

crteži starih
talijanskih majstora
iz fundusa
Kabineta grafike
HAZU



Margarita
Sveštarov
Šimat

crteži starih
talijanskih majstora
iz fundusa
Kabineta grafike
Hrvatske akademije
znanosti i umjetnosti

HRVATSKA
AKADEMIJA
ZNANOSTI
I UMJETNOSTI

KABINET
GRAFIKE



Zagreb
ožujak – travanj – svibanj, 2009.

Kabinet grafike HAZU
Strossmayerov trg 12





1902

239

C-I-2-NN

str. 8 predgovor

str. 16 katalog

str. 74 vodeni znakovi

str. 76 indeks

str. 78 pojmovnik

str. 80 literatura



ITI NERA RI

Itinerarium crteža
starih talijanskih majstora
Kabineta grafike
Hrvatske akademije
znanosti i umjetnosti

UM

ZBIRKA CRTEŽA EUROPSKIH MAJSTORA od 16. do 18. stoljeća Kabineta grafike Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, nije velika, ima stotinjak djela i u usporedbi s ostatkom građe, ima mjeru sabiračkog albuma, a za instituciju vrijednost tezaurusa crtačkih paradigmi stare europske umjetnosti. U kronološkom presjeku, zbirka je *štivo* o ideji crteža kao osnovi vizualizacije likovne misli, njezine gramatike i sintakse u različitim stilskim razdobljima, a odabir koji je učinjen za izložbu odnosi se na dosad neobjavljene i u literaturi nepoznate crteže talijanskih majstora renesanse, manirizma, baroka i rokoka.² Jedina iznimka u evidenciji cjelokupne zbirke, upisana pod prvim gotovo simboličnim inventarnim brojem slavni je crtež Jurja Julija Klovica. U njegovom su *concettu*, *rukopisu*, ikonografiji, faktografiji i tehnici — u svjetlu teorije crteža, invencije grafičkog prijevoda i diseminacije — upisane, ne samo velike umjetničke referencije i memorije, već i povijesna *fortuna* u visokom mecenatskom krugu umjetničkih arbitara Rima i Firence. Njegovo manirističko lice, isprepleteno mnemičkom mrežom citata, objedinjeno minuskularnim crtačkim rukopisom komprimirana je metafora dekonstrukcijskog čitanja crteža u oblicima i mijenama osobnih rukopisa i umjetničkih podneblja.

Misao o crtežu definirala se i kristalizirala u talijanskoj renesansi i spisima njezinih umjetnika i teoretičara, odnosno, u Firenci gdje je 1563. osnovana i prva umjetnička akademija u čijem je nazivu bio ugrađen pojam crteža. *Accademia del disegno* temeljila se na crtačkim postulatima, na kopiranju velikih uzora i svladavanju vještina, ali u tumačenju crteža ne samo kao tehnike nego kao medija imaginacije i tvorbe oblika. Već Ksenokrat iz Sikiona u traktatu o umjetnosti iz trećeg stoljeća prije Krista, fragmentarno sačuvanom u Plinijevoj *Historia naturalis*, razlučuje crtež govoreći o obrisu kao granici tijela i oblika (*extrema corporum*) u kojemu se moraju osjetiti i oni dijelovi koji se pretpostavljaju: unutrašnjost oblika, njegova mjera, struktura i prostor koji oblik zauzima. Svako dalje promišljanje o crtežu bit će pokušaj definiranja i razlikovanja crteža u njegovoj naravi granice i razdjelnice koja opasuje oblik te mijenja prirodu ravnodušne površine na koju se isti ucrtava u rukopisu jezičnih kodova i standardima stila. Crtež izvodi oblik iz beskonačnog (iz prirode i nerazlučivog mnoštva) u konačno izrecivo i pojmljivo — (*dal non finito al finito*) pisao je Cennino Cennini — početkom petnaestog stoljeća u svojem traktatu o umjetnosti. Izdvajao ga je kao *osnovu* (*fondamento*) nakon koje tek dolazi boja, a preporučujući praksu crtanja perom koje stvara *nove crteže u glavi* (*disegni entro la testa*) uvodi pojam imaginacije koja generira iz crtanja i koja u crtežu objedinjuje *ingenium* i *ars* (intelektualni i imaginativni uvid te vještinu). Polovicom 15. stoljeća Alberti ne definira crtež više samo linijskim opisivanjem oblika (*circonscrizione*), njegovom granicom (*limite*), obrisom (*contorno*) ili tananim rubom (*orlo sottile delle forme*) nego mu istodobno pripisuje i profil (*profilo*) nagovješćujući njegovu prostornu virtualnost i čineći ga instrumentom perspektive. Za Lorenza Ghibertija (1450.) crtež nije bio samo temelj umjetnosti već i njegova *teoria* (razmatranje), a za Leonarda je bio kognitivni instrument razumijevanja prirode, njezinog unutrašnjeg i vanjskog života, zračne perspektive, boje, svjetla, sjena, *chiaroscuro*, ali i njegove matematike. Za Vasarija, polovicom šesnaestog stoljeća, crtež je aksiom i mjerni instrument dosega umjetnika i djela. Slikarstvo, skulptura i arhitektura njegove su sestre i nijedna u njegovim *Vitama*³ i biografijama umjetnika nije

ispred *disegna*. Crtež je prisutan kao kritički pojam njihova djela, kao način oblikovanja i medij razlikovanja načina (*maniere*) umjetnika. Uvid koji je Vasari imao u crtačke opuse suvremenika kazuje nam kako recepcija crteža u renesansi i manirizmu nije bila samo u njegovoj medijalnoj ulozi na putu prema slici, skulpturi i građevini, nego i argument zora ili *ingenuma* i vještine ili *arsa* njihova umjetnika.⁴ Vasarijeve *Vite* danas se oslobađaju epitetu nepouzdanih umjetničkih mitografija te se čitaju kao diskurs teoretičara i povjesničara koji je — životopisnim naracijama prešućivanjima i podešavanjima faktografije — ispisivao umjetnost razdoblja idejama i pogledom vlastita vremena čija je optika bila firentinska i crtačka. Vasarijeva zbirka crteža — takozvani *Libro dei disegni* — prva konceptualno osmišljena zbirka crteža izvan radioničke funkcije mnemičkih uzoraka, danas najvećim dijelom rekonstruirana,⁵ bila je vizualni argument i dokumentarni komplement *Vita*. U tekstovima je bilo uloženo znanje, a u crtežima likovni uzorci. Za Vasarija je crtež bio vizualizirana esencija *svih* umjetnosti, prostor u kojem se ogledao umjetnikov *concetto*, njegove namjere, vještina i tehnika. Veoma često je s velikim divljenjem opisivao način crtanja, osobnost rukopisa i tehničku invenciju.⁶ U crtežu je Vasari kao u svojevrsnoj strukturalnoj radiografiji, preciznim pojmovima znao ocijeniti *graziu* crteža, njegovu čvrstoću, rigidnost, elokvenciju, hir i imaginaciju.

U razmjerima i raznovrsnosti kao svojevrsni muzealni *Libro dei disegni* zbirka crteža talijanskih majstora koju ovdje objavljujemo — nastojeći je iz polja neimenovanog i neidentificiranog uvesti u mapirano polje talijanskog crteža — premošćuje nekoliko stoljeća u vremenskim i prostornim *hijatima* umjetničkih podneblja, škola, blizine, oponašanja ili kopiranja uzora. U zbirci nalazimo rukopise u svim crtačkim vrstama od skica, studija, predložaka i modela; u duktusima linijskih ili chi-aroscuralnim tehnika, u tonskim laviranjima i kaligrafskim ispisima, pokazujući u kodovima stila u i međusobnim odnosima, najraznolikiji raspon crtačkih morfema. Čitaju se u vidljivom konačnom i sačuvanom obliku i u njima se traži trag *podcrteža* i *pentimenata* u kojima su skrivene anticipacije i kasnija variranja osnovne ideje, umjetnikova kolebanja i odluke. Svaka crtačka vrsta pojedinog autora ima svoj specifični rukopis a odabir tehnike podrazumijeva i promjenu duktusnog karaktera rukopisa te njegovu dinamiku, ritam, opisnu ili sažimajuću narav. Potraga za analogijama, identifikacijama crtačkih rukopisa i njihova provjera prepuna je rizika i intuicija koje imaju uporište u rijetkim monografski objavljenim crtačkim opusima te se nalaze u registrima kataloga zbirki objedinjeni tematskim i problemskim odabirima ili u *raisonné* katalozima⁷ cjelokupnih inventara koji se komplementarno nadopunjuju istraživanjem slikarskih opusa. Tek niz podudaranja u grafološkim obilježjima, odabiru tehnika i načinu njihovih primjena, prepoznavanjem iscrtanih invencija postupno kanalizira potragu. Gdje kad sekundarni nalazi na crtežu na licima i njihovim poledinama — natpisi, bilješke, vrste papira, vođeni znakovi, sabirački pečati — postaju ključnim tragom, a signatura koja nalikuje umjetnikovu autografu može biti ključ istraživanja kao i veoma nesiguran oslonac. *Rizom* crteža starih majstora nerazmrsivo se zapliće u usporedni svijet kopija, varijacija, aproprijacija, reinterpretacija ili teauriranja invencija (rukom drugih umjetnika) a ta slika postaje još složenija legitimom praksom oponašanja uzora u radionicama i instituciji najranijih umjetničkih akademija.⁸

- 1 *Ostinato rigore...* Leonardova deviza pronađena je na crtežu iz Windsor Castlea (Royal Library). Nadopunjava je druga također ispisana njegovom rukom *Destinato rigore...* (*Postojana strogost... Sudena strogost...*) (Boubli, 2003., str. 24.)
- 2 Izbor deset crteža iz zbirke bio je izložen na 4. hrvatskom trijenalu crteža, 2008. godine kao dionica sučeljena suvremenom crtačkom poliglotizmu.
- 3 *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori Italiani*, 1568. <http://biblio.signum.sns.it/vasari/consultazione/Vasari/indice.html> (zadnji pregled 25. 01. 2009.)
- 4 Kada je Benedetto Varchi (1546.) u burnoj polemici koja se vodila među umjetnicima i literatima, upitao Pontorma o prvenstvu između skulpture i slikarstva slikar je neočekivano odgovorio: *... samo jedna jedina stvar posjeduje plemenitost, to je crtež i on je osnova (fondamento)...* (pogledajte ako ga koja od njih ima, tada će i jedna i druga biti dobre). (Berti, 1980., str. 24)
- 5 Collobi Raghianti, L., 1974.; Bjurström, P., 2001. Potonji smatra kako je *Libro dei disegni* za Vasarija pisca bio s jedne strane *aide-mémoire*, a s druge vizualni uzorak za logično uređivanje verbalnog formuliranja.
- 6 Vidi kat. 1. Vasarijev opis crteža *Judita* Andrea Mantegna.
- 7 U tom smislu dragocjeni su cjelovito objavljeni katalozi Zbirki Albertine, Louvrea, Uffizija, Nacionalnog muzeja u Copenhagenu, Rennesu itd. Riječ je o crtežima značajnih sabiračkih provenijencija s podacima o atribucijama koje akumulirane tijekom stoljeća podrazumijevaju neprekidne promjene ne samo u prosudbama o mogućim autorima već i o stoljećima, školama i zemljama.
- 8 Vidi termine *kreativna* i *interpretativna* kopija u: Haverkamp-Begemann/Logan, 1988. U popisu ostavštine Jurja Julija Klovića nalazi se veoma velik broj kopija prema Michelangelovim crtežima koje su bile veoma cijenjene te su zajedno s Klovićevim autografima bile, prema njegovoj oporuci, ostavljene kardinalu Farneseu. (Pelc (2), 1998., str. 113–138 te za Klovićeve kopije prema Michelangelu u Louvreu Joannides, 2003.)

Između Klovićeva crteža *Judite* (kat. 1) koji pripada vrsti takozvanog dovršenog crteža (*disegno finito*), predložka za grafiku i pretpostavljenom oglednom crtežu (*disegno di presentazione*) za minijaturu Margarite Austrijske te *Judite* — u skicoznom rukopisu prve ideje brzog linijskog tijeka grafoloških obilježja koju ovdje pripisujemo veronskom maniristu Angelu del Moru (kat. 5) — blizina je samo u motivu i vremenu nastanka (polovica 16. stoljeća). Dije ih umjetničko podneblje, utjecaji, memorij-ski kodovi invencija od kojih su satkani i odabrani ikonografski modeli predstavljanja. I dok spomenutim crtežima prema tipologijama rukopisa i tehnike, faktografije i pronađenim referencijama možemo sa sigurnošću potvrditi ili barem približiti autora (kao u slučaju Del Mora), crtež koji se u zbirci pripisuje Vasariju (kat. 2), uz niz podudarnosti i referencija ostaje u pretpostavkama o firentinskom krugu majstora čija je narav — najbolje definirana u sintagmi samog Vasarija — *više voljela crtanje nego dovršavanje djela (...piacendoli più il disegnare che il condur l'opere)*.⁹

O trajanju i diseminaciji invencija koje su potekle iz najpropulzivnijeg talijanskog umjetničkog središta druge četvrtine šesnaestog stoljeća — iz radionica Giulija Romana na Gonzaginu dvoru u Mantovi — govore dva crteža. U prvom crtežu — u čijem se istraživanju akumulirala zanimljiva referencijalna *fortuna* — nalazimo invenciju Giovannija Battiste Bertanija (kat. 7), kasnog manirista i nasljednika Giulijove uloge na Gonzaginu dvoru. Riječ je o invenciji koja je potekla iz Giuliova crteža i motiva u vidu jedne epigonske izvedenice no s Bertanijevom autorskom aurom (*inventor*) koja potpuno zasjenjuje slikara (*pictora*) Lorenza Costu mlađeg koji će crtački predložak prevesti u zidnu sliku. Drugu mantovan-sku referenciju Giulija Romana nalazimo na crtežu pripisanom Bernardinu Indiji (kat. 8–9), maniristu iz Verone, koji za predložak njemu pripisanih konjaničkih povorki polovicom 16. stoljeća uzima klasicirajući koncept povorki reljefa iz *Sale degli Stucchi u Palazzo del Te* (1530.–1533.). Riječ je o nadasve zanimljivoj crtačkoj prefiguraciji predložka otvorenog linijskog rukopisa u mekom mediju sangvine i na razini skice velikoga formata koja nije mnemotehničke naravi već prije model, a smatramo kako je bila povezana sa freskama antičke tematike u jednoj venetskoj Palladijevoj vili iz šezdesetih godina. Koicidencije različitih povezivanja u svjetlu dinamične razmjene inačica, kopija i invencija, koji su još u nastajanju ulazili u suvremenu citatnu memoriju, svijet posvajanja i prefiguriranja likovnih uzoraka, posredno nas vraćaju na Jurja Julija Klovića (prema izvorima Giulijovom učeniku) koji već oko 1536. ikonografski segment iste Giulijove *Konjaničke povorke* ugrađuje kao antikizirajući motiv u minijaturu za kardinala Marina Grimanija.¹⁰

S crtežima Bernardina Indije (kat. 8–9), Battiste del Mora (kat. 4–6), crtežom iz radionice Paola Veronesa te još desetak crteža (Klaudija Ridolfija, Louisa Dorignyja, Antonija Balestre, Odoarda Perinija, radionice Marcola, Gianbattiste Buratta te Gianbettina Cignarolija) u Staroj zbirci Kabineta nalazimo veoma zanimljivu temu veronskog *concoluta* crteža.¹¹ Riječ je o skupini crteža veronske umjetničke provenijencije na čijem licu i poledinama (verso i recto) nalazimo natpise u starijoj grafiji perom i smeđom tintom a pripisujemo ih nepoznatom *connaisseuru*, vjerujemo, također, iz Verone.¹² U tim natpisima s imenima mogućih autora s pridodanom oznakom podrijetla “Veronese” pretpostavljamo i pretposljednju adresu crteža prije dolaska u Zbirku kabineta.¹³ Ti natpisi bili su dragocjena uporišna točka u snalaženju kroz zapleteni *rizom* crteža starih majstora, osobito veronske crtačke pro-

dukcije između Venecije i središnje Italije u kojoj utjecaji bivaju odmjeravani iz opusa u opus, odnosno iz duktusa u duktus.¹⁴ Za vjerodostojnost tih natpisa te njihovo veronsko podrijetlo drago-cjena nam je u tom smislu reprodukcija jednoga crteža¹⁵ iz češkog dvorca u Opavi koji se pripisuje baroknom slikaru Odoardu Periniju čiji iznimni crtež — iz veoma malog fonda crteža toga autora — nalazimo s natpisom iste grafije „poznavaatelja veronske građe“ i u našoj zbirci (kat. 25). Ilustrativan i crtački tvrd crtež iz Opave, inferioran našem crtežu pouzdanog perinijevskog tonskog crteža baroknih sinteznih linija, posredovanjem iste grafije u natpisima, govori kako su oba crteža u jednom trenutku, bila „pod rukom“ istoga znalca!

Bez pomoći „znalca veronske građe“, veoma bi teško crtež prema rimskoj skulpturi Julija Cezara (kat. 4) — motivu najšire difuzije za antikizirajući ukus cinquecenta — pripisali Battisti del Moru. No, potvrdom toga crteža kao autografa pojavila se mogućnost da u samoj zbirci još dva crteža, bez ikakve atributivne oznake i natpisa, pripišemo njegovu autorstvu. Riječ je o crtežu *Judite s glavom Holoferna*¹⁶ (kat. 5) u ikonografskom predstavljanju bliži je Parmigianinovoj invenciji te crtežu *Andeoske Pietà* (kat. 6) koji svoju analogiju ima u del Morovu crtežu iz Louvrea, i koji je potekao iz Vasarijeve zbirke *Libro dei disegni*.¹⁷ Naglasimo još i to kako su prema nalazima papira oba crteža iz zbirke bila podlijepljena na istu staru podlogu koja dijeli zajednički vođeni znak venecijanskih polumjeseca te se može hipotetično pretpostaviti mogućnost kako su zbog skicoznosti svojega karaktera bili dije-lom nekog radioničkog albuma!

Također, nadasve zanimljivu skupinu crteža iz veronskog *convoluta* (kat. 27–30 i 36–39) koju idenificiramo prema signaturi umjetnika na jednome crtežu (kat. 27) te upisanom natpisu „veronskog znalca“ na drugome (kat. 36), čine crteži koji predstavljaju sažeti presjek crtačkih invencija barokne slikarske radionice Marcola. Crtež s autografom o naslovu djela, namjeni i naručitelja; crtež iz radioničke bilježnice; skice kompozicija i studija figura, mitologija i žanra s autografskim zapisima u gestualnim kistovnim rukopisima iznimna su skupina uzoraka crtačkih prosedeu a različitim medijalnim ulogama.

Zbirka crteža starih talijanskih majstora različitih umjetničkih provenijencija cjelina je izoliranih crtačkih uzoraka od kojih se svaki čita kao zasebni crtački tekst i rukopis. Uspoređuju se u suprotnostima svojih načina i različitostima njihovih dosega, u međusobnom oponiranju i međusobnom nadopunjavanju. Korak po korak iz jedne referencijalne čestice u drugu, iz raspoznavanja uzora, varijacija i apropijacija stvara se sve gušća mreža zajedničkog teksta u kojem se naizgled nepovezivo počinje povezivati i gdje se jedan crtež objašnjava razlikovanjima i nalikovanjima od drugih. Mijenjaju se samo vremenska optika, kodovi percepcije, gramatika i sintaksa stilova.

Gotovo četiri stoljeća dijeli Cenninijevu preporuku crtanja perom koje budi imaginaciju i *stvara nove crteže u glavi* od kaligrafskog kapricioznog crteža perom, nepoznatog, vjerujemo, venecijanskog majstora polovice *settecenta* (kat. 41). Dije-le ih naizgled nepremostive razlike u poimanju svijeta oblika ali na listu papira u imaginacijskim kontigencijama gibljive linije i formativnom principu crtačkog jezika koji iz nerazlučivog i praznine izdvaja oblik, ne dijeli ih ništa.

