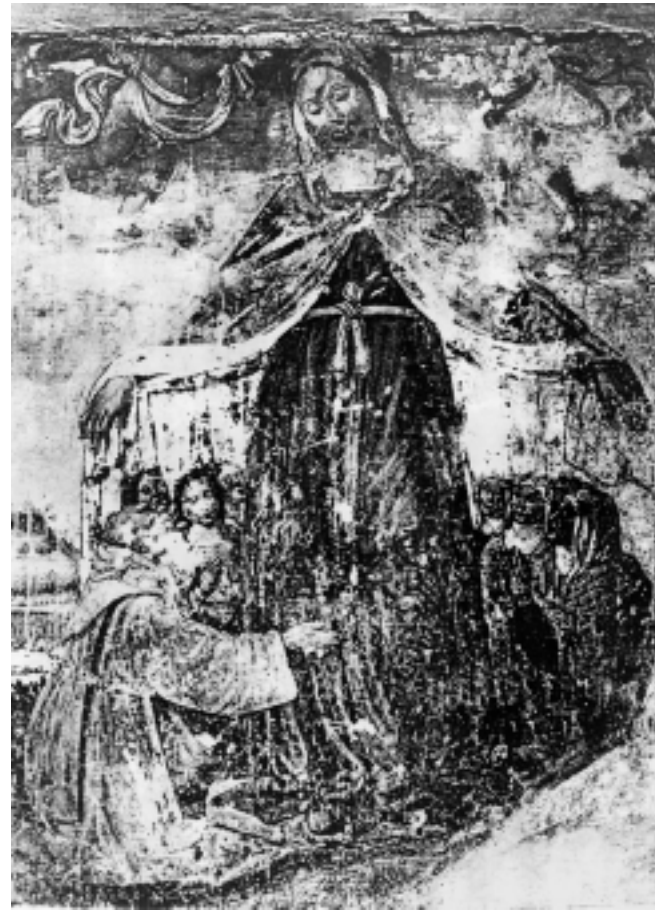
U rukopisnom popisu Strossmayerove zbirke iz 1883. godine,³³ posebno jedinom putokazu o prošlosti slike prije njezina ulaska u galeriju, pod brojem 197 zapisano je kako je Lo Spagninu sliku *Madona štiti pobožne* (sl. 4)³⁴ kupio Strossmayer u Rimu kod »*antiquara Luchettia ul. Babuino*« za 500 lira. U prvom katalogu zbirke iz 1885.³⁵ nalazimo biskupovo mišljenje kako je ta slika bila namijenjena za zastavu te sumnju u atribuciju: Lo Spagnin stil nije moguće »*iz te slike poznavati*«. ³⁶ Dodamo li još bilješku iz kataloga 1895. kako je slika bila rađena za »*zastavu bratovštine, nije dogotovljena*«, možemo utvrditi kako je u proteklom stoljeću izrečeno sve što i danas o toj slici znamo. Od 1922. godine prešućivana je u katalogima, pa čak i u onome iz 1939. god., posvećenom isključivo talijanskim slikarskim školama. Spomen o njoj ponovno susrećemo u katalogu *Sto godina Strossmayerove galerije: Posebnim vrijednostima treba smatrati i slike »Bogorodica zaštitnica vjernika« Giovanniija lo Spagne* (kat.3)³⁷ (...).

Zahvaljujući istraživanjima Fauste Gualdi Sabatini, koja je objavila monografiju *Giovanni di Pietro detto lo Spagna* (1984) i pregledu Filippa Todinija *La Pittura Umbra Dal Duecento al primo Cinquento* (1989) možemo s više razumijevanja shvatiti »posebnu vrijednost« Lo Spagnine slike. Premda Gualdi Sabatini (za razliku od Todinija) ne spominje našu sliku, u drugom tomu svoje studije reproducira dvije vrlo oštećene, ali prepoznatljivo bliske freske: *Madonna della Misericordia* (sl. 5) iz samostana otaca Barnabita u mjestu Campiello Alto sul Clitunno kraj Spoleta i drugu, istoimenu, u crkvi S. Carlo (bivšoj S. Ilario) u Todiju (sl. 6).³⁸