9 Vasari, 1568., u životopisu Perin del Vage, vol. 5., str. 154, 16, http://biblio.signum.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=Torrentiniana&volume_n=5&page (pregledano 10. 01. 2009.)

10 Riječ je o Klovijevoj minijaturi iz Louvrea Sv. Pavao osljepljuje Elimasa za epistolu sv. Pavla. Minijatura se nalazi u Louvreu inv. RF 3977 i navodi se kao „kopija prema Rafaelovoj tapiseriji“ *Obraćanje prokonzula* u koju Klovij uvodi kao dekorativni motiv Giulijovu inačicu.

11 Vidi kat. 4, 8 i 9, 13, 14, 20, 23, 25, 26, 30, 31, 32.

12 Njihovu ispisivaču, možemo analogijom iz atributivne literature pripisati epitet majstora o nepoznatoj *Reliable Venetian Hand* (Vjerodostojnoj venecijanskoj ruci) s točnim atribucijama u natpisima na licima crteža venecijanskog settecenta. Pretpostavlja se kako rukopis pripada kaligrafu koji je u *bella grafia* ispisivao atribucije prema uputama nepoznatog sabirača i znalca! Vidi u Mullaly 1967., str. 48–51.

13 Riječ je u pravilu o crtežima iz Zbirke Tiller otkupljene 1950. godine za Kabinet grafike Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti.

14 Slika veronske umjetničke sredine i danas se nalazi u premisama pregleda, rekognosciranju građe i bez većeg broja monografskih objava.

15 Marinelli, 1997., sl. 68.

16 Crtež je, zbog crtačke tipologije lika, prvo potakao razmišljanja o francuskoj manirističkoj provenijenciji osobito zbog utjecaja Parmigianinovih crteža i grafika u Fontainebleau!

17 Del Morov crtež iz Louvrea koji povezujemo s našom *Andeoskom Pietà*, ujedno je i jedini crtež jednog majstora veronskog cinquecenta koji se (uz Paola Veronesea) nalazio u Vasarijevom *Libri dei disegni*.





Juraj Julije Klović
(Grižane, 1498. – Rim, 1578.)

Judita i Holoferno,

1550. – 1560.

crtež srebrnom pisaljkom ili
ugljenom olovkom, linija okvira
nacrtana perom i smeđom tintom
uz rub crteža, dijelom sačuvana,
podlijepljen na karton

322 × 238 mm

signatura olovkom recto dolje lijevo:

Dō Julio Clovio (nalik autografu,
moguće ista tehnika kao crtež)

recto dolje lijevo: otisci pečata

CG (Conte Gelozzi) i TL (Thomas Lawrence)

podrijetlo:

Zbirka Gelozzi (Lugt, 545);

Zbirka Thomas Lawrence (Lugt 2445);

kupljen na dražbi u Londonu iz fonda

Savske banovine 1937; odlukom bana Ružića

darovan je Strossmayerovoj galeriji

starih majstora odakle 1951. godine

prelazi u Kabinet grafike upisan u

inventarne knjige pod predmetnim brojem "1".

Inv. br. KG HAZU 1

Crtež *Judita i Holoferno* jedini je objavljeni crtež iz Stare zbirke Kabineta grafike,¹ poznat u višestoljetnoj sabiračkoj i *connaissance-urskoj* memoriji kao autograf Jurja Julija Klovića. Njegovo je podrijetlo neupitno a njegov prikaz nalazimo u grafičkoj disseminaciji na bakrorezu Philippea de Soyea sa signaturom *Do. Iulio clouio de crouacia inuen.*² Pretpostavljamo kako je bio predložak ili crtački *ricordo* izrađen za tu priliku, prema izgubljenom minijaturi *Judita i Holoferno* koju je Klović, prema izvorima, 1561. godine naslikao za Margaritu Austrijsku. Pripada kategoriji *dovršениh* crteža a u sublimiranoj tehnici, koja u srebrnoj chiaroscuralnoj monokromiji³ apsorbira čitavu površinu papira, svojevrsna je crtačka paradigma i komplement one tehnike koja se Kloviću u slikanju minijatura pripisivala kao izum a pripisivao mu ju je Francisco de Hollanda. Nazivano je kao manira "slikanja atomima" i opisano *tako da se čini kao da je preko slike prostrt veo.*⁴ (Postavlja se i pitanje u ovom kao i u drugim slučajevima — je li Klović crteže takve tehnike, izvedene u načinu *disegna di presentazione*, prepuštao graverima i mogućnosti da budu uništeni ili izgubljeni?). Klović crta veoma mekim i preciznim obrisom — u ovome crtežu gotovo ne ostavljajući *pentimente* — a unutarnje sjene, koje moduliraju oblik volumena, puni vibrirajućim nepravilnim linijama koje ne ukrštava niti stapa nego kroz njih propušta "mikronske" količine svjetlosti s papirne podloge. Time postiže *dijafani* iluzionizam, a jedva vidljivi linijski tragovi obrisa stapaju se u sfumaturama.⁵

Klović u ovome crtežu, odnosno u njegovom kompozicijskom konceptu, pokazuje eklektički kompendij manirista i sposobnost asimilacije preuzetih invencija koje po svojem repertoaru i izboru govore o dojmovima boravka na firentinskom dvoru Cosima Medicija, u razdoblju između 1551. i 1555.⁶ i vremenu nakon njegova povratka u Rim. Klović se tada odmiče od Michelangelovih direktnih uzora a primiće se firentinskom manirističkom konceptu koji je prefigurirao i jezik ovoga crteža. Tako za "punctum" prizora — kompozicijski predložak likova Judite i služavke — nalazimo invenciju u crtežu Andreje Mantegne iz Vasarijeve zbirke crteža *Libro dei disegni.*⁷ U našem crtežu riječ je dakako o umanjenoj inačici manirističke stileme (služavka je kod Mantegne pritom crnkinja) no ono što nam se čini bitnijim u percepciji posebnosti Klovićeve tehnike jest sačuvani Vasarijev opis Mantegnina crteža... *na kojem je Judita koja stavlja Holofernovu glavu u torbu ropkinje, izrađen u chiaroscuro, koji nikada više nije korišten, ostavljajući bijeli list da služi za svjetlost bianche* (bijela tempera) *tako čistim da se vide vlati kose i druge tananosti.*⁸, a koincidira i s opisanim tehničkim prosedeom Klovićeve crteža, koji kao da je sačinjen od onih crtačkih kvaliteta koje je Vasari toliko cijenio.

Temu *Judite i Holoferna* izvori spominju više puta i to u kontekstu "slike" koju je izradio za Margaritu od Austrije (1522. – 1586.), vojvotkinju Parme i Piacenze te od 1559. do 1567. regenticu Nizozemskih zemalja. Prvi spomen nađen je u pismu datiranom 11. rujna 1561. Napisao ga je za Klovića pjesnik i prijatelj



- 1 Gašparović, 1983., str. 111–118.
objavljen kao crtež u zbirci
Kabineta grafike.
- 2 Pelc (1), 1998., kat. 29.
- 3 Prosudbu o tehnici dat će
rezultati istraživanja koja se
očekuju nakon restauracije i
konzerviranja crteža.
Tada će se moći dati i sigurnije
mišljenje o autentičnosti signature.
Za mogućnost kako je signatura
na crtežu autograf usporedi slavni
Klovićev autograf:
Io don Iulio Clovio di crouatia...
iz registra darovatelja
Accademiji di San Luca u Rimu
kojoj se 1570. godine obvezuje
davati deset škuda godišnje do smrti.
Vidi u Golub, 1998., II. str. 35.
- 4 Za traktat Francisca de Hollanda
vidi u Pelc (2), 1998., str. 41–45,
a o Klovićevu slikanju „atomima“
str. 47.
- 5 Klović je vjerojatno crtež
estompirao odnosno brisao i
time omekšavao obrise.
- 6 Pojam slike „in minio“ odnosno
slike u malom, ili slike malog formata
vidi u: Bauman, 1998., str. 51–63.
- 7 Collobi Raghianti, 1974., knj. I.,
str. 34–35; knj. II, il. str. 115, il. 232.
Crtež se danas nalazi u Uffizima
(prijevod citata M. S. Š.).
- 8 Vidi isto. Opis pokazuje koliko
je važnost Vasari pridavao invenciji
u crtačkom mediju kao
kriteriju vrsnosti.



Philippe de Soye

Judita i Holoferno

prema

J. J. Klovicu

bakrorez

312 × 232 mm

I. stanje

Annibale Caro kao popratno pismo dovršenoj slici u kojem žali zbog njezina kašnjenja tražeći uvidavnost u prosudbi njene vrijednosti. Drugi spomen slike potječe iz drugog izdanja *Života* (1568.) gdje Vasari nabrajući Kloviova djela spominje sliku na kojoj je prikazan David kako odsijeca glavu Golijatu, a koju je kardinal Farnese darovao gospođi Margariti od Austrije, koja ju je poslala svom bratu kralju Filipu II., skupa s još jednom što ju je ta presajna gospa naručila kao pratnju prvoj, a na njoj je prikazana Judita kako odsijeca glavu Holofernu.⁹ Saznajemo da je slika *Judita i Holoferno* dovršena 1561. a u Vasarijevoj formulaciji i slijedom nje u ikonografskoj analogiji između biblijskog heroja Davida i biblijske heroine Judite, nameće se zaključak kako su slike bile pendanti.¹⁰ S druge strane, u pretpostavci kako je naš crtež predložak, odnosno *ricordo* na sliku za Margaritu Austrijsku, s Vasarijevom formulacijom kako *Judita odsijeca glavu Holofernu* — premda je riječ o konvencionalnom nazivu — treba biti na oprezu! Važno je istaknuti — a to govori o Kloviovu premještanju stilskog interesa nakon firentinskog boravka — kako se više ne oslanja na Michelangelove predloške.¹¹ Za minijaturu *Davida i Golijata* (Muzej Marmottan, Pariz) Klovic kao predložak uzima kompoziciju slike Daniela da Volterre (Louvre) koja je (1550. – 1551.) u duhu naručitelja, firentinskog literata della Case, bila naslikana obostrano — na licu i naličju kako bi se mogla gledati sa svih strana — kao *argument* renesansnoj polemici prvenstva između slikarstva i skulpture, čime je zaokupila pažnju već u nastajanju. I dok invenciju Michelangelova učenika Volterre kao sliku u fokusu interesa tadašnje mecenatske javnosti, Klovic preuzima gotovo doslovno, crtež *Judite i Holoferna*, za kojega pretpostavljamo da predočava kompoziciju izgubljene minijature za Margaritu Austrijsku, radi složenijom kombinatorkom citata i varijacija. Fokus kompozicije su središnji likovi: Judita i njezina služavka (preuzeti kao inačica u ikonografskom modelu s Mantegnina crteža¹², a čitava je mizanscena deskriptivno narativni *paragon* njegovog figurama ispunjenog minijaturističkog koncepta.¹³ Visoki tonus reljefnog moduliranja likova i njegove ornamentalne deskripcije evociraju salviateske tipologije¹⁴ i dok glavne figure naginju reljefnim planovima, zaspali vojnici, kao *repoussoir* kompozicije, maniristički potiskuju scenu prema naprijed. Položaj i torzo obezglavljenog Holoferna, vjerojatnije je preuzet iz Michelangelove medicijske kapele u Firenzi (skulpture *Dan i Noć* na grobnom spomeniku Lorenza Medicija), nego od Adama iz Sikstinske kapele¹⁵, a pripijene sitnocrtački izrađene „moke draperije“ pripadaju Volterrovoj derivaciji Michelangelove herojske muskulature. Prekrasna glava Judite sitnocrtačka je izvedenica Michelangelovih *testa divina* koje je po uzoru na majstora crtao i Klovic i koje su, među firentinskim maniristima, bile paradigma nove velike *maniere*.¹⁶

Philippe de Soye — nizozemski grafičar koji sa Cornelisom Cortom kao njegov učenik i suradnik boravi u Rimu od 1566. do 1572. godine — prema crtežu *Judita i Holoferno* — izrađuje već spomenuti bakrorez.¹⁷ Soye, u zrcalnoj kompoziciji, doslovno slijedi Klovičev crtež neznatno mijenjajući format i krajolik iza šatora i vojnika, no sublimiranu tehniku chiaroscuralnih sfumatura Klovičeva crteža u linijski raster bakroreza prenosi u tvrdim obrisima volumena. On ne može, niti mu grafička tehnika to omogućava, reinterpreterirati Klovičeve crtačke sfumature pa zanemaruje crtačke „tananošći“ kao što je prozirni (!) Holofernov štit sa „živim“ torzom (koji pripada karakterističnom ukrasnom motivu s bordura njegovih minijatura).

Bakrorez je s adresom rimskog izdavača Lafrerija otisnut u tri stanja ploče — posljedna emisija bila je 1602. godine¹⁸ — čime je Klovičeva crtačka invencija grafičkom diseminacijom daleko nadišla dvorsku i mecenatsku javnost Rima i Firence u kojoj je Klović bio slavljen te se tako otisnula i u Europu. Klovičeva invencija Juditine ikonografije raspoznaje se na drvorezu francuskog grafičara Jeana Cousina ml. te bakrorezu Aegidiusa Sadelera prema Hansu von Achenu (oko 1590.) a na bakrorezu Hansa Jana Collaerta (prema Martenu de Vosu) pronaći ćemo u nizu kompiliranih analogija, ne slučajno i motiv Klovičevog „živog poprsja“. S druge strane, *fortuna* crteža u zatvorenim zbirkama poznata nam je samo iz svojih posljednjih određišta gdje je dijelila sudbinu s još tri crteža povezana s grafičkim otiscima prema njegovim invencijama.¹⁹ Time ostaje otvoreno zanimljivo pitanje: je li crtež Klovičeve *Judite* iz Kabineta grafike bio u umjetnikovoj ostavštini među crtežima ... *što ih je on načinio svojom rukom...*²⁰ a koji su bili namijenjeni njegovom doživotnom meceni kardinalu Alessandru Farneseu ili se kao grafički predložak iz Soyeove i Cortove grafičke radionice našao na otvorenom europskom tržištu umjetnina.

- 9 Za oba izvora vidi Pelc (2), 1998., str. 89 i str. 32. a moguća narudžba mogla se dogoditi i kada je Klović prema izvorima boravio u Parmi i Piacenzi, 1556. te 1557. — 1558.
- 10 Uz veliku popularnost ovih tema u mecenatstvu vladarskih princepsa u likovima Davida i Judite prisutne su vjerojatno i alegorijske konotacije na katoličke vladarske uloge kralja Filipa II. i njegovu sestru Margaritu Austrijsku. Filip je bio kralj Španjolske i nasljedni vladar Nizozemskih zemalja, a Margarita Austrijska njihova regentica. Oboje vladaju u razdoblju rastućeg protestantskog nezadovoljstva!
- 11 Jedini crtež u popisu Klovičeve ostavštine koji spominje biblijsku heroinu navodi se kao *Judita prema invenciji Michelangela* (vidi Pelc (2), 1998., str. 114) vjerojatno prema kompoziciji *Judite i Holoferna* s pandantiva svoda Sikstinske kapele (1508. — 1512.) u vrijeme kada je Klović, prema *Davidu i Golijatu* sa suprotnog pandantiva (1534. — 1538.) izradio iluminaciju u časoslovu Stuart de Rothesay (fol. 91. b).
- 12 Mantegnina invencija bila je gravirana od Girolama Mocettija (1500. — 1505.) i Marcantonio Raimondia 1520.
- 13 Ono što može biti veoma zanimljivo u Klovičevim prefiguracijama citata jest mogućnost da mu je bio poznat crtež Lucasa van Leydena iz 1517. godine (Herzog Anton Ulrich Muzej, Braunschweig, Inv. Nr. Z. 904) koji je načinjen kao grafički predložak za seriju biblijskih heroína (Hollstein). U tom slučaju Klovičeva *Judita* bi bila doslovni prijevod ili *paragon* onoga što je Vasari smatrao prekoalpskom nasuprot talijanske maniere i *disegna*!
- 14 Monbeig Goguel, 1998., str. 129, navodi kako je Salvati izrađivao crtačke invencije i za Klovića.
- 15 Za firentinski ambijent i ulogu predložaka majstora u formiranju umjetnika te osobito Michelangelovih crteža idealnih glava tzv. *teste divine* te Medicejskih grobnica u crkvi San Lorenzo vidi u Costamagna, 1990.; za Klovičev firentinski period i njegovim crtežima u Louvreu vidi: Monbeig Goguel 1988.; o Klovičevim crtežima prema Medicejskoj kapeli isto, str. 46 i 47; o Klovičevu boravku u Firenzi vidi u Costamagna, 1991.
- 16 Vidi u Costamagna, 1990., Klovičevu glavu Minerve u British Museumu; te u Joannides, 2003., kat. 72 — 74, 115, Kloviću pripisane *teste divine* iz Louvrea.
- 17 Vidi bilj 2., Sedamdesete godine kao vrijeme izrade bakroreza pretpostavljaju se prema pismu Dominicus Lampsoniusa poslanom Kloviću iz Liega koncem 1570. godine gdje Kloviću preporuča bakroresca Cornelisa Corta, Soyeovog učitelja.
- 18 Tri kopije Soyeovog bakroreza bile su otisnute u dva stanja, između njih jedna u Francuskoj krajem šesnaestog stoljeća a posljednja i najmlađa u tiskari Remondini u Venetu, vjerojatno u drugoj polovici 17. st. Nije moguće rekonstruirati broj otisnutih bakroreza no, u devet izdanja, uključujući i kopije, bilo je moguće otisnuti tisuće listova!
- 19 Crteži *Raspeće* iz Britanskog Muzeja, *Oplakivanje Krista* iz Muzeja Victoria and Albert u Londonu te *Polaganje u grob* iz Art Instituta u Chicagu imaju iste kolekcionarske pečate kao i crtež *Judite* iz naše zbirke, a nalazimo ih kao predloške za grafičke listove Cornelisa Corta i Diane Scultori. (Pelc (1), 1998., kat. 8, 10, 27). Riječ je o pečatu zbirke Conte Gelosija odnosno Gelozzija (Lugt, 545+ Suppl. 545) čije se prodaje registriraju na početku 19. st. bez detaljnijih podataka o vlasniku. Iz zbirke Gelosi crteži prelaze u zbirku engleskog slikara i člana kraljevske akademije Thomasa Lawrencea (1769 — 1830), (Lugt 2445+Suppl. 2445) jednu od najvećih europskih zbirki takozvanih „dovršenih“ crteža Michelangela i Michelangelovog kruga koja se zasnivala na ideji albuma po uzoru na Vasarijev *Libro dei Disegni*. Pečat TL (Thomas Lawrence) na licu našeg crteža iz vremena je nakon njegove smrti kada je poznavatelj i trgovac starim crtežima Samuel Woodburn njime označio crteže (Joannides, 2003., str. 1 i dalje).
- 20 Za tekst Klovičeve oporuke i popis ostavštine vidi Pelc (2), 1998., 113 — 139.

Nepoznati majstor
druga polovica 16. stoljeća
Krug Daniela da Volterre
(Volterra, 1509. — Rim, 1566.)