4. Giovanni lo Spagna, *Bogorodica zaštitnica*, Strossmayerova galerija, Zagreb

4 *Giovanni lo Spagna, Madonna of Mercy, Strossmayer Gallery, Zagreb*



5. Giovanni lo Spagna, radionica, *Bogorodica zaštitnica*, samostan Barnabita, Campiello Alto sul Clitunno, Spoleto

5 *Giovanni lo Spagna, Madonna of Mercy, Barnabite Monastery, Campiello Alto sul Clitunno, Spoleto*

Na obje je freske, upravo kao i na našoj slici, prikazana stojeća Bogorodica u punoj visini u pejzažu, kako simetrično položnim plašten zakrljuje vjernike.³⁹ Simetričnost kompozicije u gornjem dijelu naglašavaju krilati putti – sa svake strane po jedan. Drže krunu ispred punoga kruga Bogorodičine aureole. Tipološki su obje talijanske Bogorodice vrlo bliske našoj, pogotovo ona iz samostana u Campiello Alto sul Clitunno, s pogledom spuštenim spram vjernika. Na istoj ćemo freski, upravo kao i na našem djelu, prepoznati dvije izdvojene i podjednako impostirane figure Bogorodičinih štćenika (ispred plašta) – Sv. Franju lijevo i stariji ženski lik sa svijetlim ogavljenjem i u tamnoj odjeći desno.⁴⁰ Autorica Lo Spagnine monografije otkriva nam još jedno važno djelo, vezano uz njen nastanak: Lo Spagnin studijski crtež za Bogorodicu zaštitnicu iz bečke Graphische Sammlung Albertina (sl. 7).⁴¹ Crtež je bio tradicionalno pripisan Leonardu da Vinciju, a Lo Spagni ga je prvi pripisao Fischel (1917).⁴² Premda je figura na crtežu muška, odmah otkrivamo impostaciju i istovjetni položaj ruku sa skupine *Bogorodica zaštitnica*. Tipologija i modelacija figure sa crteža usporediva je s onom Bogorodice

na našoj slici i onom u Campiello Alto (usp. osobito obrisnu liniju lica, oblik nosa i usta te raspored sjena). Freska iz Todija udaljava se od te skupine ne samo formatom (polukružni završetak) i okretom Bogorodice u lijevi poluprofil nego i nespretnijim crtežom te grubljom modelacijom. Bogorodičina kosa na našoj slici, za razliku od dviju fresaka u Italiji, modelirana je na način bliži crtežu iz Albertine. Ne začuđuje stoga što Todini našu sliku (procesijsku zastavu)⁴³ ubraja među Lo Spagnina djela i određuje ju kao uzor onoj u Campiello Alto, za koju pak smatra kako je djelo radionice: *Campiello Alto (Spoleto), Convento dei Barnabiti. Affresco frammentario: Madonna della Misericordia con San Francesco (Molto danneggiato) / Replica dello stendardo della Galleria Strossmayer di Zagabria / (Opera di bottega)*.⁴⁴ Fresku iz Todija i crtež iz Albertine isti autor ne spominje.

Razmatrajući cijelu skupinu Bogorodica zaštitnica, od pripremnoga crteža (Albertina) do kopija radionice (Campiello Alto) ili sljedbenika (Todi), zaključujemo kako naša slika u njoj znači središnje mjesto, te joj odrednica o »posebnoj vrijednosti« s punim pravom pripada.



6. Giovanni lo Spagna, kopija prema *Bogorodici zaštitnici*, crkva S. Carlo, Todi

6 *Giovanni lo Spagna, copy of The Madonna of Mercy, church of San Carlo in Todi*



7. Giovanni lo Spagna, crtež – studija za *Bogorodicu zaštitnicu*, Graphische Sammlung Albertina, Beč

7 *Giovanni lo Spagna, drawing – study for The Madonna of Mercy, Graphische Sammlung Albertina, Vienna*

Lodovico Cardi zvan il Cigoli,⁴⁵ *Ecce Homo*

Slika *Ecce homo* (sl. 8)⁴⁶ prispjela je u galerijsku zbirku Strossmayerovim poklonom 1883. godine, tada još bez autorskoga prijedloga, ali s vremenskim smještajem u 16. stoljeće.⁴⁷ Prvi se put današnja atribucija pojavljuje 1895. godine, u trećem katalogu *Akademijske galerije Strossmayerove*, sastavljači koje su Milivoj Šrepel i Nikola Mašić: *U galeriji Pitti u Firenzi imade takodjer od Cigolija »Ecce homo«, naša kao da je drugi primjerak.*⁴⁸ Od 1895. godine ne saznajemo ništa novo o slici, a od 1922. ne pojavljuje se u katalozima.⁴⁹

Autopsijom slike *Ecce Homo* (sl. 9) iz firentinske Galleria Palatina di Palazzo Pitti⁵⁰ te uvidom u povijest njena nastanka, omogućena nam je usporedba i provjera tradicionalne atribucije, kao i određenje datuma *post quem* je naša slika nastala. Autorstvo i datacija Cigolijeva je firentinskog djela arhivski potvrđena 1607. godine u Rimu ugovorom o primitku »*scudi venticinque a buon conto*« od »*Signr. Massimo Massimi*« za sliku koja je trebala biti pandan istoimenoj Cara-

vaggiovoj slici.⁵¹ U potpisu spomenutoga ugovora piše »*Lo Lodovico Civoli*«.⁵²

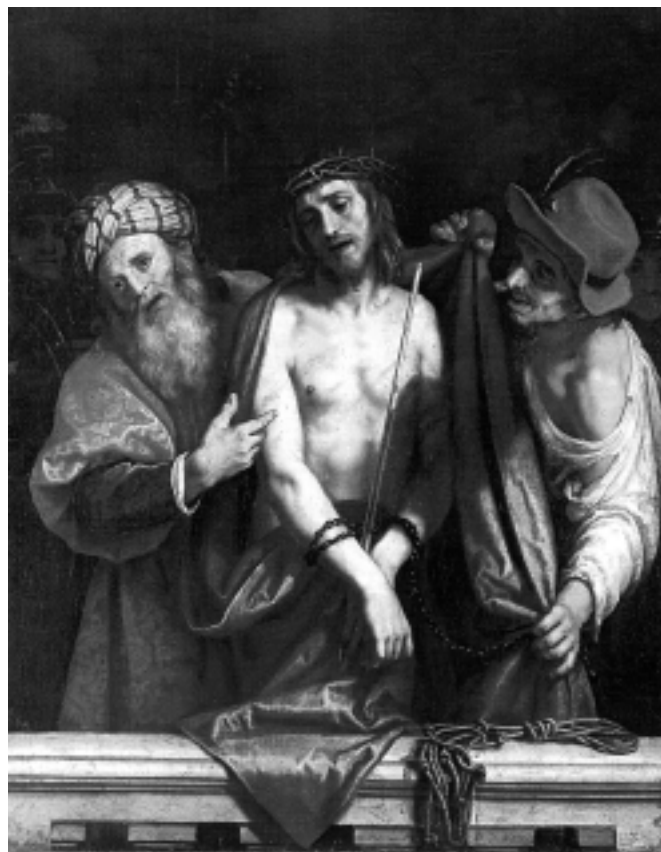
Firentinska je slika formatom sedamdesetak centimetara viša i šezdesetak šira od naše. Kadar i kompozicijski raspored, impostacija figura i osnovna tipologija na našoj su slici istovjetni s firentinskom. Pilat i mučitelj stoje izmučenom Kristu s lijeve, odnosno desne strane, a u pozadini se naziru dva vojnika. Pred skupinom, uz donji rub vidimo ulomak balustrade, balkona na kojemu je Krist pokazan svjetini, a u kretnji Pilatova kažiprsta prepoznajemo gestualni komentar uz *Ecce Homo*. Prebačeni rub Kristova plašta i konopac položen na ogradu balkona unose poetsko-realistične elemente u ozračje slike.