**Oplakivanje,
Tri Marije pod Križem**

crna kreda, papir podlijepljen na tvrdi karton

348 × 248 mm

signatura dolje lijevo u prikazu,
inicijali/monogram: *IS MS*

dolje lijevo u kutu prikaza
nečitljivi sabirački pečat
plave boje (krilo?)

podrijetlo: dar Ivana Rupčića

inv. br. KG HAZU 3

Ulaskom u zbirku novoosnovanog Kabineta grafike pod inventarskim brojem 3, crtež je upisan u muzejsku dokumentaciju pod nazivom *Prizor uz raspelo* s atribucijom Andriji Meduliću i venećanskoj školi.¹ Crtež je studija skupine figura koja veoma gustim crtačkim rukopisom ispunjava nešto više od donje polovice lista dok je u gornjem dijelu, samo s dvije okomite linije, označeno drvo križa. Njegov izraziti linijski *disegno*, naglašena skulpturalnost, ekspresija stavova i gesta te osobit “govor” draperija, pripada podneblju rimskoga manirizma iz najbližeg kruga Michelangelovih sljedbenika — firentinca slikara i kipara Daniela Ricciarellija da Volterra. Raspoznaje se njegova retorika, senzibilitet za monumentalno i — u skupini figura — kompozicijski prototip Volterrane slike *Kristovo skidanje s križa* (1545.) iz kapele Orsini u rimskoj crkvi Trinità dei Monti (danas u kapeli Bonfili). Ta slika, koja objedinjuje ikonografiju *Skidanja s križa* i *Oplakivanja*, odnosno, njezinu ikonografsku inačicu *Spasimo* — na kojoj Bogorodica od boli gubi svijest a podupiru je žene poznate kao *Tri Marije*² — bila je jedan od najcitiranijih slikarskih *paragona* Volterrana michelangelizma te mislimo kako je i na našem crtežu bila podlogom kompozicijskih i motivskih alteracija nepoznatog crtača. U terminima topografije obrisa i unutrašnjeg crteža — tzv. morfološkim obilježjima — podudarnosti s Volterrom su gotovo na granici oponašanja no, razlike u komponiranju prizora, tolike su da postavljaju premise nove invencije.

Autor ovog crteža zadržao se na ekspresivnoj chiaroscuralnoj volumenskoj modelaciji Bogorodice i skupine likova koja gleda uvis a pri tome se niti na jednome od deset, crtački i karakterno različitih likova, ne može ustanoviti doslovni prijenos motiva iz Volterrane slike *Kristovo skidanje s križa*. Također, umjesto dinamičnog zbivanja na Volterrinoj slici, oko drva križa stvorena je gotovo simetrična “korska” skupina figura, a Bogorodica sa svetim ženama premještena je i zrcalno okrenuta na desnu stranu (kao za grafički prijevod). Kodovi su maniristički, u simultanim zbivanjima oko Marije te prema nevidljivom raspetom Kristu kamo su upućeni svi pogledi profiliranih tipologija likova. Volumen skupine koji ondulira u plasticitetu i gibanju prema dubini, simetrija kompozicije, izmijenjeni rakursi profila i poluprofila koncept je koji se posve razilazi sa Volterrinom slikom razvedenih prostornih odnosa i više silaznih i uzlaznih linija.

Istakli smo u naslovu ovog crteža i temu *Tri Marije* (ili *Svete žene*: Marija Kleofas, Marija majka Zebedejeva i Marija Magdalena) jer su one, uz obeznanjenu Bogorodicu, naracijske dominantne u prizoru dok ideja o autoru kao o sljedbeniku i oponašatelju Daniela da Volterre proizlazi iz samog crteža.³ Izvrstan u detaljima, negdje gubeći anatomsku strukturu pod dekorom draperija, pokazuje obilježja koja su „slikarskija“ od skulpturalnih nekad robustnih Volterrinih crtačkih oblika.⁴ Opći je dojam kako se crtež zasniva na prijevodu slikanih oblika, klišeiziranim u gusto nabranim, negdje pripijenim “mokrim” draperijama koje bujaju u pretjerivanjima najemfatičnijeg manirističkog načina. Riječ je o crtežu majstora koji je prionuo uz Volterrini manirizam, objedinjujući i elemente iz drugih njegovih djela (*Pokolj nevine dječice*, 1557., iz Uffizija) a kojeg je moguće tražiti kako među bližim suradnicima i sljedbenicima (Marco Pino, Gian Paolo Rossetti, Beccera Spagnolo)⁵ tako i među mnogim suvremenim slikarima (na samo iz Italije već i čitave Europe) koji su u Rimu obilazili umjetničke punktove velike michelangelovske *maniere*.⁶



- 1 Ta atribucija je moguća asocijacija na Parmigianinov bakropise *Polaganje u grob*, odnosno, *Oplakivanje*, a slijedom njih na Medulićeve bakropise i slike koje su nastajale na tim modelima.
- 2 Vidi opis *Oplakivanja iz Caprarole* na bakropisu Annibale Carraccija (1597.) u Šimat, 2005., str. 33–34.
- 3 <http://arts-graphiques.louvre.fr> (pregledano 09. 09. 2008.) od inv. br. 1506 do 1511, Volterrini studijski crteži za sliku *Skidanje s križa* iz kapele Orsini. Crtež inv. br. 1528 pripisan je imitatoru, a prenosi u zrcalnom položaju obeznanjenu Bogorodicu, no on je imitacija koja je doslovna i ne može se uspoređivati s našim crtežom koji u sebi sadrži značajne inačice. Isti je slučaj i s kopistima prema istoj kompoziciji (crteži u firentinskim Uffizima, Muzeju Ingres u Montaubanu, Grenoblu itd.) koji su daleko doslovniji!
- 4 U tom smislu postoji i sumnja prema nekim crtežima pripisanim Volterri. Vidi u Hirst, 1967.
- 5 Jaffe, 1986., str. 168–187, donosi imena Volterrinih suradnika analizirajući način njihove asimilacije. U ovom kontekstu zanimljiv je Gian Paolo Rosetti, slikar relativno nepoznatog opusa koji je za crkvu S. Dalmazio u Volterri *Skidanje s križa* izveo u zrcalnoj kompoziciji no, u jednoj koreografiji otvorenih gesta protagonista, različitoj od našeg crteža.
- 6 Prilikom pregleda crteža Konrad Oberhuber sugerirao je mogućnost kako bi crtač mogao biti i flamanskog podrijetla!

Firentinsko-rimski manirizam
polovica 16. st.

**Studije arhitekture,
dekora i vojskovođa
sa zapovjedničkim štapom**

crtež perom i smeđom tintom,
podlijepljen na stari papir

316 × 200 mm

verso između podloge na
kojoj je crtež podlijepljen i
poledine crteža s vojskovodom
crtež ženskog lika koji sjedi
omotan draperijom vidljiv
prosvjetljivanjem papira)

verso natpis/signatura sitnom
starom grafijom perom i smeđom
tintom u sredini gore: *Vasari*

vođeni znak na podlozi
podlijepljenog crteža
(vidi str. 75)

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 1882

Crtež izrađen veoma tankom linijom blijedog traga, uveden u zbirku pod nazivom *Arhitektonske dekoracije* pun je opisnih i dekorativnih pojedinosti te traži veoma pozorno i podrobno čitanje. Način crtanja, bez asistencije ton-skih laviranja ili grafizma šrafaža, u svojem je tijeku primjer rukopisa linij-ske imaginacije pera i manirističkoga motivskog i morfološkog repertorija. Njegovo čisto linijsko podrijetlo nalazi se u firentinskom konceptu *disegna*¹ i *decoru* prvih manirista, osnivača firentinske *Accademie del Disegno* (1563.). Sadrži Vasarijevu (dekorativnu i figuralnu) gustoću, Salvatiijev ornamentalni i preciozno oblikovani svijet, prenapućenu narav Ammannatijevih kiparskih artefakta i Perin del Vaginu opsesivnu osobinu crtanja.² U tim derivacijama crtež kao da prati manirističke kodove morfološkog bujanja i pretjerivanja a karakter — naizgled integralne kompozicije — otkriva nesrazmjerne odnose motiva. Volute, ovulusi, metope, zoomorfni motivi i ornamentalna figuracija *putta* (nosači grba) te likovi na zabatu hipertrofirali su u količini i veličini zazivajući ornamentalne invencije Salvatiijeve provenijencije. U tom smislu dvije figure koje leže na zabatu oslonjene na sferu više podsjećaju na alego-rijsku kompoziciju negoli na stvarnu ahitektonsku projekciju čiju dataciju u visoki cinquecento odaje plastično istaknuti zabat. Elipsoidna sfera „neu-pisana“ grba ponavlja se između dva *putta* u dovratcima a isto tako nejasna ostaje „funkcija“ velikoga visećeg prizmatičnog oblika/objekta pokrivenog figuracijom (telamonima) s jajastim oblikom u sredini. Vojskovođa tipične marcijalne fizionomije (brada istaknuto čelo i čeljusti) s detaljno opisanom rimskom odorom³ — *loricom musculatom* ukrašenom plastičnim zoomorfnim motivima, isto takvom kacigom, bogato nabranog plašta s dvije kopče na ramenima, opasan mačem i opremljen zapovjedničkom štapom oslonje-nim o bedro — tipičan je lik rimskoga vojskovođe (ili admirala). Izvijenom linijom torza i muskulaturom njegov kontrapost pretvoren je u animiranu manirističku hipertrofiju *lineae serpentine*, a čitav lik nastaje neovisno od arhitekture i njoj pripadajućih skica.

Bilješka starom grafijom, u smeđoj tinti nalik crtežu, na poledini papira na kojemu je crtež podlijepljen, donosi ime Giorgija Vasarija (Arezzo, 1511. – Firenza, 1574.) što smatramo sugestijom starog sabirača i poznavate-lja.⁴ Ta grafija je nalik ili gotovo ista na licu pouzdano Vasarijeva crteža *Žrtvo-vanje Jupiteru* iz Wadsworth Atheneuma a smatra se kasnijom.⁵ U sugestiji tog starog natpisa tražimo natuknice za određivanje našeg crteža u blizinu kruga i u mediju ovog tipa crtačkih studija koje su u literaturi, u usporedbi s visoko dovršenim kompozicijama i *disegnima di presentazione* (oglednim crtežima), rjeđe objavljivani.⁶

Ovakav linijski rukopis poznat je u mnogim Vasarijevim crtačkim studi-jama.⁷ Premda Vasari nema intuiciju ispisanog grafizma (u usporedbi s Peri-nom del Vagom ili Salvatiijem) njegov je crtež kao i njegov opus „dobro mišljen“ (*disegno ben pensato*).⁸ Motivika crteža na granici alegorijskog tumačenja u pojedinim dijelovima može podsjetiti na Vasarijeve ornamen-talne nacрте za drvorezne naslovnice i frontispize s portretima umjetnika u njegovim *Vitama* (1568.), naslovnicu koju je izradio za izdanje *Arhitek-ture* Leona Battiste Albertija (1560.) te studijama od kojih neke nalazimo u Louvreu.⁹ Hipertrofiju prstiju i uopće nespretnost lijeve ruke vojskovođe moramo, u prilično skladnoj cjelini, zapaziti kao neobičnost, no nerijetku u Vasarijevim crtežima kao i u krugu njegovih sljedbenika!¹⁰ Ono što nalazimo u firentinskom podneblju ovoga crteža prije rimskog predtridentskog i tri-dentskog klišeiziranja manire, jest asocijacija koja ga povezuje s Vasarijevim portretom čitave figure Cosima Medicija (dvorana Lava X., Palazzo Vecchio, Firenza). Izuzimajući fizionomiju koja nema Cosimove portretne osobine u liku vojskovođe nalazimo podudarnosti u staturi lika, odjeći, detaljima i stavu te zodijakalnim motivima jarčeve glave i ovna.¹¹ Ipak, u tom istom kon-tekstu nije moguće zanemariti ni Francesca Salvatiija (Francesco de' Rossi, Firenza, 1510. – Rim, 1563.) — također medicejskog štićenika koji je orna-mentalno i plastično doveo do tzv. *megalografije* stila *all antica*. (Vasarijeve i Salvatiijeve freske bile su, u *megalografiji* ornamenta i figuracije, polovicom stoljeća sučeljene na istim projektima oslikavanja firentinske *Signorie*.)



- 1 Način crtanja „prije dodatka sjena“ nalik quattrocenističkim majstorima crteža i grafike (prije svega drvorezaca i zlatara) što je crtački kod zadržan i u Firenzi do visokog manirizma — *contorno del corpi* (Grassi, 1956, str. 10).
- 2 Poirier, 1970; Monbeig Goguel, 1988; Parma, 2001. Katalozi Vasarija i njegova kruga, Francesca Salviati, Piera Bonaccorsi (del Vage) temelje interpretaciju opusa na crtežu i njegovoj firentinskoj „bontà di disegno“ pojam koji govori o percepciji suvremenika njegove imaginativne blagotvornosti.
- 3 Usporedi s crtežima pripisanim Battisti del Moru (kat. 4) i Odoardu Periniju (kat. 25)
- 4 Grafija je drukčija nego na crtežima iz veronskog convoluta (predgovor, bilj. 11).
- 5 Poirier, 1970., str. 87, kat. D43.
- 6 O odnosu „privatnosti“ koju imali stari majstori prema studijama naspram „dovršenih“ crteža ima mnogo primjera. O Vasarijevom odnosu prema njima govori prije svega njegov „Libro del disegno“ (zbirka Vasarijevih crteža) u kojemu je sakupljao samo „dovršene crteže“ kompleksnih tehnika koje je prema vlastitoj prosudbi restaurirao, obrezivao, dodavao i retuširao težeći zaokruženom *concetto*. (Collobi Raghianti, 1974.; Bjurström, 2001.)
- 7 Osobito crteži smeđom tintom i blijedog traga.
- 8 Berti, 1980., str. 218.
- 9 <http://arts-graphiques.louvre.fr> (pregledano 17. 10. 2008.) crteži: Studija figura za ornamente, dvije imperatorske biste i crtež studija: Govornništvo, Pravda i niša, inv. br. RF 64 verso i recto.
- 10 <http://arts-graphiques.louvre.fr> (pregledano 19. 10. 2008.) Jakob u borbi s anđelom inv. br. 2077.
- 11 Zodijakalnog jarca i ovna Medicejci su kao ascendentne pridružili svome zodijakalnom znamenju po uzoru na cara Karla V.

Battista del Moro
(Verona, 1514. — Verona, 1575.)

**Imperator Julije Cezar,
crtež prema rimskom kipu
na Julijevu forumu**

crtež perom i smeđom tintom,
laviran kistom i smeđom tintom

340 × 200 mm

dolje desno natpis starijom grafijom,
perom i smeđom tintom:
Battista del Moro — / C Mario (?);

verso gore desno istom tintom:
Battista del Moro

po sredini vođeni znak
(vidi str. 75)

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 1876

Stara bilješka pripisuje crtež veronskom maniristu Battisti del Moru, učeniku Francesca Torbida po kojemu uzima eponim *il Moro*. Premda je crtež prema skulpturi Julija Cezara motivski opće mjesto razdoblja¹ crtačka obilježja govore o prihvatljivosti atributivne sugestije ovome majstoru. To je način preciznog linijskog opisa, chiaroscuralna modelacija kistom te sigle perom koje “punktiraju” anatomiju.² Del Moro je bio slikar³, grafičar⁴ i crtač⁵ inventor koji se oslanjao na koncepte venecijanskog slikarstva, no pripisuje mu se i asimilacija oblika Giulija Romana za majstora boravka u Veroni te Parmigianina. Od Bertanija, tadanjeg umjetničkog prefekta Gonzagina dvora, bio je pozvan u Mantovu s drugim veronskim slikarima uključujući i Veronesea da oslika oltarne pale. Del Moro je bio i slikar nestalog slikarstva pročelja crkva i fasada i to osobito u Marchama⁶.

Da je crtež sasvim sigurno „portretirao“ kip Julija Cezara ukazuju „slijepe“ skulptorske oči spomeničkog lika (portret nije u imaginaciji „žive“ povijesne osobe) veoma pažljivo iscrtanog s detaljima znamenite cezarske fizionomije i figure. Njegovu opisnu jasnoću i preciznost nalikovanja (od proporcija do detalja) plastički naglašava svjetlo koje dolazi s lijeve strane. To svjetlo, animirano iz bjeline papira (bez primjene gvaša), velika je crtačka vještina u kojoj ostaju sačuvani i štoviše raspoznatljivo istaknuti anatomije i detalji *decora* rimske *lorice musculate* (akantusov list, lavlji maskeroni, heraklov čvor pojasa). Crtačku analogiju (osobito u paralelnom grafizmu u sjenama, ali i u „kapljičastim“ oblicima gustog tona u prelamanju nabora) nalazimo s crtežom *Sv. Roka* iz Louvrea⁷. No, ona istodobno i potcrtava razliku našeg crteža spram rimskog kiparskog modela suzdržanog antičkog kontraposta i svetog Roka u manirističkom „s“ obrisu.

Na ovom crtežu, koji se zbog izvrsnosti može pripisati del Moru, (kako sugerira stari natpis) nalazi se i jedno bitno obilježje crtačkog stila, ono koje razlikuje Veronu od Venecije (osim specifičnog luminizma crteža) zbog kojeg je Vasari držao umjetnika *obnoviteljem cinquecenta* u Veroni. Riječ je o crtežu i dosljednoj plastičkoj interpretaciji izrazitim obrisnim karakterom — *disegnom* za koji je Vasari smatrao da nedostaje Veneciji (i zbog kojega je njezinim majstorima pripisivao slabost crteža). Vasarijev smisao *disegna* primakao se Veroni iz Rima u velikoj migraciji umjetnika dvorovima Italije nakon *Saco di Roma* (1527.), od tridesetih godina kada u Mantovi boravi Giulio Romano, no i kada veronski umjetnici bivaju pozvani u Mantovu (1552.). Morov osobiti odnos prema antici a time i odanost plastičkoj ekspresiji crteža, čini jednu zasebnu struju u venetskom manirizmu koju najbolje ilustrira njegova grafička serija *Compartimenti diversi tratti da marmi e bronzi degli antichi romani...*⁸



- 1 Riječ je o tematici rimskih careva i serijama koje nastaju prema rimskoj skulpturi, ali i povijesnom spisu Suetonija *Dvanaest rimskih careva od Julija Cezara do Domitiana* bilo da su bili diseminirani putem grafičkih listova ili velikim slikarskim invencijama. Za Del Mora vidi Ill. Bartsch 32(16).
- 2 Marinelli/Marini, 1999., str. 34, kat. 1; crtež *Krist i centurion* (Castelvecchio, inv. 13127 2B 595) podudarne tehnike i rukopisa.
- 3 Pallucchini, 1981., 195 – 197.
- 4 Vidi bilj 1., The Ill. Bartsch, 32 (16/1) str. 275 – 311; Pallucchini, 1981., 319 – 321.
- 5 Mullaly, 1971., str. 32 – 37, kat. 13 – 23; <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/> (pregledano 13. 09. 2008.)
- 6 Sačuvan u fragmentima nerijetko se rekonstruira upravo prema crtežima, a ikonografija je pretežito bila posvećena rimskoj povijesti, a potom mitologiji i alegorijama.
- 7 <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/> (pregledano 13. 09. 2008.); inv. 7770
- 8 Pallucchini, 1981., str. 320 – 321.

Battista del Moro (?)
(Verona, 1514. — Verona, 1575.)

Judita s glavom Holoferna

crtež perom i crnom tintom,
podcrtež crnom kredom
na podlijepljenom papiru

132 × 102 mm

recto gore na podlozi crteža u staroj grafiji
perom i crnom tintom upisan broj 44;
verso upisan broj 43

stara podloga ima segment
vodenog znaka (dva polumjeseca)
(vidi str. 75)

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 4575

Crtež čistog linijskog obrisa perom, malog formata, s prikazom Juditina lika nema ni signature niti natpisa. Prema stilskim obilježjima duk-tusa može se datirati u 16. st. Riječ je o „ispisanom“ tečnom rukopisu nadasve jednostavnog crtačkog postupka s nizom delikatnih linijskih kraćenja oblika kao posljedica kontraposta lika u prednjem planu, bla-gog poluprofila i do kraja osmišljene ikonografske retorike stava. Posve definiran u kompoziciji i ikonografiji, unatoč skicoznoj redukciji, može se nazvati studijom motiva biblijske heroine u trenutku kada je odsje-kla glavu asirskom vojskovođi Holofernu. Prikazana je u tipologiji koja slijedi model samosvjesne „ratnice“ s pogledom na svoj „trofej“ (u lije-voj ruci drži za kosu Holofernovu glavu a u desnoj spuštеноj ruci još uspravni mač). Izuzete su sve naracijske digresije biblijskog opisa: sve-čane haljine, služavka, šator, vojska, kakvog smo susreli u manirističkom konceptu Klovićeva crteža (kat. 1). Kompozicija u ovom samosvjesnom crtačkom obliku ima svoj daleki uzor u koreografiji Parmigianinova bakropisa iz 1530. i njegovog crtanog predloška iz Amsterdama¹ koji pokazuje Juditu u čitavoj figuri uzdignute ruke i mača s glavom i pogle-dom odvrćenim od prizora no, istaknuto poprsje, linija torza te tipolo-gija lika isti su kao na našem crtežu.