Dovršenost naše slike u svim detaljima (precizno iscrtane kaplje krvi na Kristovu čelu, upravo onoga oblika kao i na Cigolijevu djelu, ponovljeni crtež rasporka na rukavu mučiteljeve košulje, položaj lanca, odbljesci svjetla na metalu, čvorovi konopca), a i preveliki format, otklanjaju sumnju da bi što se tiče naše slike moglo biti riječi o bozzettu. Zadržan



8. Lodovico Cardi zvan il Cigoli, kopija prema *Ecce Homo*, Strossmayerova galerija, Zagreb

8 *Lodovico Cardi called il Cigoli, copy of Ecce Homo, Strossmayer Gallery, Zagreb*



9. Lodovico Cardi zvan il Cigoli, *Ecce Homo*, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Firenze

9 *Lodovico Cardi called il Cigoli, Ecce Homo, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Florence*

koloristički raspored i mreža filigranskih odblesaka svjetla (premda pojednostavljena) uklanjaju pretpostavku kako je naša slika nastala putem posrednoga poznavanja Cigolijeva djela. Naš ga je slikar nesumnjivo vidio i vjerno – kopirao. Spomenut ćemo samo one razlikovne elemente koji govore u prilog određenju naše slike kao kopije po Cigoliju. Najuočljivija je blaga redukcija pojedinih elemenata. On odustaje od ornamenta u donjem dijelu Pilatove halje, od učestalih točkastih svjetlosnih odblesaka na navojima konopca, smanjuje broj nabora odjeće (usp. Pilatov turban i poderani rukav desnoga mučitelja) te pojednostavljuje crtež draperije. U prilog

razlici dvaju autorskih rukopisa govore modelacija i tretman površine. Na Cigolijevoj slici primjećujemo kako utkanom svjetlošću i sjenom slikar treptavo razbuđuje mase,⁵³ dok su na našoj slici one kompaktnije, površine napetije, a sjene (i same kompaktnje) duboko ih razrezuju.

Navedeni podudarni i razlikovni elementi Cigolijeve slike *Ecce Homo* i našega djela navode nas na zaključak kako su one djela dvaju majstora, pa za našu sliku predložimo određenje »kopija po« Lodovicu Cardiju zvanom Cigoli.⁵⁴

Bilješke:

- 1
Članak je objavljen u časopisu »L'Arte« 1904. godine, god. VII, sv. XI–XII, str. 425–440, a započinje tipičnim uvodom kolonijalnoga putopisca koji u »zabačenoj prijestolnici Hrvatskoga kraljevstva« pronalazi »protivno onome što bi mnogi mogli vjerovati« zbirku slika »najboljih naših škola« (str. 425).
- 2
Pojavljuje se u zapisima firentinske slikarske gilde od 1312. do 18. kolovoza 1348. god., pretpostavljenoga datuma smrti.
- 3
Format je 0,225 x 0,210 m, a tehnika tempera s pozlatom na drvu (lipovina). Unutar zbirke nosi inventarni broj SG–23.
- 4
U Strossmayerovu popisu iz 1868. godine pod brojem 60; u Cepelečevu popisu iz 1883. godine (oba u rukopisu, Arhiv Strossmayerove galerije).
- 5
Visoki križ, odnosno izduljeni patibulum, stilska je značajka razdoblja, a u Daddija osobito je naglašen. Usp. integralno sačuvanu scenu *Raspeća* na unutrašnjoj strani triptiha iz Siene, datiranoga 1336. godine.
- 6
Za »otkriće« Daddija kao umjetnika zaslužna je povijest umjetnosti XX. stoljeća. Još u prošlom stoljeću **Crowe** i **Cavalcaselle** u svom djelu *A new History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*, (London, tom I/1864. i II/1866) poistovjećuju ga sa slikarem imena Nardo di Cione te sumnjaju u istovjetnost Daddija sa slikarem Bernardusom ili Bernardus de Florentia, kako se potpisivao. Pa čak i kada je Richard Offner (1958) unio više svjetla u Daddijevu biografiju i više reda u njegov opus, ocjena koju mu je podario: »After Giotto, who, among painters, had no peers, Bernardo Daddi was certainly the greatest master in the Florence of his day.« – naišla je na teške kritike. Roberto Longhi svega godinu kasnije razlučeno odgovara kako je precijenjen »diletantismo quanto mediocre usignolo meccanico Bernardo Daddi« (»Paragone« X, 1959, br. 109, str. 34). Longhiev učenik, **Carlo Volpe** izmiruje oprečne prosudbe, stavljajući Daddija u skupinu drugih firentinskih majstora »di cospicuo risalto«, kao što je Maestro di S. Martino alla Palma, Lippo di Benivieni, Buffalmacco i Maestro di Codice di San Giorgio, tvoraca »area di gusto« različite od Giottovih sljedbenika (*Il lungo percorso del »dipingere dolcissimo e tanto unito«* u »Storia dell'Arte Italiana«, V, 1983, str. 254). Usprkos oprečnim prosudbama Daddijeva slikarskog umijeća, u različitim se autora učestalo ponavljaju neke oznake njegovih stilskih opredjeljenja: oslon na minijaturističku tradiciju, otklon od Giottove struje i priklon sieneškoj struji te brojnost snažno obilježene produkcije sljedbenika i škole (»il daddismo«).
- 7
Katalog 1885. (**Ćiro Truhelka, Iso Kršnjavi**); 1891. (**Franjo Rački**).
- 8
Katalog 1895. (**Milivoj Šrepel, Nikola Masić**); 1911. (**Josip Brunšmid**); 1917. (isti); 1922. (**Petar Knoll**); 1926. (**Térey**).
- 9
Wilhelm Suida, *Trecento Studien* u »Monatshefte für Kunstwissenschaft«, VII, 1914, 2.
- 10
Bernhard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford, 1932, str. 164.
- 11
Bernhard Berenson, *Pittura Italiana del Rinascimento* (traduzione italiana di Emilio Cecchi), Milano, 1936, str. 145.
- 12
Dodatak katalogu 1932. (**Artur Schneider**); katalog 1939. (isti); 1947. (**Ljubo Babić**); 1950. (isti); 1967. (**Vinko Zlamalik**); 1982. (isti).
- 13
»Hrvatsko Kolo« br. 3, Zagreb, 1950, str. 430–453.
- 14
»Bulletin Instituta za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije«, god. I, br. 3–4, Zagreb, 1953, str. 11–13.
- 15
»U Rimu je za ovoga svog boravka kupio pored velike slike Parisa Bordona i manjih slika Francije, Guercina i Battonija najstariju sliku naše galerije fragment »Skidanja s križa«, djelo Bernarda Daddija, učenika Giottova.«, **Artur Schneider**, *Strossmayer kao sabirač umjetnina u Spomenica o pedesetoj godišnjici Strossmayerove galerije*, Zagreb, 1935, str. 55.
- 16
Gamulin, nav. dj., str. 434.
- 17
Kugly, nav. dj., str. 11.
- 18
Vinko Zlamalik, *Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb, 1982, str. 28.
- 19
»A Corpus of Florentine Painting«, section III, volume III i IV, Firenze, 1989, 1991.
- 20
»ZAGREB / Strossmayer gallery № 9 / Fragment of a Crucifixion / Berenson, 1932, 164 / Boskovits, Corpus III/IX, 1984. 67 n. 246 (workshop)«, **Richard Offner**, *The Works of Bernardo Daddi*, III/III, Firenze, 1989, str. 87.
- 21
Miklós Boskovits, *The Fourteenth Century. The Painters of the Miniaturist Tendency*, Firenze, 1984, str. 67.
- 22
»Daddijev pomoćnik«, »bliski sljedbenik«, »udaljeniji sljedbenik«, »radionica«.
- 23
Navještenje, dio predele, 0,435 x 0,708 m, inv. br. 393. Slika potječe iz zbirke Campana u Rimu. Usp. *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre II. dio – Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, uredili **Arnauld Brejon de Lavergnée** i **Dominique Thiebaut**, Paris, 1981, str. 170.
- 24
Raimond van Marle, *The development of the Italian Schools of Painting*, vol. III, The Hague, 1924, str. 348.
- 25
Usp. **Alma Orlić**, *Ukras aureole kao mogućnost prepoznavanja autora*, »Peristil« br. XXXIV, Zagreb, 1991, str. 25–29. U istom je broju časopisa **Ivana Prijatelj** analizom ornamentike u aureolama potkrijepila promjenu atribucije slici iz Strossmayerove galerije *Krist s donatorom*, uvrstivši je među djela Lovre Dobričevića (*Dva nova priloga Lovri Dobričeviću*, str. 35–42).
- 26
Na pariškoj su slici lučne linije dvostruke, a na zagrebačkoj jednostruke.
- 27
Na *Raspeću* su latice više izduljene (poput stiliziranoga ljljuna) od onih na *Navještenju*, koje su gotovo kružne.