Obilježja koja povezuju ovaj crtež s Fontainebleauom, francuskim manirizmom pa čak i sjeverom dug su diseminacije Parmigianinovih bakropisa i crtačkih invencija² koje su imali upravo u svom grafizmu veliki odjek i u veronskoj sredini i to poglavito u crtačkim opusima Bernardina Indije, Domenica Brusasorzijsa, Paola Farinattija te Battiste del Mora.³ Čitanje duk-tusa samog crteža: obrisi perom, mjera kraćenja, linije ruku, način ocrtavanja fizionomije (usta) navode na povezivanje s crtežom *Julija Cezara* (kat. 4) a svaku sumnju o blizini autora i to oso-bito prisustvom kratkih linijskih sigla, otklanja usporedba s del Moro-vim crtežom *Zidnog spomenika* iz British Museuma te njegovih likova viktorije i karijatida kao i muških alegorija holofernovske fizionomije koje nalazimo i na spomenutom crtežu *Krist s Centurionom* iz Castel-vecchia (kat. 4).⁴ O motivu *Judite* u del Morovu opusu svjedoče još dva djela. Jedan bakropis također povezan s Parmigianinovom invencijom (*Judita stavlja Holofernovu glavu služavki u vreću dok drugom drži mač*)⁵ te crtež iz zbirke Palazzo Rosso u Genovi koji je kompleksniji u kompo-ziciji, povezuje se s bakropisom i bio je pripisivan Parmigianinu(!).⁶

I na kraju podaci koje nalazimo pregledom papira i podloge na koju je crtež podlijepljen govore kako je crtež *Judite* izrezan iz većeg lista te da je s lijeve strane ostao vidljiv segment nečitljivog motiva nacrtan perom. Brojevi ispisani perom i tintom — broj 44 iznad crteža te broj 43 na poleđini⁷ — upućuju kako je crtež vjerojatno pripadao albumu numeriranih stranica.

Pregledom zbirke nalazimo da je crtež *Mrtvog Krista s anđelom i tri Marije* bio podlijepljen na istu podlogu te da je i on mogući autograf Battiste del Mora (vidi kat. 6)!



- 1 Ill. Bartsch, 32 (16), str. 9;
Amsterdam, Rijksmuseum
inv. AP-ZI.
- 2 Poznatu krađu njegovih crteža i ploča
spominje Vasari i smatra se da je
plijen završio u radionici
Antonia da Trenta u Fontainebleau
(Šimat, 2005., str. 25)
no druga krađa, čiji se crtački
„plijen“ našao u Veroni,
u literaturi se rijetko spominje
(Rearick, 2001., str. 157.).
- 3 Čitav se jedan grafički ciklus
Battiste del Mora pripisivao
zbog parmigianeskinih modela,
Meduliću. Vidi u:
Ill. Bartsch, 32 (16), str. 110—145;
Šimat, 2002., str. 269—270,
Pallucchini, 1981., 319—321.
- 4 Marinelli/Marini, 1991.,
reprodukcija na str. 12
(British Museum inv. 1952-10-31-3,
Anonimo Veronese) te str. 34. kat. 1.
(Castelvecchio inv. 13127 2B 595).
- 5 Ill. Bartsch, 32 (16/1), 2(178).
- 6 Basevi, 1997., il. 17.
- 7 Na poledini podloge nalazimo
tragove iscrtanog okvira nestalog
crteža koji je vjerojatno bio
podlijepljen te označen brojem 43.

Battista del Moro (?)
(Verona, 1514. — Verona, 1575.)

**Mrtvi Krist s anđelom i tri Marije,
Anđeoska pietà**

crtež perom smeđom i crnom tintom,
podcrtež crnom kredom
na crvenkasto koloriranom
dvostruko podlijepljenom papiru

215 × 153 mm

signature i natpisa nema

vodeni znak na podlozi,
jedan polumjesec
(treći od dva koja se
nalaze na crtežu, kat. 5)
na kojoj je crtež podlijepljen
(na poledini dio lavirane linije "okvira")
(vidi str. 75)

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 1884

Crtež *Anđeoska pietà* s Kristom koji sjedi podržan od anđela i tri Marije (vidi kat. 2) pokazuje ista duktusna obilježja kao i crtež *Judita* (kat. 5). Bio je podlijepljen na istu podlogu kao što se vidi prema podudaranju reza na njihovu rubu. Na podlozi je također vidljiv i dio vodenog znaka — treći polumjesec koji nedostaje vodenom znaku na crtežu *Judite*, što govori o venecijanskoj provenijenciji papira, kao i da su crteži bili zajedno podlijepljeni možda već u šesnaestom stoljeću. Također, crtež kojega vidimo u segmentu na crtežu *Judite* (lijevo) nalazimo podlijepljenog pod crtežom *Anđeoske pietà*.

Premda je moguće raspoznati isti rukopis i tehniku perom te podcrtež kredom, crtež *Krista* nije izveden jednako tečnom linijom kao i *Judita*. Crtan je linijom oblih sigla koje povezuju neravnomjeran Kristov obris, djelomično „retuširan“ crnom tintom, a Kristova stopala kao i draperija Bogorodice u prednjem planu ostaju nedovršeni. Anđeo i tri ženska lika (*Tri Marije*) izvedeni su bez korekcija i nedorečenosti (*alla prima*). Likovi objedinjuju čak četiri pasionske teme: *Tri Marije* koje se pojavljuju na Kristovu grobu, *Oplakivanje*, *Polaganje u grob* i *Imago pietatis* s anđelima (tzv. *Anđeoska pietà*) kao inačice koje su već tridesetih godina bile diseminirane Parmigianinovim bakropisima i crtežima a potom i djelima Andrije Medulića¹ bivajući podjednako toposom bolonjskog i venetskog (Bellini, Tizian, Palma Mlađi) umjetničkog podneblja. Del Morov crtež iz Louvrea² jedini koji je pripadao Vasarijevoj *Knjizi crteža* (*Libro dei disegni*)³ predstavlja inačicu našeg crteža. Riječ je o crtežu sličnog formata u tehnici pera i punog laviranja na kojemu je prikazana *Anđeoska pietà s Bogorodicom*. Bliži pojmu „dovršenog“ crteža, Vasari ga je vjerojatno, cijeneći tehničku doradenost, mogao odabrati za svoju zbirku. Krist je u zrcalnom položaju no njegova anatomija i proporcije te nestabilni položaj tijela, gotovo su identični našem crtežu. Bitnija je razlika u komponiranju. Dok na našem crtežu Bogorodica podržava dijagonalu pogleda prema Kristu i anđela prema nebu kompozicija iz Louvrea, s dva anđela koji pridržavaju Kristovo tijelo te Bogorodicom iznad Krista, komponirana je u simetriji srednje osi.

Ženski likovi na našem crtežu, nalikujući Juditi, svojim fizionomijama nalikuju mnogim ženskim likovima na del Morovim bakropisima i to od elemeneta duktusnih sigli kojima su opisane do morellijanskih detalja nosnih svodova, prstiju itd.

O funkciji i namjeni ovih crteža, za koje postoji velika mogućnost da su del Morovi autografi, možda nam odgovor nudi upravo način na koji su bili zajedno čuvani. Premda je teško datirati brojeve koji numeriraju stranice recto i verso, papir podloge na koji su oba bili podlijepljeni zasigurno je venecijanski i stare provenijencije. Niti crtež *Judite*, niti crtež *Krista* nisu „reprezentativni“ po tehničkoj atrakciji ili nastojanju za estetikom dovršenog crteža no, oni su u ideji potpuno definirani stoga ih teško možemo opisati kao skice. Prije je riječ o takozvanim memorijama invencija ili modelima, koji čekaju primjenu ili „preradu“ i čuvani su atelijerskim albumima možda čak i del Morove radionice, za koju znamo da su zajedno s njegovim invencijama naslijedili njegovi sinovi. O „trajanju“ ove del Morove invencije u okviru obiteljske radionice, govori činjenica da oko 1569. godine Martin Rota Kolunić posvećuje Antunu Vrančiću svoj bakrorez *Anđeoska pietà*, izrađen prema inačici koju potpisuje Marco Angelo del Moro, jedan od četvorice Battistinih sinova.⁴



- 1 Šimat, str. 249 – 270 i ilustracije.
- 2 <http://arts-graphiques.louvre.fr>
(pregledano 15. 09. 2008.)
inv. 5080, recto.
- 3 Collobi, 1974., knj. I. str. 124 – 125,
knj. II. str. 211, il. 384:
crtež je montiran u Vasarijev
dekorativni okvir s još jednim
crtežom *Bičevanja Krista*
tehnički upotpunjen i
karakterističnim del Morovim
svijetlozelenim i svijetloplavim
akvareliranim tonovima.
(Mullaly, 1971. str. 32, kat. 13.
- 4 Pelc, 2003., str. 20 – 21, kat. 4.

Giovanni Battista Bertani
(Mantova, 1516. (?) – Mantova, 1576.)

Lorenzo Costa il Giovanne
(Mantova, 1537. – Mantova, 1586.)

**Triton na morskom čudovištu,
Triton koji jaše na hipokampu**

crtež perom i smeđom tintom,
laviran kistom i smeđom tintom
na smeđe toniranom papiru,

podlijepljen čitavom površinom na karton

223 × 173 mm

signature i natpisa nema

vodeni znak se ne vidi

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 1907

Dekoratívni koncept crteža *Triton koji jaše na hipokampu* (sin Zeusa i nerejide Amfitrite na morskom konju) i njegovi naturalistički elementi — isprepleteni fantastičnim pretvorbama anatomije — svrstavaju ovaj crtež u manirističko razdoblje, u vrijeme nakon Rafaelove smrti i velike diseminacije motiva iz mantovanskog kruga Giulija Romana (1499. – 1546.).¹ U ikonskom supstratu i tehničkom postupku (pero i transparentno laviranje) nalazi se analogija u više desetaka inačica Giulijovih *Tritona*, ali ga crtački duktus klasicizirajućeg ukusa čistog obrisnog *disegna*, prevodi u drugu generaciju manirista — struji koja stoji nasuprot „elokventnih“ crtačkih pretjerivanja a diseminirana je prema Fontainebleau i praškom dvoru kao supstrat internacionalnog manirizma. Trapezni kadar u kojemu je lik ocrtan iluzionističkim konceptom fino moduliranog plasticiteta, koji se torzijom anatomije i prepletanjem oblika zadržava u iluziji reljefne plohe,² govori o modelu/predlošku za određeno mjesto izvedbe.

Tražeći autora našeg crteža u reinterpretacijama nebrojenih Romanovih invencija Tritona i morskih čudovišta³ u inačicama kruga, škole i sljedbenika nalazimo ga u liku Giovannija Battiste Bertanija, *pre-fektu vojvodskih radionica* u Mantovi, *ne samo arhitektu već i izvrsnom slikaru*.⁴ Upravo među njegovim invencijama, odnosno među crtežima/predlošcima za oslikavanje *Camere di Nettuno o del Pesce* (*Dvorane Neptuna ili riba*) palače Rustice u Mantovi⁵ nalazimo i crtež s motivom potpuno podudaran našem.⁶ Datiraju se 1561. godine i u usporedbi s našim pročišćenim crtežom koji ima karakter uzorka koji nastaje prema predlošku (*d'après*) mislimo da mu prethode. To ne mijenja nužno njegovu dataciju jer predstavlja dio poznate prakse velikih radionica u kojoj se crtani motivi funkcionalno repliciraju ili ponavljaju kao *ricordo*. I dok invenciju motiva *Tritona* prema literaturi pripisujemo Bertaniju za naš crtež postoje i drukčije opcije. Naime, iz izvora je poznato kako je zidne slike prema Bertanijevim crtačkim invencijama izvodio slikar Lorenzo Costa mlađi⁷ kojega Vasari, kada 1666. putuje kroz Mantovu, nalazi upravo u njihovu oslikavanju.⁸

Suradnja i simbioza inventora i slikara u slučaju Bertanija i Coste ostala je prepoznatljiva po zajedničkoj sklonosti *redukcijama perspektive* koja je isticala plasticitet prvog plana ali i suzdržanost prema ornamentalizirajućim invencijama⁹ — obilježja koja u ovoj definiciji nalazimo i na našem crtežu. Upravo stoga — dijeleći autorstvo između inventora i slikara — odlučujemo se za dvostruki atributivni prijedlog koji možda u samom duktusu, zbog stanovite rigidnosti i istanjenosti anatomija, pokazuje veću mogućnost Costinog autografa.¹⁰

O diseminaciji prve Bertanijeve invencije prema kojoj nastaje i naš *Triton* govori još jedan crtež nadasve zanimljive atributivne fortune. Crtež se nalazi u Zbirci biblioteke Torri u Arezzu i smatra se kopijom prema Bertaniju u jednom težem i grubljem duktusu perom koji se pripisuje slikaru Bartolomeu Torriju (1527. – 1552.).¹¹ No, kada je riječ o Torriju, učeniku i štićeniku Julija Klovića, slikaru posve nepoznatog opusa koji umire 1552. godine — zarazio se nekom bolešću navodno crtajući anatomije prema ostacima ljudskih tijela — tada on zasigurno nije mogao nacrtati kopiju crteža koji se prema izvorima i narudžbi Gonzaga datira od 1561. godine.



- 1 Tritoni i morska čudovišta bili su repertorij svih umjetničkih *ufficina* (radionica) Mantove, od slikarskih, kiparskih, arhitektonskih do grafičkih. Od ovih posljednjih, s ploča majstora obitelji Scultori i Ghisi, prikazi su se na otiscima diseminirali diljem Europe osobito u manirističke radionice primijenjenih umjetnosti.
- 2 Nezaobilazni model i memorija ovog lika nalazi se prije Rafaela i Giulija Romana u Mantegninom bakrorezu *Borba morskih čudovišta* (1470. – 1490) koji u kadru i konceptu zadržava prototip reljefa sa stijenke antičkog sarkofaga!
- 3 Vidi veliki Romanov crtež ove teme: <http://arts-graphiques.louvre.fr> (pregledano 25. 09. 2008.) inv. 3517.
- 4 Berzaghi, 1998., str. 53 i dalje. Bertanija je Giulio Romano doveo na Gonzagin dvor gdje već tri godine nakon majstorove smrti (1546.) nasljeduje naslov *Prefetto delle Fabriche ducali* u službi Ercolea i Guglielma Gonzage.
- 5 Vidi isto str. 68. Dvorana se preuređivala za vjenčanje vojvode Giulielma.
- 6 Vidi isto, str. 74. Crtež se nalazi u zbirci Universiteta Storrs u Connecticutu (*William Benton Museum of Art*), a inačica i pendant kompozicije nalaze se u *Gabinetto disegni e stampe Gallerie dell'Accademie* u Veneciji. Crtež sa Tritonom i dva hipokampa iz iste skupine crteža nalazi se u M. Konor Collection (SAD).
- 7 Tellini, 1998. str. 109 i dalje. Riječ je o potomku slavnijeg Lorenza Coste, slikara na dvoru Este u Ferraril
- 8 Vidi isto, bilj. 3, str. 69. Vasari bilježi kako je u dvorani *dei Pesce* i *Nettuno* Lorenzo (Costa) u kutovima slikao velike figure (danas skoro nečitljive) tritona i morskih konja, a s druge strane, riblje trofeje s velikim kriljuštima i vegetaciju koja ukrašava trokutaste prostore...
- 9 Berzaghi, 1998., str. 60.
- 10 Tellini, 1998. str. 109 i dalje.
- 11 Borri, 1986., kat. 19, il. 35. Stara atribucija je crtež pripisivala Polidoru da Caravaggiu prema nestalom slikanom frizu morskih čudovišta s pročelja kuće u rimskom kvartu Ripetta.

Bernardino India, Veronese
India il Vecchio
 (Verona, 1528. — Verona, 1590.)

prema:
Giuliu Romanu
 ili **Francescu Primaticciu**

Konjanička povorka I.
 oko 1560.

crtež sangvinom, laviran
 sangvinom i smeđom tintom

305 × 455 mm,
 veoma lagan papir
 nepravilno obrezan

natpis recto, perom i
 smeđom tintom u staroj grafiji:
Bernardino India Veronese

vođeni znak i kontra znak
 (vidi str. 75)

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 1897

Konjanička povorka II.
 oko 1560.

crtež sangvinom, laviran kistom
 smeđom i

crvenom tintom na tankom papiru

285 × 425 mm

natpis recto, perom i
 smeđom tintom u staroj grafiji:
Bernardino India Veronese

vođeni znak i kontra znak

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 1898

Dva crteža konjaničke povorke izrađena su u velikom formatu, duktusnom izvedbom koja, kako bi se razabrala modulacija svijetlo-tamnih odnosa te prepletanje prostornih planova sudionika u gibanju, „traži“ pogled iz veće udaljenosti. Prikazani su likovi pješaka i konjanika te glazbenika u modelu poznatom s reljefa Trajanova stupa, rimskom izvorniku svih ovakvih renesansnih i manirističkih friznih povorki vojnika i konjanika.¹ Crtački, oni su atrakcija prividno nehajnog crteža koji je dojmljiv u detaljima i u cjelini još otvorene i do kraja nezaključene kompozicije i prosedea složenije frizne kompozicije. Natpis ga pripisuje Bernardinu Indiji veronskom slikaru, freskisti i crtaču koji se formirao u tzv. „obnovljenom“ veronskom slikarstvu cinquecenta, u obilježjima koji su ovu umjetničku sredinu razlikovali od venecijanskih uzora.² Indijina „komponirana“ stilema sadržavala je uz elemente slikarstva Paola Veronesea, naklonost prema Rafaelovom klasičnom supstratu disemiranom iz Rima te Giuliju Romanu i njegovom mantovanskom antikizirajućem manirizmu. U crtežima je India pokazao eleganciju Parmigianinovih izduženih oblika koja je bila razlogom što su u literaturi bili pripisivani Parmigianinu ili Primaticciu.³ Bio je suradnik arhitekata Sanmichelija i Palladija i radio je na zidnim slikama vila i palača Veneta.

Crteži koji se ovdje pripisuju Bernardinu Indiji nije moguće uporediti s dvadesetak njegovih objavljenih crteža perom i laviranom tintom, najvećim dijelom alegorijskih izduženih figura, sinteznih obrisu, tečnih linija i kaligrafskih crtačkih redukcija.⁴ Ipak, rukopisni kodovi specifičnih linijskih morfema, način polaganja sjena, tonalno laviranje velikim mrljama koje nisu dio modelacije i ne prijanjaju uz liniju već stvaraju zone transparentnih sjena koje pokrivaju oblike⁵ — te osebnost pojednostavljanja detalja mekim, mjehurastim oblicima (uvojci, rese) ipak značajno naslućuju blizinu autora.⁶ Tehnika sangvine upućuje kako su crteži možda bili namijenjeni pretisku kontura, bilo kao podloga za islikavanje ili grafički prijevod. Po svojoj crtačkoj naravi skicozni su i sumarni⁷ te se doimlju kao linijske radiografije⁸ kojom na osebnost način odstupaju od predloška prema kojem nastaju a riječ je dvostrukoj reljefnoj traci konjanika i vojnika u rimskim odorama koje je prema invenciji Giulija Romana, između 1525. i 1533. godine, izradio tada mladi bolonjski umjetnik Francesco Primaticcio u dvorani štukatura *Palazzo del Tè* u Mantovi.⁹ U pregledu dvadeset i tri crteža ukupne dužine oko osam metara koji su u Louvreu pripisani kopisti Giulija Romana¹⁰ na tri crteža nalazimo u zrcalnoj kompoziciji dijelove povorke s naših crteža.¹¹ Osim zrcalnog komponiranja uočava se više inačica; detalji konjske opreme, barbarsko sedlo u obliku oderane životinjske kože te konji čija je tipologija srodna Indijinim na slici *Preobraženje sv. Pavla* iz crkve SS. *Nazaro e Celso* u Veroni.¹²

Podudarnost koja povezuje Indiju, ove crteže i *Sallu Degli Stucchi* u Mantovi odnosno, veliki utjecaj ikonografskih i stilskih predložaka koji su nastajali u krugu Giulija Romana i njegovih suradnika u Mantovi, Indijine su slike *al fresco* u Palladiovoj *Villi Poiani* u padeskoj nizini. Freske su dovršene oko 1563. godine i smještene su u *Stanzi degli imperatori* u karakterističnom herojskom konceptu slikarstva vezanog uz onodobne vile. Trijumfalne povorke, u malim formatima, uokvirene su na svodu štuko okvirima te slikarjama koje oponašaju dekorativno rimsko slikarstvo u cinquecentu otkrivene Neronove vile u Rimu.¹³ U sačuvanom djelu *Stanzi degli imperatori* ne otkrivamo fragmente povorke s našeg crteža no, u osnovi Indijinih fresaka u Palladiovoj *Villi Poiani* kao i crteža koji su mu u našoj zbirci pripisani, izvan svake sumnje stoje, kao zajednički predložak (stilski i motivski) povorke iz dvorane štukatura u Mantovi. Pri tome mislimo kako je karakter figuracije daleko bliži Primaticciovoj istanjenoj tipologiji likova (vidi vretenaste mišiće!) nego robustnijoj Romanovoj koji je, kao *inventor* cjelokupne projekcije *Palazzo Tè*, i svih njenih ikonografskih segmenata bio *ideator* projekta *Stanze degli stucchi*.