28

Raprodukcije u **Offner, Boskovits**, *Bernardo Daddi, His Shop and Following*, Firenze, 1991, III/IV, sl. XXVII i XL2.

29

Usp. **Offner, Boskovits**, nav. dj., 1991, str. 307.

30

Reprodukcije u **Offner, Boskovits**, nav. dj., 1991, sl. VIII, XXIV, str. 192, sl. XLII, XLIII.

31

Offner, Boskovits, nav. dj., 1991, str. 9.

32

Dokumentirana djelatnost od 1504. god. (Perugia) do 1528. god. (Spoleto).

33

Cepelićev popis. Arhiv Strossmayerove galerije HAZU.

34

Format je 1,562 x 1,150 m, a tehnika ulje na platnu. Unutar zbirke nosi inventarni broj SG–82.

35

Čiro Truhelka i Iso Kršnjavi, *Sbirka slika Strossmayerove galerije...*, Zagreb, 1885, br. 65. Arhiv Strossmayerove galerije HAZU.

36

Br. 65, Arhiv Strossmayerove galerije HAZU. Lo Spagnin stil **Filippo Todini** ukratko opisuje: *Allievo del Perugino, forse il suo più autentico continuatore. Nelle prime opere si accosta strettamente allo stile del Vanucci, con esiti di elevata qualità. In seguito appare influenzato dallo stile giovanile di Raffaello, di cui fornisce un'interpretazione di tono vagamente purista. (Pittura in Umbria, tom I, Milano, 1989, str. 313).*

37

Sto godina Strossmayerove galerije, katalog izložbe, Zagreb, 1984, str. 18.

38

Fausta Gualdi Sabatini, nav. dj., tom II, slika 67. i 66. Dimenzije posljednje su 1,50 x 1,30 m.

39

Lako je prepoznatljiva ikonografija Bogorodice zaštitnice: »Lat. *Mater misericordiae* 'Majka milosrđa', *Mater omnium*, 'Majka sviju'; njem. *Schutzmantelmadonna*, 'Bogorodica s plaštem kojim zaštituje, zakriljuje'. Veliki stojeći (iznimno sjedeći), uvijek frontalni lik Bogorodice – zaštitnice s raširenim plaštem pod koji se, klečeći i sklopjenih ruku, sklanjaju pojedinci, obitelji, korporacije, bratovštine, crkveni redovi ili cijelo čovječanstvo«. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva* (ur. **Andelko Badurina**), Zagreb, 1979, str. 170.

40

U kataloškom dijelu **Gualdi Sabatini** ovu, prvi put objavljenu zidnu sliku naziva *Madonna della Misericordia, Angeli e devoti con S. Francesco*. Nav. dj., str. 191. Samostan otaca Barnabita u Campiellu bio je prije franjevački samostan. Freska se nalazi u čeliji br. 2.

41

Studio per una Madonna della Misericordia, Albertina, inv. br. 17631, 24,8 x 16,1 cm, reproducirano u **Gualdi Sabatini**, nav. dj., sl. 223 (kat. 93).

42

O. Fischel, *Die Zeichnungen der Umbrer...*, u: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Beiheft, Berlin, 1917, br. 130, str. 141.

43

Filippo Todini, nav. dj., tom I, str. 317.

44

Isti, str. 313.

45

Rodio se u Castelvecchio di Cigoli 1559, a umro u Rimu 1613. godine.

46

Format je 1,006 x 0,778 m, a tehnika ulje na platnu. Unutar zbirke nosi inventarni broj SG–110.