- 1 Šimat, 2005, str. 16 – 8.
- 2 Mazza, 1974., str. 253.
- 3 Olszewski, 2008., kat. 179 – 80.
- 4 Iz Akademije u Veneciji, British Museuma, Art Institute iz Chicaga, Uffizia, ([www.artic.edu/aic/collections.search/citi/artist/](http://www.artic.edu/aic/collections/search/citi/artist/)) (pregledano 27. 04. 2008.); Louvrea (<http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/>), (pregledano 27. 04. 2008.); te drugih sporadičnih objava.
- 5 Marinelli, 2000., str. 55, kat. 25.
- 6 <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/> (pregledano 27. 04. 2008.)
- 7 Velika je razlika među Indijanim skicama u kaligrafskom rukopisu i predložaka za slike koje imaju obilježja crteža Giulija Romana (u Mazza, str. 258, usp. crtačke razlike između predloška za oltarnu palu kapele Pellegrini u Veroni iz Galerija Akademije u Veneciji, te skicu iz British Museuma za istu sliku).
- 8 Podsjećaju na crtež nevidljiv pod slikanim epitelom kao podcrtež pozicioniranja svjetla, sjena i linijskih obrisa (moguće ga je na slikama renesansnih majstora vidjeti infracrvenim snimanjem).
- 9 Ikonografija povorke posvećena je caru Karlu V. koji je boravio u Mantovi 1533. godine a prikazuje trijumf njegova pretka Sigismunda. Dio Romanovih predložaka danas se čuva u Albertini, 1575. godine prema Romanovim predlošcima invencije je u bakroreze prevela Diana Scultori Mantovana (1547. – 1612.) vidi il. Bartsch 31, 45, a 1680. objavljeni su prema njima bakrorezi Pietra Santi Bartolija koje je tekstovima popratio Pietro Bellori: *Sigismundi Augusti Mantuam adeuntis protectio ac triumphus... anno MCCCXXXII, opus ex archetypo Julii Romani a Francisco Primaticcio Mantuae in Ducali Palatio quod del T nuncupatur, plastica atque anaglyphica sculptura mire elaboratum... cum notis Jo: Petri Bellorii a Petro Sancti Bartoli ex veteri exemplari traductum aerique incisum, Romae, sumptibus et typis Io. Iacobi de Rubeis, s. a.* http://www.archivistoricodellartegiopenipittito.org/Sezioni/cribecu/corpus_belloriano/bellori.html (pregledano 13. 03. 2008.)
- 10 <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/> (pregledano 27. 04. 2008.); te inv. od 3728 – do 3756. Crteži nastaju na prijelazu u 17. stoljeće i podaci govore da su možda bili retuširani u Rubensovoj radionici.
- 11 <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/> (pregledano 27. 04. 2008.); te Inv. 3748, 3749 i 3756.
- 12 Usp. sa slikom Preobraženje sv. Pavla iz crkve SS. Nazaro e Celso u Veroni.
- 13 Crosato, 1962, str. 46 – 47, str. 170 – 172; il. 170.

Radionica Paola Veronesea

druga polovica 16. st.

Carlo Caliari zvan Carletto (?)

(Venecija, 1570. – Venecija, 1596.)

Solomonov sud prema Paolu Veroneseucrtež perom i crnom tintom,
laviran kistom smeđom tintom,
podcrtež olovkom

246 × 394 mm

verso po sredini natpis stare grafije,
perom i smeđom tintom, sitnim kurzivom*Paolo Veronese;*

gore: 22, crnim tušem

vođeni znak

(vidi str. 75)

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 1899



1 Martini, 1966., kat. 105,
Zbirka Michael Freeman, Detroit,
ulje na platnu, 203 × 272 cm.

2 Pignatti/Pedrocco, 1995., kat. A14.

3 Povijest slike analogna je mnogim
slikama iz zbirke vojvode Orleanskog,
a među njima i Medulićevih,
kako opisuje Kukuljević.
Vidi Šimat, 2007., str. 249 – 271.

4 Vidi bilj. 2.

5 Vidi bilj. 2.

6 I logika dolaska crteža u zbirku
KG HAZU s convolutom talijanskih
odnosno veronskih crteža Zbirke Tiller
govori u prilog talijanskom podrijetlu.

7 Caliari, Carlo:
<http://art-graphiques.louvre.fr>;
Inv. br. 4662, 4664, 486.
(pregledano 04. 09. 2008.)

8 Benesch/Oberhuber, 1961.,
str. 43, kat. 48.

Crtežu nalazimo predložak u slici Paola Veronesea (Verona, 1528. – Venecija, 1588.) *Solomonov sud*.¹ Dativirana je 1565. godine i smatra se Veroneseovom invencijom u izvedbi njegova brata Benedetta.² Kompozicija slike na crtežu je u svojem izvornom obliku, odnosno, prije promjene formata kojim su izrezana četiri ženska lika oko mrtvog djeteta na tlu te dio neba i arhitekture. Iz povijesti slike, koja se prema Ridolfiju (1648.), nalazila u kući Giuseppea Caliarija znaju se mjesta i zbirke gdje se ona nalazila, no nepoznato nam je vrijeme kada je skraćena. U vrijeme Francuske revolucije iz zbirke vojvode Orleanskog u Parizu biva prebačena u Englesku. Tamo je od grofa Ellesmera kupuje lord Bridgewater a danas se nalazi u američkoj zbirci Freeman.³ Jedna inačica njezine kompozicije, također Veroneseova ali manjeg formata, nalazi se u Baselu u zbirci Steuer.⁴ Izgled čitave kompozicije slike, osim na našem crtežu, sačuvan je i na grafici Louis Crou-tella (1765. – 1829.) jednog od gravera slika orleanske zbirke za grafički album *Galerie du Palais Royal* 1808. (tom II.).⁵ Zbog čega je moguće pretpostaviti kako je slika obrezana u periodu između napuštanja Pariza i njenog konačnog američkog odredišta.

Izvjerno je kako ovaj crtež (unatoč natpisu na poleđini) ne pripada rukopisu Paola Veronesea, te njegovim stenogramskim *inventarijama* i studijama luminističkih modelacija figura na venecijanskim koloriranim papirima. Sadržajna i morfološka cjelovitost i doslovnost ovog crteža u odnosu na sliku, ujednačenost te odsustvo procesnih pentimenata čini jasnim da je nastao prema završenoj slici (*d'après*). Pripremni crteži za album Orleanske zbirke počinju se izrađivati u pariškom Palais Royalu 80-ih godina 18. st., no mogućnost da je naš crtež iz tog razdoblja i francuskog podrijetla vjerojatno možemo isključiti. Crtež, svojom deskripcijom i prijenosom oblika u razgovijetnim planovima, još uvijek pripada 16. stoljeću.⁶ Također, njegov rukopis i način nije crtež delineatora koji radi predložak za bakrorez, a luministička obilježja govore o venetskom podneblju njegova nastanka. Osim užeg kruga Veroneseove radionice; takozvanih *heredes Pauli* (Benedetto Caliari (1538. – 1598.) Paolov brat i Carlo Caliari zvan Carletto (1570. – 1596.) najmlađi Veroneseov sin), postoji i niz anonimnih pomoćnika koji su mogli biti njegovi autori. Međutim, niz crteža Carla Caliarija njihov način i obilježja figuracije priklanjaju nas njegovu imenu. Učio je kod oca i strica Benedetta (za kojeg se misli da je radio na slici) a niz crteža iz Louvrea⁷ te osobito kompozicija *Lazareva uskrsnuća* iz Albertine⁸ podudaraju se u duktusu i tehnici s našim crtežom. Čitave zone površine pokrivene su ravnomjerno laviranim tonom, sjene se okupljaju oko nabora gotovo uvlačeći se u njih a likovi krutih leđa naginju se nalik klatnu!

Prizor iz antičkog vojnog tabora — naziv koji ovaj crtež nosi u inventarskoj knjizi — prema izvedbi kao i po definiranoj kompoziciji može biti predložak ali i tzv. crtež *d'après* (nastao prema) nekom slikanom ili crtanom predlošku. Crtež je izveden u tehnici koja nalikuje slikarskom *grisailu* u polutonovima i monokromiji gotovo bez pera, islikavajući gvaš i ton sitnim potezima u maniri minijaturista zaokupljenog modelacijom volumena i mekoćom obrisa te prekrivajući pentimente bjelilom. Premda u kompoziciji definiran, na crtežu se uočava niz crtačkih „neodlučnosti“ kao što je skupina likova iza vojskovođe sa zapovjedničkim štapom.

Sadržajna potka je povijesna (suvremena ili antička) i vjerojatno literarna. Postoje asocijacije s temama *Scipionove milosti prema zarobljenicima*, *Trojanskim ciklusom*, *Povratkom Agamemnona iz Troje*, na način kao što ih nalazimo u rješenjima kasnih manirista i Fontainebleauškog kruga. Radnja se odvija u dva simultana plana: u prednjem se prikazuje „audijencija“ barbarskih zarobljenika pred vojskovođom pokraj kojeg stoji žena, a u pozadini se pred utvrdom odvija bitka. Ženski lik je možda ikonografski ključ prizora. Ona je naime polunaga kao alegorijska figura a na glavi ima krunu u obliku kule, simbol grada (?). Treba obratiti pažnju i na renesansnu ratničku opremu (u desnom kutu kompozicije) koja predstavlja plijen oduzet poraženima te štit s motivom „lava koji riče“ a koji je, vjerujemo, grbovni amblem mladog vojskovođe sa zapovjedničkim štapom. Crtežu se pripisivala mogućnost autografa Schiavona Andrije Medulića (Zadar, 1510. – Venecija, 1563.) koju za sada isključujemo,¹ a na papiru nema nikakvog traga koji bi se mogao slijediti osim kasnijeg zapisa *del Vaga* kao pretpostavci da je riječ o Rafaelovu učeniku Perinu del Vagi odnosno Pieru Bonaccorsiju (Firenza, 1501. – Rim, 1547.).² Tematika sugerira i ime Polidora Caldarea (Caravaggio oko 1500. – Messina, 1543.) i njegov opus u monokromijama *grisaila* (prikazi sačuvani u crtežima i grafičkim prijevodima). Ideju o autorskom podneblju ovoga crteža nalazimo i u Bologni i slikaru Biagiju Pupiniju, (zvan Biagio Dalle Lame, Bolonježanin, djelo-vaio između 1530. – 1540.) kao paradigmi memorijske crtačke prakse i bilježenja velikih invencija drugih majstora³, crteži cijeni u sabiračkim i atelijerskim albumima! Među tim eksponentima memorijske produkcije je i Girolamo da Carpi (Ferrara, 1501. – Ferrara, 1556.) koji je, prema Vasariju, izumio tehniku *chiaroscurnog* drvoreza⁴ kao „reproduktivnu“ metodu umnožavanja takvih „sabiračkih“ crteža. U provjeravanju atributivne sugestije natpisa s našeg crteža u crtačkom opusu Perina Del Vage nalazimo u Louvreu crtež prema umjetniku *Kompozicija Kristovo ozdravljenje uzetoga*. Crtež je u zbirku Louvrea ušao pod imenom Perina del Vage,⁵ klasificiran je potom kao crtež Polidora Caldarea da Caravaggio kako bi, u idućim atribucijama, bio pripisan Vasariju te ponovno Perinu del Vagi — ali kao kopija prema njegovoj nestaloj fresci, sačuvanoj posredovanjem prikaza na *chiaroscurnom* drvorezu Girolama da Carpia!⁶ Nalazeći u spomenutom crtežu crtačke srodnosti mislimo da i naš crtež može pripadati analognom krugu takve crtačke produkcije no, skloni smo nešto kasnijoj dataciji i crtačkoj izvedenici s iskustvom Primaticciove (Bologna, 1503./1504. – Pariz, 1570.) tipologije likova u crtežima nastalim prije njegova odlaska u Fontainebleau (od 1532.).

Nepoznati majstor
polovica 16. st.

prema **Perinu del Vagi**
(Firenza, 1501. – Rim, 1547.)

Prizor iz vojnog tabora,
Scipion Africanus i njegova
milost prema neprijatelju (?)

crtež perom i smeđom tintom, laviran,
dodacima gvaša, retuši olovkom,
na smeđe toniranim sivom papiru

288 × 201 mm

natpis novije grafije olovkom dolje sredina:
Dal Vaga

vođeni znak nema

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 1875



1 Medulić crta drukčije, sučeljavajući svijetle i tamne obrise u dinamičnom duktusu oslobođenom opisnosti. Ipak tipologija likova, tehnika svijetlo-tamnih modelacija kistom na toniranom papiru, parmigijaneske asimilacije, anatomija i motivika mogu podsjetiti na Medulića, njegove slike u *grisailu* iz crkve San Giacomo dell' Orio ili crtež figure *Bellone* (Museum Boijmans-van Beuningen). Isto tako proporcije i tipologija likova snažne ženske figure i torzije muških, mogu podsjetiti na Medulićev bakropisni niz mitoloških figura (*Bellona*, *Mars*, *Venera*, *Mars i Amor*), analogije ćemo naći i u oružju, osobito ukrašenom štitu pa i u načinu draperije omotane oko stupa. Za usporedbe s Medulićem vidi: Richardson (1980), kat. 297 – 298; Ill. Bartsch, knj. 32 (16/1), str. 73 – 74, 75 – 79, 81 – 4 itd.

2 Ovaj atribucijski natpis se pojavljuje na još dva crteža iz zbirke (kat. 12 i 15) s jednom krivom (kat. 12) i drugom opravdanom sugestijom (kat. 15)!

3 Biagio Pupini:
<http://arts-graphiques.louvre.fr>
(pregledano 14. 10. 2008);
Cazort/Johnston, 1982, str. 46, kat. 7.
Pupini je boravio u Rimu crtajući prema Rafaelu i pročeljima Polidora Caldarea.

4 Ill. Bartsch, 48/12,
Italian Chiaroscuro Woodcuts.

5 Vidi u Piero Bonaccorsi:
<http://arts-graphiques.louvre.fr>
(pregledano 14. 10. 2008),
inv. br. 221.

6 Vidi isto, rubriku kataloškog opisa.

Cesare Nebbia, Cesare da Orvieto
(Orvieto, 1534. – Orvieto, 1614.)

Franjevačko čudo
(Sv. Ante oslobada oca?)

crtež perom i smeđom tintom,
laviran smeđom tintom,
podcrtež crnom kredom,
podlijepljen na papir

238 × 188 mm

natpis novije grafije
gore desno olovkom:
Cignani;

na poledini olovkom:
Saint Antoine deliverant son pere (?)

vodeni znak po sredini teško čitljiv

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 1886

Pripisan je u zbirci (olovkom nakadno upisan natpis na licu crteža) Carlu Cignaniju (Bologna, 1628. – Forli, 1719.) bolonjskom slikaru baroknog klasicizma, no crtež pripada sto godina ranijem razdoblju, visokom manirizmu i nalazimo ga u stilu slikara Cesara Nebbie iz Orvieto. Nebbia, čija je stilska provenijencija firentinska, djeluje u Rimu i prostoru srednje Italije uz Girolama Muziana svojega rimskog učitelja, te Federica Zuccarija a 1579. postaje članom Akademije Sv. Luke.

Lavirana tinta, fina plastična modelacija te neobična, gotovo koreografska animacija figura u isto tako neobičnoj kompoziciji ovoga prikaza s čudom franjevačkog sveca¹ gotovo je tipična za Nebbiju. Svojstvene su mu afektivne geste, maniristički klišeji likova u torzijama, motiv muške figure ispružene ruke (derivira iz Michelangelove *Bitke kod Cascine*), draperija koja jednim naborem pri dnu završava oblikom šiljatog trokuta, stilizirana tipologija lica i nadasve tehnički prosede: podrtež olovkom te potom crtanje perom i smeđom tintom s prozirnim laviranjima atmosferske i modelacijske naravi.

Maniristička invencija i koncept na osebujuć način povezuju akt muškarca (vojnika egzekutora), franjevačkog sveca i hagiografsku podlogu. Riječ je o tipu dovršenih crteža koji su najbliži predlošcima za slike i freske u načinu, koji se među njegovim crtežima smatra ranijim², s punom linijom konture i zatvorenih i zaobljenih obrisa za koje mislimo da su pod utjecajem Federica Zuccarra.³ Zuccaro je bio Vasarijev učenik, teoretičar crtačkog *disegna* kod kojeg se Nebbia i školovao i s kojim je slijedio tip naracijskog protureformacijskog slikarskog programa, podržavajući memoriju visoke renesanse i odjeke klasičnih renesansnih uzora.



1 Na poledini natpis na francuskom jeziku: *Saint Antoine deliverant son pere* (Sveti Ante oslobada svojega oca) (?)

2 Eitel Poster, 2004., kat. 32, il. 56, kat. 35 itd.; Cesare Nebbia: <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/> (pregledano 28. 11. 2008).

3 Za podudarnosti s našim crtežom vidi: Federico Zuccaro: <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/> (pregledano 28. 11. 2008).

Crtež se u natpisu stare grafije pripisuje slikaru Claudiju Ridolfiju¹ umjetniku protureformacijske ikonike i pobožnosti,² koji je nakon prvih slikarskih poduka u rodnoj Veroni otišao za Paolom Veroneseom u Veneciju. Ima predikat venecijanskog slikara, premda se nakon odlaska u Rim i Urbino do kraja života zadržao u provinciji Marche. Dugovječni je slikar bogate slikarske produkcije, pretežito u ponavljanim invencijama regresivne manire koja je podrazumijevala i veliki broj crteža za suradnike. Sačuvani su u nevelikom broju i veoma se rijetko mogu povezati s ostvarenim slikama.³ Različite su duktusne naravi, tehnike i vrste: od skica, kompozicijskih pozicioniranja, modela detalja⁴ do dovršenih crteža stilskih crtačkih atributa.⁵ Usprkos difuznoj slici njegovih crteža i rukopisa i unatoč tome što ne nalazimo konkretnu analogiju u nekom poznatom djelu, mislimo da se crtež *Brodoloma* može povezati s njegovim crtačkim podnebljem. Riječ je o atributivnim obilježjima koje nalazimo u kompoziciji, u naravi crtačkog duktusa i prosede te u ikonografiji. Kompozicijska ideja cjelovito obuhvaća kadar dok pojedinosti ostavlja djelomično nedovršenim, skiciranim ili tek označene tonom, a vidljiv je i podcrtež olovkom. Na poledini nalazimo „prenesena“ dva redovnička lika s lica crteža kao dio kopističkog postupka za koji se smatra — prema analogiji sa sličnim situacijama na poledinama Ridolfijevih crteža — kako su ih radili „vjerni učenici“ (odnosno suradnici).⁶

U rukopisu uznemirene, ali precizne opisne linije, majstor u prednjem planu (lijevo), grafički intenzivno (snopovima linijskih nabora) svladava crtačku temu skupine likova a skicoznost kistom, grafizam, te klišej fizionomija (*Bogorodica sa svecima* iz Ambrosiane, inv. 1490)⁷ kao i motiv malih figura i *fraticella* podsjeća na crteže iz zbirke u Urbaniji.⁸ Olujni oblaci ponavljaju, za Ridolfijevo slikarstvo karakteristične, ukrštene dijagonale te zrcalno grupiranje motiva u protuteži puno-prazno. Ti „dijagonalni rasporedi“ kao i način ocrtavanja volumena figura i sjena uglatim obrisima draperija čine kako u crtežima, tako i u slikama, uvijek raspoznatljivo obilježje njegove osobne stilske formule.

I na kraju, prikaz u preglednoj ptičjoj perspektivi, brodolom u sredini kadra,⁹ svjedoci drame, spasioци i spašeni brodolomci na rubovima i u kutovima, franjevac koji na stijeni moli za čudo — u duhu je posttridentske narativne formalizacije koja treba biti pobožna i razumljiva. Franjevački lik povezuje prizor s franjevačkom hagiografijom blisku Ridolfiju¹⁰ (vidi bilj. 4) stoga prihvaćamo sugestiju Sanje Cvetnić o mogućnosti kako je na crtežu prikazana epizoda puta sv. Franje u Svetu zemlju kako je zabilježio sv. Bonaventura (*Legenda S. Francisci*, IX, 5). *Kad se ukrcao na neku lađu koja je onamo plovila, suprotnim vjetrovima bio je prisiljen da pristane na obali Slavonije (Sclavonie)... gdje je morao pričekati priliku da se prebaci u Anconu (sjedište provincije Marche)!¹¹*

Claudio Ridolfi (?)
(Verona, 1560. — Corinaldo, 1644.)

recto:

Brodolom,
Franjevački svetac spašava brodolomce

crtež perom i smeđom tintom,
laviran kistom i smeđom tintom,
podcrtež olovkom

340 × 300 mm

natpis dolje desno,
perom i smeđom tintom,
starijom grafijom:
Claudio Ridolfi Veronese

verso:

Dva redovnika
(vidi str. 4)

crtež perom i smeđom tintom

natpis verso,
gore desno kao i recto:
Claudio Ridolfi Veronese

vođeni znak
(vidi str. 75)

crtež recto ima više krupnih mrlja
nastalih nakapavanjem smeđe tinte

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 1902

1 Baldelli, 1977.;
Costanzi, C./Massa M., 1994.

2 Zampetti, 1990., str. 257 — 259.

3 Tempesti, 1994., str. 157.

4 Cellini/Mel, 1999.,
kat. 349 — 350, 381 — 382, 398, 603;
Spike, 1994., str. 169, 170...
maleni crteži takozvanih
„fraticella“, male franjevačke
braće u molitvi i suplikaciji
u skicoznoj maniri nekoliko
poteza kista koji su postali dijelom
franjevačke ikonografije u Marchama
(Spike, 1994., str. 168).

5 Crteži u Louvreu:
<http://arts-graphiques.louvre.fr>
(pregledano 17. 09. 2008.)
inv. br. 5355, 5356, 3148

6 Tempesti, 1994., str. 157.

7 <http://www.italnet.library.nd.edu/ambrosiana>
(pregledano 17. 09. 2008.)

8 Vidi bilj. 3.

9 Uzorak koji je posljedica
diseminacije pomorskih kraljika
flamanske grafike u Venetu.

10 Vidi bilj. 4.

11 Vidi u Damjanović, 1975.,
str. 55 — 56.



Claudio Ridolfi (?)

(Verona, 1560. – Corinaldo, 1644.)

recto:

Poklonstvo Kraljeva

crtež perom i smeđom tintom,
laviran smeđom tintom

natpis dolje desno
starom grafijom
perom i smeđom tintom:
Marchesini Veronese

verso:

skica: Skupina likova

dio kompozicije *Poklonstva kraljeva*
(vidi str. 72)

pero i sepija

vođeni znak u kružnom medaljonu
lav s krilima
(vidi str. 75)

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

inv. br. KG HAZU 1895

Bogorodica s djetetom na povišenom podestu, pod visokom strehom betlehemske štale, sv. Josip, tri kralja u poklonstvu, paž s darom te sumarno naznačeni anđeli u oblacima tipična je venecijanska odnosno veroneseovska kompozicija. Natpis pripisuje ovaj crtež „prve ideje“ Alessandru Marchesiniju veronskom visokobaroknom slikaru (Verona, 1664. – Verona, 1738.), međutim, tipologija likova, te kompozicija u kombiniranju ortogonalne mreže i dijagonala te način skiciranja govori o gotovo stoljeće ranijoj dataciji.

Preslik dijela kompozicije na poledini crteža ponavlja se kao na crtežu *Brodolom* (kat. 13), a morfološka obilježja rukopisa, crtački postupak tonskim obrisima, nemirna linija, ovlašne kistovne sigle i laviranja (nebo, par anđela), shematizacija likova dovode ovaj crtež u blizinu Claudija Ridolfija. U tim analogijama posreduje crtež perom iz Stockholma,¹ jedan rijetki Ridolfijev autograf koji se povezuje s nekom njegovom slikom. Riječ je o *Poklonstvu kraljeva* u katedrali Sant' Angelo in Vado (Marche) slici koja je kvalificirana kao „molto Veronese“ bila pripisivana velikom venecijanskom majstoru.² Crtež iz Stockholma žive kaligrafske crtačke naravi, zrcalna je inačica zagrebačke kompozicije a usporedba sa slikom pokazuje kako niti jedan od ova dva crteža nema istovjetne elemente s njom premda su nesumnjivoj u vezi.³ No, u tim sličnostima i razlikovanjima, nalazimo, kako primjerice oblik strehe, motiv anđela te lik sv. Josipa iza Marijinih leđa (na stockholmskom crtežu u prednjem planu) na zagrebačkom crtežu imaju više podudarnosti s Ridolfijevom slikom te naš crtež možemo smatrati skicom kompozicijske inačice za oltarnu palu *Poklonstva kraljeva* u katedrali Sant' Angelo in Vado.



¹ Tempesti, 1994.,
str. 163.

² Vidi, isto.

³ Costanzi/Massa, 1994.,
str. 18.

Andrea Lilli, rimsko-umbrijski manirist djelovao je u rodnoj Anconi te od početka 17. stoljeća i u Rimu pod patronatom pape Siksta V. (zanimljiv za nas i stoga jer je u crkvi hrvatskog kolegija Sv. Jeronima u Rimu 1591. slikao prizore iz života sv. Augustina Kažotića).¹ Predstavnik je posljednje generacije zakašnjelog manirizma i nalazimo ga u struji protureformacijskog realističkog pietizma. Emocionalna ekspresija njegovih likova nalazi se u ozračju gracilne i meke tipologije Federica Baroccija, koji se smatra njegovim učiteljem.² U istoj generaciji s Caravaggjom uvrštava se u posttridentsko slikarstvo! Elementi realizma i naturalizma, emocionalnog pietizma i gđjegdje misticizma, obilježja su njegove manirističke opcije.

U ovom crtežu još uvijek zatvorene renesansne strukture prisutan je karakterističan Lillijev način izražavanja animacijom izraza, pokreta i rasporeda likova kao kodovima osobne dramaturgije afektivnog figuralnog jezika. U ikonografskoj tipologiji između idealizacije i realizma (sakralnog i svjetovnog) i u načinu crtanja mekim tonalnim prijelazima i čistim obrisima izrazitog „konturizma“, kao i tehnici suhih pigmenata sangvine (ili ugljene olovke)³ nalazimo karakterističnog Lillija čiji je crtež komplementaran slikarstvu i u kojemu se, sučeljavaju jasne i zvučne boje s tenebroznim kontrastima. U našem crtežu nalazimo i njegove osebujne tipologije kao što su pastir posve desno ili starac i starica, svojevrzne studije prema naravi analogne njegovim poznatim crtežima dječaka (također u sangvini).⁴

Sfumatna mekoća sangvine narančastog tona, izostanak grafizma i utisak plošnosti te izbljedjela površina crteža (oštećeni epitel papira) vjerujemo da je posljedica pretiskivanja (kontrafondiranja) odnosno zrcalnog otiskivanja na vlažni papir zbog čega se na rubovima crteža pojavljuje i trag istisnutog pigmenta.⁵ Tehnička precioznost i opisna preciznost tečne i meke linije u ovom crtežu gotovo bez pentimenata te njegova dovršenost sugeriraju predložak jasno definirane ideje, dovršeni *modello* za kompoziciju ili čak *ricordo* prema nekoj kompoziciji a pri tome, pojava pretiskivanja mogla je značiti i pripremu za grafički prijevod.

1 Pulini, 2003.
str. 147, kat. 35–37.

2 Zampetti, P., 1990.
str. 157–179.

3 Pulini, 2003.,
kat. 10, 13, 17, 18, 30.

4 Isto,
kat. 42–45.

5 Da to nije neuobičajeno među Lillijevim crtežima nalazimo u kataloškom opisu sangvine sa studijom sv. Franje iz zbirke u Urbaniji. Vidi u Cellini, 1999., str. 253–254; Pulini, 2003., kat. 18.

Andrea Lilli, Lillio

(Ancona, oko 1570. — Ascoli Piceno, nakon 1631.)

Poklonstvo pastira

crtež sangvinom,
naknadno pretisnut
podlijepljen na karton

256 × 189 mm

vodeni znak se razabire
kroz podlijepljeni karton

natpis recto gore,
olovkom, novije grafije: *Lilli*

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 1921



Pietro Liberi (?)
(Padova, 1605. – Venecija, 1687.)

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

Alegorija vremena/Alegorija beskonačnosti

crtež perom i smeđom tintom

300 × 220 mm

signature i natpisa nema

podrijetlo: Zbirka Degoricija (1952.)

Inv. br. KG HAZU 3456

Alegorija vrlina/Alegorija pobjede

crtež perom i smeđom tintom, laviran kistom i sangvinom te podlijepljen na karton većih dimenzija

335 × 250

signature i natpisa nema

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 1920

Dva crteža ženskih alegorija dolaze u zbirku, prema dokumentaciji, iz dva različita izvora (vidi podrijetlo Degoricija i Tiller) kako bi se, ovim posljednjim istraživanjem ustanovio srodan rukopis i crtački grafizmi koji upućuju da je riječ o istom neimenovanom autoru. Oba crteža dolaze bez ikakvog natpisa ili atributivne sugestije i očito su različito čuvani. Crtež koji je podlijepljen na karton i laviran sangvinom čini se dovršenijim dok se crtež perom i smeđom tintom unatoč istom stupnju grafizma čini rahlijim i “tanjim”. Razvidno je kako pripadaju istom konceptu a način crtanja te anatomska tipologija (vidi ruke, prste, bradu, usta, kosu) pokazuju ista morfološka obilježja. Njihovi simbolički atributi imaju više značenja ali opredijelili smo se za interpretaciju motiva zmije u obliku prstenastog obruča, koji izravno sugerira vječno obnavljanje i mladost odnosno beskonačnost vremena, te vrline odnosno pobjedu vrlina koju simbolizira palma. O ovakvoj interpretaciji govori i antikizirajući karakter figura koji podsjeća na mitske koribantice (Dionisova glazbena pratnja), osobito lik laviran sangvinom.

Dataciju i provenijenciju određuju crtački duktus, njegove grafološke čestice (obilježja crtačkog rukopisa), odnosno rukopisni grafemi: vibrirajuća linija, gdje gdje kapljicaste nakupine crnila, iscrtkavanja, kratke sigle nalik zarezima te krajnje opisne redukcije detalja jednog senzibiliteta koji “nestalnom” linijom iluzionira prisustvo svjetla i njegovih nagrizajućih efekata. Time se ovi crteži svrstavaju u venecijanski krug jedne internacionalizirane atmosfere koja se u sedamnaestom stoljeću razvija na velikoj paradigmi Veroneseove visokorenesansne alegorijske figuralike te baroknih inscenacija svjetla i donjih rakursa koji su svoje topose razvijali na zidnim slikama venecijanskih palača i vila Veneta.¹

Johann Carl Loth zvan Carlotto, istodobno pripadnik venecijanskog i njemačkog baroka, jedna je opravdana atributivna sugestija kada je riječ o mitološkim alegorijama,² no njemu je moguće pridružiti i ime Johanna Michaela Rottmayera³ koji je prije karijere dvorskog slikara salzburgskog nadvojvode boravio u Veneciji (1675. – 1687.) kao Lothov učenik. Podneblje ovog crteža, međutim, najbolje predstavlja Pietro Liberi, Lothov učitelj i jedna od istaknutih figura slikarstva seicenteskih alegorija i decora⁴ (zvan *Il Libertino* po slobodnim scenama kabinetskih slika) čiji likovi otvorenih pokreta, senzualnih torzija i zanesenih pogleda imaju asocijaciju i u našim crtežima. Na kraju mislimo kako je ovdje riječ o inačicama takozvanih “support figures”, koje su dio neke veće kompozicije i prizora koji se odvija iznad njihova očista a u zbirci su zanimljivi s obzirom na uvid u crtački postupak koji pokazuju crtež u čistoj liniji i crtež s nanesenim tonom kao njegovoj etapi prema predlošku.

¹ D'Arcals, F./
Zava Boccazzi, F./
Pavanello, G., 1978.
o freskama vila Veneta.

² Kada pretpostavljamo
Lothovu blizinu mislimo na crteže
iz Walraff-Richard muzeja,
Muzeja Correr,
Herzog Anton Ulrich muzeja u
Braunschweigu te Univerzitetske
zbirke u Göttingenu,
ranijim crtežima linijske naravi
prije njegovih u literaturi poznatijih
crteža kistovnog chiaroscurnog
rukopisa na koloriranim ili
tamnijim papirima.

³ Ewald, 1997.

⁴ Vidi bilj. 1.,
zidne slike u villama Gorgo di Cartura,
Mocenigo, Ponzano Veneto, Minelli
s alegorijskim kompozicijama.



Nepoznati majstor

prema **Luci Giordanu**
(Napulj, 1634. — Napulj, 1705.)

Paolo de Matteis (?)

(Salerno, 1662. — Napulj, 1728.)

Šejla Jeftina kćer

crtež za zidnu sliku
na pandantivu crkve
Sv. Brigide u Napulju

crtež perom i smeđom tintom,
laviran kistom i smeđom tintom,
tragovi podcrteža kredom

418 × 263 mm

verso dolje sredina, perom i smeđom
tintom, starom sitnom grafijom: *Giordano*.

vođeni znak nema

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 1887



Šejlu, biblijsku heroinu koju otac žrtvuje Bogu, zavjetovavši se da će mu posvetiti prvo biće koje se pojavi na njegovim vratima, Luca Giordano ponavlja, u razmaku od četiri desetljeća, u svoja dva napuljska zidna ciklusa, iz prvog i posljednjeg slikarskog perioda. Prvi put (1668.) u crkvi Sv. Brigide (u istoj je crkvi slikar i pokopan) na pandantivu kupole s naramkom drva, atributom žrtve i svetošti a drugi put, u crkvi *Certose di San Martino*, u ciklusu posvećenom biblijskoj heroini Juditi (1703.) gdje se pojavljuje u ugaonom segmentu i slobodnijoj „cortoneskoj“ inačici raširenih ruku.¹

Izostanak crtačke žustrine i grafije perom, koja se kod Giordana razvija otvorenim i nerijetko veoma slobodnim tijekom te transparentije koje su kod Giordana u dramatičnom *claire obscuru*, atribuciju ovog vrsnog crteža čine neodlučnom. Njegovi su crteži imali funkciju prvih koncepata kompozicija koje su se na samom listu mijenjale a slikao je prema *modelima* koje je sam nazivao „machie“ (mrlje)! Bio je slikar autodidakt a crtež je bio metoda školovanja i hranjenja slikarske memorije invencijama velikih majstora, metoda koju je prenio i tridesettrojici svojih učenika.³ Crtež Šejle je upravo takav *ricordo con variazione* (memorija motiva u inačici)⁴ nekog od njegovih učenika kojega prema tehnici, duktusu i umjetničkom životopisu nalazimo možda u liku slikara Paola de Matteisa.

De Matteis nakon školovanja u radionici Giordana odlazi u Rim i pod utjecajem Carla Maratte usavršavajući maniru dovršenog crteža baroknog klasicizma, koja je crtački veoma dobra no, u stilu kojem su svojstveni klišeji i estetizacija, pothlađuje Giordanov nepredvidiv barokni napon i heterogeni duktus radionice. U de Matteisovim crtežima nalazimo isti prosede kao i u crtežu Šejle: tonsko crtanje kistom specifičnog šrafiranja paralelnim kistovnim linijama, prethodno „označavanje“ kredom i potom veoma diskretno naglašavanje obrisa perom.⁵ Potpuno zaokruživanje oblika te čvrsta instalacija Šejle na oblaku manira je koja se raspoznaje iz de Matteisovih slika *Navještenja* (Sant Louis Art Museum) te *Uznesenja Marijina* (Boston Fine Arts Museum) koje u kompoziciji kao da duguju upravo ovoj Giordanovoj invenciji.

Mislimo također kako je crtež — koji sadrži inačice detalja iz dviju zidnih slika relativno nedostupnih detaljističkom kopiranju — mogao izraditi samo crtač koji je pri tome bio dobar poznavatelj Giordanovih napuljskih ciklusa!

1 Ferrari/Scavizzi, 1966., str. 76–77 (Vol. I), str. 230–231 (Vol. II); Ferrari/Scavizzi, 2001., str. 67–69, 364–366.

2 Fischer/Meyer, 2001., str. 15.

3 Isto, str. 16.
Crteži prema njegovu djelu, radionički crteži, crteži sljedbenika te crteži škole, str. 106–126, kat. 48–68.

4 U Šejlinom prikazu nalazimo kombinaciju kompozicijskih rješenja Giordanove freske iz 1668. i freske iz 1703. Inačice su u načinu držanja naramka drva, draperiji te rasporeda i likova anđela.

5 Podudarno crtežu *Herakla i Omfale* iz Harvarda (Harvard Art Museum/Fogg Museum, Inv. 2002. 95. 67) te nekim crtežima u Louvreu, vidi Paolo de Matteis: <http://arts-graphiques.louvre.fr> (pregledano 10. 09. 2008.)

Premda za ovaj crtež baroknog iluzionističkog svoda ne nalazimo nikakav zapis, prema crtačkom kodu zaobljenih linijskih aglomeracija gotovo grafoloških osobina, pripisujemo ga blizini Louisa Dorignya. Srodan je čitavom nizu crteža sačuvanih u zbirci Muzeja Castelvechio u Veroni. Riječ je o skupini takozvanih radioničkih memorija i invencija za koje će se u literaturi pojaviti teza o svojevrsnom, radioničkom arhivu ili Dorignyjevom *Liber Veritatis*.¹ Ovaj crtež od njih odstupa transparentnošću svoje tehnike i otvorenošću rukopisa kojim se likovna ideja tek formulira², no morfologija bez sumnje pripada njima. Dorigny podrijetlom iz pariške slikarske dinastije, sin je slikara Michela Dorignya, nećak je Simona Voueta a prvu poduku prima od osnivača akademije Charlesa le Bruna. S osamnaest godina odlazi u Rim, do 1687. radi u Veneciji s velikom reputacijom fresko slikara venecijanskih palača a potom odlazi u Veronu veoma tražen kao slikar palača i vila Veneta te oltarnih pala. Poznat kao “slikar francuskog dvora u Veroni” njegova velika produkcija i naručitelji čine ga u to vrijeme slavnim a i danas velikim predstavnikom visokog venecijanskog baroka.³

Crtež s prikazom *Apolona među muzama* (pet muza oko Apolona u sredini svoda a četiri muze na bočnim polukupolama) u karakterističnom rukopisu na način *fumetta*⁴ skica je *concetta* (crtež prve zamisli) no definiran u strukturi i osobito u iluzionističkoj arhitekturi. U tehnici je gotovo proziran i samo pomni čitalački pregled razlučuje crtež od tonalne atmosfere kako bi se uočila složena struktura arhitektonskog okvira. Besprijeckorna perspektiva linijskih obrisa perom odbija geometriju instrumenta a barokno „mnoštvo“ govori živim pismom minuscule sažetih crtačkih obrisa. On je karakterističan za autora koji je crtačku ideju konkretizirao u koracima od laganih nitastih fluidnih linija svojevrsnih „zareza“ i ligatura do veoma preciznih studija. U jeziku Dorignyjeva baroknog klasicizma uvijek se raspoznaje pamćenje klasičnih motiva. Prisutna je u minijaturnom obrisu *Apolona i muza* s uzorkom u Rafaelovoj freski *Stanza* ali prefigurirana u “dorignyjevski” razvedenoj svodnoj kompoziciji venecijanskog baroka.