47

Cepelićev popis iz 1883. pod brojem 91 navodi *Slika na platnu, bogato rezani okvir. »Ecce homo«*.

48

Akademijska galerija Strossmayerova, Zagreb, 1895, str. 56.

49

Izuzev spomena u katalogu *Sto godina Strossmayerove galerije* (1984, str. 39), gdje je uz kataloški opis uvrštena opaska »replika slike iz Pal. Pitti«.

50

Format je 1,75 x 1,35 m, a tehnika ulje na platnu. Unutar firentinske zbirke nosi inventarni broj 1912–90.

51

Krunjenje trnovom krunom, sada u madridskom Pradu.

52

Usp. **Eduard A. Safarik**, *Domenico Fetti*, Milano, 1996, str. 77.

53

»*Nell'Ecce Homo di Palazzo Pitti il Cigoli combina la propria 'bella e leggiadra maniera' con gli incentivi caravaggeschi, presenti nell'illuminazione, nel realismo e nell'impostazione spaziale dell'opera, elementi che si coniugano con la tradizione fiorentina di elaborare studi preparatori.*« **E. Safarik**, nav. dj., str. 78.

54

U depou Strossmayerove galerije postoji još jedno djelo iste teme *Ecce homo* pripisano **Lodovicu Cardiju** (SG–648, ulje na platnu, 0,770 x 0,650 m), pristiglo u zbirku 1977. godine. Inventirani položaj Pilata i mučitelja, »gubitak« dviju vojničkih figura i balustrade u dnu te znatno slabiji i kasniji način interpretacije teme svjedoče o jačem odstupanju od firentinskoga izvornika te ga ovdje spominjemo samo kao potvrdu popularnosti invencije.

Summary

Sanja Cvetnić

Three problems of Attribution: Paintings from Central Italy at The Strossmayer Gallery in Zagreb – Daddi, Lo Spagna and Cigoli

The author discusses the problem of attribution of two paintings by artists from Central Italy owned by the Strossmayer Gallery in Zagreb in the light of new research and autopsy of comparative material.

The fragment of the Crucifixion (SG–23) is the oldest painting in the Collection, acquired in 1867. Berenson attributed it to Bernardo Daddi (1932), but Boskovits (1984) and Offner (1989) think that it can only be attributed to his studio. The autopsy of *The Annunciation* from the Louvre, considered to be the work of a »close follower of Bernardo Daddi«, has revealed numerous similarities with the Crucifixion fragment in its drawing, modelling, typology and ornamentation of the halo. Other works by the »close follower« also show similarities to the fragment of the Crucifixion. Therefore *The Annunciation* should also be studied as part of this group.

The Madonna of Mercy (SG–82) has been attributed to Giovanni di Pietro, called Lo Spagna from the moment it entered the collection. The monograph study of the sixteenth century painter from Umbria by Fausta Gualdi Sabatini (1984) does not mention our painting, but discovers two comparable though much ruined fresco painting of the Mother of Mercy (in the Barnabite monastery in Campiello Alto near Spoleto and the church in Todi), as well as a preparatory sketch or study for the Madonna now at the Albertina in Vienna. In our painting the believers are joined by Saint Francis of Assisi who also appears in the wall painting of Campiello Alto with whom it shares the greatest number of similarities. Filippo Todini (1989) attributes the Campiello Alto painting to Lo Spagna's studio and accepts our paintings as Lo Spagna's original, the blueprint for later, somewhat changed variants. For him our painting stands at the centre of the entire group.

The painting *Ecce homo* (SG–110) attributed to Lodovico Cardi also called Cigola is somewhat smaller in size than the painting of the same name at the Florentine Galleria Palatina at Palazzo Pitti which the archives also register as the master's own work painted in 1607. The autopsy of the Florentine painting and its comparison with our painting reveal that our painting is marked by a slight reduction of decorative elements and firmer modelling. The artist of the Zagreb painting retains completely the point of view, composition, arrangement, position and typology of the figures, the colouring and – in part – the network of light reflections. This comparison leads to the conclusion that our work is a copy of Cigoli's painting *Ecce Homo*.