U kompozicijskoj strukturi nalazimo podudarnosti s nacrtom svoda (slični arhitektonski detalji i kadrovi) u venecijanskoj palači Zeno bio gdje je Dorigny oslikao 1698. kompoziciju *Alegorije znanosti*⁵.

Louis, Lodovico Dorigny
(Pariz, 1654. – Verona, 1742.)

Apolon i muze
(*Apolon mousagetes*)
skica za stropnu fresku

crtež perom i smeđom tintom,
laviran sepijom, podlijepljen na karton

355 × 390 mm

signature i natpisa nema

vođeni znak nema

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 1919



1 Marinelli/Martini, 1978., str. 69.
Dorignyjev *Liber Veritatis* teza je Sergia Marinellija, a zasniva se na slavnoj knjizi crteža Claude Lorraina koji je svoje crteže i invencije skupljao u albume stvarajući i od “krađa” zaštićujući svojevrsnu memoriju osobne poetike i djela.

2 Riječ je o crtežima dovršenih kompozicija i komponiranih tehnika kredom, perom i bijelim gvašem na obojenim papirima!

3 Marini/Marini, 2003.

4 Vidi bilj. 1, str. 68 – 61, kat. 34 – 36.

5 <http://www.comune.verona.it/castelvechio/cvito/dorigny/zoom01.htm>
(pregledano 10. 09. 2008.)

Louis, Lodovico Dorigny (?)
(Pariz, 1654. – Verona, 1742.)
ili radionica prema
Lodovicu Dorignyju

Sv. Kristofor

crtež perom i kistom,
smeđom tintom

417 × 274 mm

natpis recto u staroj grafiji
perom i smeđom tintom
dolje desno:

— *Lodovico Dorigni* —

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 1889

Crtež sv. Kristofora kako prenosi dijete Isusa “nepodnošljive težine” preko rijeke, apokrif prema kojemu on postaje zaštitnik putnika, zrcalni je prijepis kompozicije bočne oltarne pale Louisa Dorignya iz crkve Svete Eufemije u Veroni signirane 1694.¹ Sumarni crtež kistom atletskog lika kršćanskog Atlanta iz nižeg rakursa i naglašene anatomije smatramo da nastaje prema slici. U crtežu nema većih alteracija osim u opisnim detaljima koji su oblikovani sumarnije a u kompoziciji nedostaju dvije glavice kerubina. Velik raspon Dorignyjevih crtačkih rukopisa i crtačkih modela, znakovitih za karakter rada velike barokne radionice uz učenike i asistente, ne isključuju da je ovaj crtež njegov autograf i svojevrsna zaštita invencije, no vjerojatnije je riječ o radu radioničkog ili veronskog kruga crtača. Neke podudarnosti u crtežu — osobito isticanje Dorignyjevih anatomskih formulacija muskulature — ali u tehnici razrijeđenijeg laviranja nalazimo u crtežima zodijačkih alegorija koje se pripisuju njegovoj radionici², no zrcalni prijenos zasigurno upućuje da je crtež mogao biti i predložak za neidentificirani grafički prijevod.³



¹ Marini/Marini, 2003., str. 172–173, kat. 88.

² Tomezzoli, 2008., str. 217, il. 4–5.

³ Corubolo, 1997., str. 41–61.

Riječ je o karakterističnom crtežu za grafički prijenos sa sjenama označenim paralelnim i unakrsnim šrafliranjima i dijelom ucrtanim okvirom ploče, prema bakrorezu *Venera u pratnji Kupida plovi morem na dupinima* Agostina Carraccija (1557. – 1602.).¹ Crtež smatramo nedovršenim. Agostinov izvornik pripada nizu bakroreza s erotskim prikazima poznati pod nazivom *Lascivie*, a datiraju se devedesetih godina 16. stoljeća.² Poznato je trinaest listova (broj u literaturi varira) ali nije poznato jesu li mišljeni kao zatvoreni ciklus odnosno grafička serija. Po kontroverzama koje su izazivale *Lascivie* te sabiračkoj atraktivnosti, slavni su poput bakroreza Marcantoniove serije *I modi* (*Načini*) sačuvane najvećim dijelom samo u kopijama.

Prema Carraccijevom bakrorezu *Venera na dupinima* poznato je osam bakroreznih kopija u zrcalnom prijevodu premda niti jedna ne spominje inačicu s odjevenom Venerom kojoj bi ovaj crtež mogao biti predložak.³ Nacrtan je korektno isključivo linijskim obrisom i šrafažama bez crtačkih i duktusnih osobitosti a mislimo kako ga je izradio grafički *delineator* koji je, u dijelu u kojemu je kompoziciju doslovno prenosio odnosno kopirao s Carraccijeva bakroreza, veoma precizno slijedio smjer, oblik i mrežu rezova. Kako crtež nije zrcalan, bakrorez je trebao biti jednakog usmjerenja kao i Carraccijev izvornik.

Varijacije u odnosu na erotsku tematiku su značajne jer riječ je o odjevenoj Veneri omotanoj plaštem koji po strani vijori kao lebdeći barokni "volumen". Draperiju toga plašta uzimamo kao jedini stilski element koji crtež datira najranije u drugu polovicu 17. st. Također, izostali su Kupidi koje je "istisnula" draperija plašta a okomiti format je zamijenjen horizontalnim. Zanimljivost ovog crteža nije samo u inačici koja varira formalne elemente nego u namjeri da se promijeni ikonografski sadržaj i značenje Carraccijeva izvornika, čiji nam potpisnik Giuseppe Stefano da Ponte, u natpisu na poledini lista, za sada ostaje nepoznat.

Bolonjski majstor
prema Agostinu Carracciju

druga polovica 17. st.

**Venera u pratnji Kupida
plovi morem na dupinima**

crtež olovkom, perom i sepijom

257 × 309 mm

signatura verso starom grafijom,
perom i smeđom tintom
okomito uz desni rub papira:
(...) *Giuseppe da Ponte* (...);
iznad olovkom novom grafijom:
Giuseppe da Ponte

vođeni znak
(vidi str. 75)

podrijetlo: Zbirka Degoricija (1952.)

Inv. br. KG HAZU 3455



1 III. Bartsch, 39/18, str. 171.,
Bertelà, 1973., br. 239;
De Grazia, 1984, br. 181.
Crtež se u zbirci čuva pod nazivom
morske nimfe *Nerejide na morskim
čudovištima*, no u literaturi je
prihvaćen naziv *Venere* zbog
ikonografije s *Kupidonima*.

2 Bartsch Com. 39/1, 203
[129 (108) str. 325.

3 Vidi isto.

Sebastiano Ricci
(Belluno, 1659. — Venecija, 1734.)

Venera u igri s Amorima, Flora

crtež perom crnom i smeđom
tintom, laviran sivom tintom
na sivom toniranom papiru,
tragovi podcrteža kredom,
podlijepljen na karton

172 × 235 mm

signature/natpisa nema

vodeni znak se ne vidi

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

inv. br. KG HAZU 1906



1 O kategorijama i stilskim crtačkim promjenama u crtežima vidi u: Rizzi, 1975.

2 Scarpa, 2006., str. 287 — 288, kat. 404, upozorava na Riccijevo citiranje tipologije *putta* iz kompozicija alegorijske naravi Giulia Carponia (1613/29. — 1678.).

3 Vidi bilj. 2., kompoziciju naziva Flora. Skloni smo tom nazivu jer u krilu i među prstima ženske figure našeg crteža vidimo laticel!

4 Pignatti, 1996., kat. 1408, inv. br. 5745. povezuje se sa slikom iz jedne privatne zbirke u Ravenni.

5 Blunt/Murray, 1957.; Rizzi, 1975.; Francis, 1989.

6 Ruggeri, 1996., str. 273, kat. PDA 47, 47A.

Crtež arkadijskog prizora s motivom *putta* ili Kupida bez natpisa i signature na prvi pogled ne pokazuje svoje odlike no definirani stilski kod, kompozicijski koncept i raspoznatljiva morfologija u crtačkom rukopisu svrstava ga u blizinu venecijanskog visokobaroknog i rokoko slikara Sebastiana Riccija. Ricci je veliki slikar iznimne sposobnosti asimiliranja i prefiguriranja invencija pret hodnika atraktivnih za scenografsku narav njegovih kompozicija. Bio je crtač u čijem se rasponu i duktusnim oscilacijama nalaze virtuozni luministički crteži transparentnih laviranja i čiste kaligrafije perom, modeli slika u akvarelima, studije karaktera i fizionomija i tzv. brze skice na kojima se „lomiti“ pero a mrlje tinte nagrizaju oblik.¹ Među ovim posljednjim nalazimo i mjesto ovoga crteža. Narav našeg crteža ne najavljuje složenu kompozicijsku strukturu „velike“ slike već manje pretenciozni format jednostavnije *arkadije*. Između skice i studije kompozicije, vibrantni karakter njegove linije koja ne zazire od pentimenata, udvostručavanja i ispravljanja daje živost i atmosferu prizoru. Dijagonale određuju dinamičan karakter središnje skupine koja položajem tijela, gestama, komunikacijom pogleda postaje fokusom koji je iz pozadine podržan riccijevskim motivom prirode — lavirano stablo, žbunje i karakterističan slog u šrafažama lišća. Dva *putta* u živom razgovoru koji prilaze s lijeve strane s košarom cvijeća iznimni su uzorak *parergona* (lateralnog motiva) karakterističnog za Riccijeve slikovite epizode. Ne nedostaje humora i rekli bismo da kao što je motiv uzdignutih ruku u Riccijevim kompozicijama kodirana gesta tako i *putti* pripadaju karakterističnom repertoriju njegovih mitoloških arkadija.²

Crtež *Aurora*³ Sebastiana Riccija iz Zbirke Muzeja Correr⁴ u dispoziciji središnje skupine uvelike se podudara s našim crtežom ali po definiranosti linijskih obrisu i laviranju prije može biti svrstan u tip crteža memorije prema već gotovoj kompoziciji. Naš crtež *Flore* (naziv preuzimamo iz monografije Annalise Scarpe koja govori o slici prema crtežu iz Correr⁵) pripada tipu pripremnih crteža u kojima je očiti postupak kombinacije poznatih klišeja. Pri tome proporcije još nisu usklađene a sam crtež karakterističnih sigla i akcenata, stenogramskog rukopisa s više načina rada perom u dvije boje tinte (crtež vjerojatno nije rađen u jednom mahu) pokazuje spontanost koja nije bila namijenjena publici. Tražeći srodstva nalazimo ih u skupini crteža iz zbirke Royal Library u Windsoru i Galerije Accademie u Veneciji.⁵ No, vraćajući se Riccijevom preuzimanju klišeja iz tadanjeg slikarstva i produkcije venecijanskoga podneblja, prijenos motiva rasipanja latica među prstima *Flore* nalazimo u veoma sličnom obliku među invencijama generaciju starijeg slikara venecijanskog baroka (vidi kat. 16 i 17) Pietra Liberija i to među crtačkim kopijama njegove izgubljene (!) slike *Buđenje Venera*.⁶

Premda je ispod prikaza na crtežu upisano ime Alessandra Marchesinija Veronežanina, slikara i trgovca umjetnina iz Verone (1663. – 1738.), a stilska obilježja i ikonika ovidijanske teme odgo-varaju razdoblju njegova djelovanja, crtež se neosporno povezuje s istovremenim ali slavijim slikarem Antoniom Balestrom. Balestra je jedan od najutjecajnijih učitelja crtanja tog razdoblja (podučavao je u Veroni i u Veneciji od Rosalbe Carriere do Pietra Longhija) i smatran je jednim od najvećih crtača u školi Carla Maratte u Rimu. Kao slikar djelovao je u Veneciji skoro dva desetljeća nakon čega se vraća u rodni grad.

Kompoziciju crteža nalazimo u doslovnom i preciznom prijenosu te analognoj interpretaciji efekata (svjetlo sjena) na slici *Orfej i Euridika*¹ u genru takozvanih *quadri di favola* („slike priča“) koje se velikim dijelom i danas nalaze u privatnim zbirkama. Teško je odrediti redosljed nastanka između crteža i slike kao što je teško, u ovoj crtačkoj interpretaciji, veoma doslovnoj u usporedbi sa slikom, odrediti nije li možda riječ o veoma dobrom crtaču „delineatoru“ (gotovo kopisti) koji je pripremio crtež za prijenos u grafiku što sugerira slijepi otisak ploče i način kadriranja ili je ipak riječ o samom majstoru Balestri.² Balestra je u tehnici ugljena za finalne crteže i predloške slikama³ vladao veoma delikatnim obrisnim crtežom i akademskim tonskim sjenama crtača koji je 1694. godine na prestižnom natječaju Accademie San Luca u Rimu, za crtež crnom kredom *Pad Giganata* (ugljen), dobio godišnju nagradu.⁴ Usporedba crtačkih toposa — aplikacija sjena u opisu anatomija, primjena tonova sa šrafitiranjem, obrisna linija omekšana tonskim sfumaturama, formalni detaljizam, geste, tretman kose, stijenja — pokazuju izrazita podudaranja!⁵

Prikazan je trenutak kada se Orfej, odbacivši svoje glazbalo, osvrće za Euridikom odnosno trenutak kada je ona ponovno povučena u svijet podzemlja. Između Orfeja i Euridike prepriječili su se troglavi pas Kerber i bijesna Erinija a u donjem kutu desno odbačena je Orfejeva *viola da braccio*⁶ suvremeni motiv u mitološkom prikazu, dug veronskoj glazbenoj tradiciji. O sklonostima sabirača za ovakvom vrstom slika — *favola* na Ovidijevim *Metamorfozama* govori čitava serija Balestrinih slika s prizorima u niskim rakursima i sa senzualnim krupnim tijelima u stiješnjanim kadrovima, baroknih gesta i često slikanim u tematskim i kompozicijskim *pendantima*.⁷ Taj je tip slikarstva *favola* preuzeo i Marchesini koji se spominje u natpisu na crtežu što je vjerojatno i navelo upisivača da crtež njemu pripiše. O Balestrinim kompozicijama i interesu sabiračke javnosti govore i njihovi prijenosi na grafičke listove pa *Orfeja i Euridiku* nalazimo u jednoj seriji akvatinta veronskog gravera Gaetana Zancana (1771. – 1816.)⁸ koja po kvaliteti crteža, proporcija i nesigurnog opisa detalja zasigurno nije nastala prema našem predlošku.

Antonio Balestra

(Verona, 1666. — Verona, 1740.)

prema Antoniju Balestri (?)

Orfej i Euridika

olovka i ugljen na papiru sa slabim slijepim otiskom grafičke ploče (rekonstruiran donji dio desnog kuta crteža)

358 × 445 mm

natpis recto starom grafijom perom i smeđom tintom dolje desno:
— Marchesini Veronese —

vodeni znak
(vidi str. 75)

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

inv. br. KG HAZU 1906



1 Marini/Marini, 2003., str. 126, kat. 24.

2 Simulacija otiska ploče na papiru koji prema težini više odgovara papirima za otiskivanje bakroreza 17. i 18. st. navodi na ideju o predlošku za grafiku (prema načinu crtanja bio bi to predložak za bakrorez!), no kompozicija nije zrcalno prenesena što je glavna indicija za grafički predložak!

3 Marinelli/Marini, 1999., str. 78, kat. 43, spominje te dovršene crteže ugljenom.

4 Polazzo Marco, 1978., str. 12–13, str. 196, dis. n. 1.

5 Meijer, 2003., autor u opsežnoj katalogizaciji 56 crteža (str. 89–111, il. 1–56) ističe crteže u raznim odnosima prema slikama od invencija i modela do predložaka za tisak u kojima se raspoznaju i tehnika i način crtanja ugljenom (carboncinom) kao na našem crtežu.

6 Bugini, 2004., str. 43–65., *Lira da braccio* je glazbalo razvijeno tek u renesansi.

7 Slika *Orfej i Euridika* ima svoj pendant u slici *Junona ukrašava pauna s očima Argusa*, vidi u: Marini/Marini, 2003., str. 126, kat. 25.

8 Dillon/Marinelli/Marini, 1985., str. 166–167, kat. 333. Iz mape s trinaest akvatinta s potpisom *Antonio Balestra dip. // Gaetano Zancan disegno e incise*, a slike su se nalazile u zbirci monsijora Preama u Veroni.

Giovanni Domenico Ferretti
(Firenca, 1692. – Firenca, 1768.)

Skica za stropnu dekoraciju s puttima

crtež olovkom, perom i crnom tintom
te nanosima bijelog gvaša kistom
na zelenkastom papiru

235 × 190 mm

natpis verso gore sredina
perom i crnom tintom: 57

vođeni znak
(vidi str. 75)

podrijetlo: otkup od ud. Kršnjavi (1950.)

inv. br. KG HAZU 3052



Skicu za stropnu dekoraciju kasniji natpis pripisuje istaknutom predstavniku toskanskog rokoka Giandomenicu Ferrettiju, koji je uz štafelajno slikarstvo nezaobilazan u značenju po velikoj „svijetloj“ fresko produkciji u vilama i palačama Firenze i Toskane. Atributivna sugestija koja za ovaj nepotpisani crtež bez natpisa dolazi od prof. Konrada Oberhubera može se potvrditi uvidom u Ferrettijev opus¹ i crteže². Pet *putta* mekih perjastih krila u perspektivnim kraćenjima *di sotto* in su (odozdo i unutra) s košarom iz koje rasipaju latice cvijeća zasigurno potječu iz Ferrettijeve velike „obitelji“ *putta* i anđela koji čine štafažnu a u mitologijama i alegorijama asistentsku ulogu u kompozicijama. Za usporedbu dovoljno je podsjetiti na dvije velike kompozicije: *Otmicu Europe* u palači Montecitorio u Rimu i one s freske *Rođenje Jupitera* u palači Sansedoni u Sieni³ s *puttima* koji nose nebesku sferu te čak i u pozama nalikuju ovima na našem crtežu. Prikazani su u ferrettijevskim karakterističnim osobinama raspoznatljivim u načinu crtanja, položajima i izgledu do najsitnijih ucrtanih nabora punašnih tijela. Smješteni unutar ovala kao cjelovita kompozicija mogu se smatrati „dovršenim“ radio-ničkim crtežom tzv. *disegno di presentazione* (ogledni crtež) koji je, u brižljivoj chiaroscuralnoj izvedbi gvašem na sivozelenom fondu, mogao biti primijenjen kao uzorak i predložak za prijenos u veću kompoziciju.

¹ Baldassari, 2002.

² De Lavergnée, 1997.,
str. 90 – 94, kat. 209 – 228;
Bean/Griswold, 1990.,
str. 64, kat. 44.

³ Baldassari, 2002.,
kat. 45, 112, 191.

Dva natpisa verso i recto pripisuju ovaj crtež Odoardu Periniju, jednom od posljednjih veronskih baroknih slikara i freskista koji je djelovao u Veroni i Bologni postavši u ovom potonjem gradu i članom Accademie Clementine. Pratio ga je epitet umjetnika *bizarnog uma i fantastične maniere* u... *djelima u kojima se ne nalazi spokojstvo*... Riječ je o komentarima njegova suvremenika Gianbettina Cignarolija¹ (vidi kat. 32), ali s pozicija klasicirajuće veronske akademije. Danas ta obilježja čitamo kao ekspresivnu retoriku barokne emocionalne pasije likova. Opus, osobito crtački nije u literaturi profiliran i tek se sporadično pojavljuje u istraživanju kronologija te preglednim izložbama veronskog baroka² no, ovaj dijafani i luministički crtež, koji bje linu papira čini medijem svojeg rukopisa pokazuje iznimnu intuiciju baroknog crtača koja može biti pripisana našem autoru. Često citiran i objavljivan crtež *Jupitera i Semele*,³ gotovo jedini uzorak na kojega je moguće osloniti se u poredbi crtačkog načina, brzini izvedbe sumarnom linijom, skraćenjima i svjetlosnim efektima koji svode lik na tonske obrise, sugerira kako u našem crtežu rimskog vojnika, možemo prepoznati Perinijev autograf. Anatomska i prostorna modulacija mrljama, izrazita prosvjetljavanja, elegancija sinusoide kompozicije i lika te u malom formatu postignuta patetika emocije i stava koja govori kroz oblike muskulature, gestama i izrazom lica istakli bismo kao karakteristična obilježja. U njemu nalazimo sve originalne crtačke premise Perinijeva lakorukog rukopisa koji istodobno razgovijetnom linijom pera pripada podneblju carraccijevske Bologne a redukcijom opisnih grafema (vidi fizionomiju) iluzionističkoj sugestiji baroka.

Na poledini nalazimo studije ruku koje su opće crtačko mjesto no dvije od četiri ruke nalazimo u podudarnim inačicama na slici *Tancredo oplakuje Clorindu*⁴ (T. Tasso, *Gerusalemme liberata*) koja se smatra Perinijevim remek-djelom i remek-djelom veronskog settecenta.

U svjetlu luminističke i rukopisne kvalitete ovog, u baroknom kodu i autorskoj stilemi osobitog crteža, navodimo jedan crtež koji se pripisuje Periniju, također s motivom rimskog vojnika iz zbirke češkog dvorca u Opavi.⁵ U kakvoći gotovo neusporediv s našim crtežom — tvrdi, po svemu sudeći kasnije prerađeni, ilustrativni rukopis — za nas je zanimljiviji njegov natpis s imenom umjetnika kojeg nalazimo na licu crteža jer je u grafiji jednak natpisu na našem crtežu.

Odoardo Perini

(Verona, 1671. — Verona, 1757.)

recto:

Lik rimskog vojnika

crtež perom i crnom tintom,
laviranje kistom

dolje desno natpis starom grafijom

perom i smeđom tintom:

Odoardo Perini: Veronese;

sa strane tragovi šaranja i nekoliko

slova istom tintom i perom

verso:

Studija četiri ruke

crna kreda, 223 × 153 mm, bež papir

gore lijevo natpis ili signatura starijom grafijom

od natpisa ili signature recto smeđom tintom:

Odoardo Perini

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

inv. br. KG HAZU 1877



1 Magnanato, 1978., str. 212.

2 Magnanato, 1978., str. 212 — 216;
Marinelli/Marini, 1999., str. 80;
Marini, G., str. 47.

3 Marinelli/Marini, 1999., kat. 45,
Muzej Castelvécchio,
inv. br. 13008 2B 478.

4 Na izložbi Louisa Dorignya u Veroni
(vidi u Marini/Marini, 2003.), Marinelli,
[www.fondazione-cariverona.org/
museo_virtuale/pop_perini.htm](http://www.fondazione-cariverona.org/museo_virtuale/pop_perini.htm)
(pregledano 10. 11. 2008.)

5 Marinelli, 1997., il. 68.

Nepoznati veronski (?) majstor
prema Sebastianu Ricciju
18. st.

Obitelj Kentaura

crtež sangvinom

356 × 499 mm

natpis starom grafijom,

perom i smeđom tintom

dolje lijevo:

Alesandro Turchi detto

l' Orbetto Veronese

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

inv. br. KG HAZU 1890

Veoma meki tonalni rasponi sangvine koji obuhvaćaju čitav prizor i „laviraju“ čitav kadar, mekani obrisi koji su dug boji i podatnom karakteru tehnike, način kojim linija opisuje volumen te osobita senzualnost datiraju ovaj crtež u 18. st. U njemu nalazimo frivolnu senzualnost rokoka koja u naglašenom linijskom tretmanu kontura ima i elemente neoklasicizma. Ova stilska obilježja kao i poznati predložak po kojemu crtež nastaje zasigurno isključuju veronskog ranobaroknog slikara Alesandra Turchija zvanog Orbetto (Verona, 1578. – Rim, 1649.) kojemu natpis na crtežu pripisuje autorstvo.

Predložak crtežu je slika *Obitelj Kentaura* Sebastiana Riccija (1659. – 1734.) jedna od njegovih arkadijskih mitologija naslikanih 1688. g. u palači Taverna na Monte Giordanu u Rimu.¹ Veoma vješt crtač akademskog iskustva preuzeo je gotovo u cijelosti središnju skupinu no odlučujući se za položeni format proširio je Riccijev zgusnuti prizor među stablima i krošnjama unijevši izmjene u pozadini. Nastambu s lijeve strane prebacio je na desnu uveo je lik još jednog kentaura (desno okrenut leđima), ispustio je mnoge detalje a neke je i izmijenio. Živahno lavlje mladunče, koje na Riccijevoj slici otac kentaur pokazuje svojoj djeci, ovdje više nalikuje oderanoj lavljolj koži. Svi ti elementi govore u prilog mogućnosti da se radi o crtačkoj inačici koja bi trebala biti predloškom za grafički prijevod (od položenog formata tipičnog za mitologije, do zrcalnog obrtanja kompozicije krajolika koji bi u otisku ostao u obliku autentične Riccijeve kompozicije).

Rukopis natpisa koji se pojavljuje na gotovo svim veronskim crtežima naše zbirke navodi nas da autora potražimo u tom umjetničkoj sredini a u tom svjetlu trebali bismo ga potražiti među slikarima takozvanih „favola“ gdje se uz ime Antonia Balestre kojega smo povezali s crtežom *Orfeja i Euridike* (kat. 23) pojavljuje i ime Alessandra Marchesinija također poznatog po slikama „favola“ čija je produkcija najvećim dijelom nastajala za prekoalpsko europsko tržište.² Ime Alessandra Marchesinija već smo pronašli u zbirci i to krivo potpisanog pod crtežom Euridike (kat. 23)!

1 Daniels, 1976.
str. 122 – 123, kat. 382.

2 Marinelli, 1997,
str. 69 – 79.



Giovanni Battista Marcola
(Verona, 1704. – Verona, 1776.)

recto:

Anhiz vodi sina Eneju na zakletvu

crtež perom i smeđom tintom,
laviran kistom smeđom i sivom tintom,
dodaci bijelog gvaša i tragovi podcrteža
olovkom na teškom papiru grafičkog otiska

350 × 440 mm

signatura i natpis recto smeđom tintom

sredina gore u pet redaka:

*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 schenel della carozza di rigimento
la prima de sua Eccelen Giustinian*

verso:

Atlas drži nebesku sferu

bakrorez

298 × 172 mm; 350 × 440 mm

natpis u bakropisu ispod prikaza u sedam redaka:

*Atlantis Maximi statua marmorea,
sustinens Globus Caelestem,
astrorum signis ornamentum :
(...) Urbis modo assernatur in Palatio Farnesiano
ad Campum Flores*

vodeni znak nema

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 1915

Giovanni Battista Marcola (kat. 27–30) autor ovog crteža, koji na poledini nosi njegov natpis i autograf, predstavnik je veronskog settecenta. Osnivač je svestrane (slikarstvo, freske, primijenjeno slikarstvo, scenografija) obiteljske slikarske radionice u Veroni u kojoj je djelovao sa sinovima Marcom, Nicolom, Francescom, te kćerkom Angelom, slikaricom pobožnih slika. Bio je predavač na Veronskoj akademiji a kao slikar djelovao je u okvirima akademizma i autoriteta Antonija Balestre i Gianbettina Cignarolija no s *nostalgijom prema emfatičnosti barokne figuracije u atmosferi nadolazećeg neoklasicizma* osobito vidljive u njegovim crtežima.¹ Kao i njegov opus ni crteži nisu do sada objedinjeni i razmatrani su sporadično zajedno s crtežima sina Marca Marcole (kat. 36–39).² Kao voditelj radionice posvetio se crtežu kao mediju invencija i predložaka djela koje možda i nije sam izrađivao.

Crtež kistovne, gotovo slikarske tehnike *pitture di tocco*, dijelom skicorne a dijelom opisne naravi, dinamično je i uzbuđeno prizorište jasnih visokobaroknih kompozicijskih kodova: ukrštene dijagonale, kontra svjetla, nižeg scenskog rakursa i koreografirane retorike širokih gesta. Kaligrafija obrisnog crteža perom prednjeg plana posve nestaje u tonskom laviranju i lumeggiaturama gvašem te veoma živoj kistovnoj fakturi. Natpis s poledine crteža (vidi prijepis) *Anhiz vodi na zakletvu Eneju, svojega sina, još uvijek malenog dječaka, kako bi s mačem kojeg će darovati hramu prisegao da će zauvijek biti neprijatelj Grcima — Nacrtano od Gio Batta: Marcole starijeg Veronežanina. Naslikano na pregradi kočije njegove presvijetlosti Giustiniana (...)* kao izvorni slikarev autograf nudi opis, naslov djela, ime njegova naručitelja te mjesto smještaja slike kojoj je ovaj crtež predložak. Naime, iz 1757. godine sačuvana je jedna potvrda³ o primitku novca napisana i potpisana od Giovannija Battiste Marcole za izradu slike, na vratašcima kočije s prizorom *Žrtvovanja Ifigenije*. Sliku je naručio grof Ruffico Campagno a tekst sadrži detaljan opis kompozicije prema modelu koji je dan na ogled. Usporedba rukopisa te potvrde i rukopisa na poledini našeg crteža nesumnjivo je od ruke Giovannija Battiste Marcole te opisuje, prema sadržaju i podacima u natpisu, isti tip predloška mitološke tematike za slikani ukras kočije. Takve su narudžbe za radionicu Marcolinih bile uobičajene i govore o širokom profilu slikarske profesije u okviru obiteljske radionice koja je zadovoljavala zahtjeve sredine kakva je bila Verona u osamnaestom stoljeću.

VERSO: Ovom se crtežu uz slikarevu bilješku pridružuje na poledini lista koji je rabljen za crtež i bakrorez. Riječ je o bakrorezu *simulacrum Atlantis* (kako piše u natpisu) odnosno o prikazu skulpture *Atlasa Farnese* (nazivanim još i *Atlantis maximi*) koji nosi nebeski globus urešen astrološkim znakovima i Argosovim brodom. Rimska antoninska kopija helenističke skulpture Atlasa iz 2. st. pr. Kr. nalazila se u petnaestom stoljeću u vrtu obitelji Buffalo u blizini Fontane di Trevi, a 1568. rekonstruirao je kipar Giulio della Porta kada je i premještena u vrtove palače Farnese. Godine 1800. preseljena je u Napulj i danas se nalazi u Nacionalnom muzeju.⁴ Nebeska sfera *Atlasa Farnese* postala je izvor mnogih modela renesansnih i baroknih globusa a zajedno s astrološkim prikazima preuzeo je i Rafael na svodu vatikanske stanze *Atenske škole*. Bakrorez *Atlasa* izrezan je iz neke od mnogih ikonografskih publikacija 17. st. o antičkoj skulpturi čiji je čvrsti papir za grafički otisak bio primjeren Marcolinom oglednom predlošku za naručitelja.

1 Meneghello, 1983., iz predgovora R. Pallucchini str. 14.

2 Ruggieri, 1970., objavljuje dvije studije temeljene na crtežima iz zbirke Accademie Carrara u Bergamu, a jedina monografija posvećena njegovu sinu Marcu koja dotiče i Giovannija Battistu objavljena je 1982. (Meneghello, Leonia Romin).

3 Meneghello, 1983., il. 240., str. 127, dokument se nalazi u Archivio Stato di Verona, archivio Campagna, libro Maestro, 1752–1758.

4 Scala, 2001., str. 35–43, il. 35–41.



Giovanni Battista Marcola
(Verona, 1711. — Verona, 1780.)

Tri crteža na listu bilježnice (?)

recto:

Jupiter (ili Ajax) i dvije ženske figure

crtež perom i smeđom tintom,
lavirana smeđa tinta, olovka

388 × 261 mm

recto natpis, autograf perom i
smeđom tintom 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:

1. Tri lika u borbi (Lucifer gura u duše u pakao?)

pero i smeđa tinta,
lavirana smeđa tinta,
podcrtež olovkom

198 × 261 mm

signature i natpisa nema

verso:

2. Alegorijski ili mitološki prizor

crtež perom i smeđom tintom,
lavirana siva tinta

198 × 261 mm

signature i natpisa nema

vođeni znak
(vidi str. 75)

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

inv. br. KG HAZU 1894

U Gradskoj biblioteci u Veroni čuvaju se listovi bilježnice sličnog formata (Biblioteca Civica, Autografoteca, Scolari, b. 10) u kojima se na otvorenom folio formatu recto i verso kao i na našem listu nalaze po dva i više konceptijski različita crteža (skice, studije, dovršeni i manji dovršeni crteži te rasuti motivi) od kojih su neki invencije, drugi nastaju prema drugim djelima a neki su memorije odnosno komentiraju situaciju kao crtež recto uz kojeg se spominje kazališna situacija (*Conferanze o sulla Favola di Teatro...*). Očito je riječ o radioničkoj bilježnici koju su zajedno upotrebljavali svi majstori radionice a najviše Gianbattista i Marco Marcola.¹

RECTO: Zapis na crtežu odnosi se na prikaz tri lika koji nisu povezana radnjom i vjerojatno predstavljaju protagoniste neke kazališne priredbe (... *sulla Favola di Teatro...*) kako sugerira natpis. Crtež je linijski, slobodnog duktusa tek podržan laviranim tonovima drukčiji od Gianbattistinih crteža u kojima prevladava laviranje kistom. Muški lik s orlom, atributom Zeusa vjerojatno je Ajant (u natpisu se čita "acio" ime junaka "od kojeg je tek Ahilej bio veći"). Jedan od dva ženska lika može biti u natpisu spomenuta božica Junona (Hera). Kao podcrtež, dijelom ispod natpisa, pojavljuje se treći ženski lik nacrtan ugljenom. Prikazuje božicu Dijanu u poprsju, s atributom mjeseca na čelu. Ova je posljednja skica drukčije tipologije a fizionomija podsjeća na likove Gianbattistina sina Marca Marcole (vidi kat. 36 – 39).

VERSO: Na poledini nalazimo dva crteža veoma dinamičnih poteza kistom od kojih je jedan gotovo transparentna linijska skica tri lika u borbi komponirana ukrštenim dijagonalama na način Gianbattiste Marcole. Nalikuje prizoru palih anđela, no izostanak krila govori prije o mitološkoj alegoriji. Drugi je crtež gušći i vjerojatno je riječ o alegorijskom prizoru s nekoliko likova u krajoliku od kojih je, poluležeća figura ženskog lika s posudom iz koje se izljuje voda, vjerojatno alegorija izvora. U načinu crtanja, srodan je crtežu Eneje s linijskim tragom pera u prednjem planu dok u pozadini prevladavaju tonska laviranja kistom.

¹ Magagnato, 1978., il. 115,
Meneghello, 1983., str. 119, il. 203
s crtežom Marcole prema
kompoziciji Simona Brentane.



Giovanni Battista Marcola
(Verona, 1711. — Verona, 1780.)

Mitološki prizor i personifikacija rijeke

crtež perom i smeđom tintom,
laviran zelenkastim tonom
akvarela na sivom papiru
podlijepljenom na karton

254 × 302 mm

signature i natpisa nema
vođeni znak nema

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

inv. br. KG HAZU 1908

Crtež karakteristične barokne retorike pripisujemo ruci, inven-ciji i načinu Giovannija Battiste Marcole (kat. 27–30). Raspo-znaje se kompozicijom koja ima dijagonalna i zrakasta otvaranja iz središta crteža veoma slično crtežu *Anhiza i Eneje* (vidi kat. 27) — uvijek s jednim središnjim motivom. Obrisi su ocrtni smeđom tintom a lavirani tonovi po dijagonali uvode drama-turgiju svjetla i sjena koja naizmjenično pokriva figure u kon-trasvjetlu ili ih otkriva u punom svjetlu efektom pozitivna i nega-tiva. Scenski veoma promišljen crtež ikonografski dijeli prostor baroknom formulom: dolje desno je *repoussoir* koji podržava kompoziciju u liku personifikacije rijeke (starac koji izljuje bačvu s vodom) a prepoznajemo ga u različitim inačicama ale-gorijskih kompozicija sa srodnim lebdećim likovima iz zbirke crteža muzeja u Bergamu.¹ Dijagonala s desnog kuta prikaza poantira prizor: dječak kojega kruni ženski lik. Vjerojatnost da je riječ o mitološkom prizoru (Ascanije Enejin sin) ili o alegoriji je podjednaka a crtež pokazuje veliku podudarnost u tehnici i kompoziciji nešto manjih razmjera s *Alegorijom Bogatstva* koja se pojavila na londonskoj aukciji Christie's pod imenom Giova-nnija Battiste Marcole.²



¹ Ruggeri, 1970.,
str. 38–41, il. 4–8.

² Lot 319 / sale 5311,
5. prosinca 2007.
www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?pos=1081inObjectID=5018657&sid=
(pregledano 10. 12. 2008.)

Premda na licu crteža dolje lijevo nalazimo zapis koji crtež pripisuje Meneghetiju Veroneseu u inicijalima *I. B. M. F.* u desnom kutu crteža pretpostavljamo inicijale Giovannija Battiste Marcole s kraticom *F.*¹ Ta signatura u kraticama grafičkih potpisa vjerojatno je kasniji dodatak, no crtački duktus brzih i diskretnih linija koji naliže uz oblike sugestivno ih ocrtavajući u najboljem svjetlu prezentira Marcolin crtež.

Riječ je o crtežu dramatične barokne geste i prizorišta koji je — suprotno svojoj retorici — realiziran tehnički veoma “nježno”, u transparentijama i fluidima zelenog laviranja te crtežom pera isprekidane linije i sigla koji naglašavaju tonalne obrise. Pomnijim “čitanjem” uočavaju se vješta skraćivanja brze linije bez pogrešaka u anatomijama. Barokna scena iz niskog očišta, prizorište popunjeno epifanijskim oblacima, četiri lika koja intenzivno sudjeluju u zbivanju u raznim impostacijama, emocijama i gestualnoj retorici, čine ovaj sakralni prizor, vjerojatno namijenjen oltarnoj slici, izvrsnim crtežom takozvane Marcoline *belle scritture*.²

Veoma je teško odrediti ikonografiju prikazanih crkvenih dostojanstvenika (oba dostojanstvenika imaju biskupske mitre i pastore) a također nije jasno je li crtež nastao prema nekoj već gotovoj kompoziciji drugog autora, međutim, crtački način je Marcolin. Osim kompozicijskog citata ukrštenih dijagonala nalazimo i jedan njegov tipični crtački citat a to je anđeo na podestu stuba kojeg, u inačici ali iste tipologije, nalazimo i na jednom crtežu *Bogorodice s djetetom i svecima* iz zbirke crteža Akademije Cararra u Bergamu.³ Istodobno retorika krupnih figura i dramatične draperije podsjećaju, na jezik baroknog klasicizma i veronsko naslijeđe Louisa Dorignyja.

Giovanni Battista Marcola
(Verona, 1711. — Verona, 1780.)

Studija za kompoziciju oltarne pale

crtež perom i smeđom tintom,
laviran sepijom i sivo zelenim
akvarelom podlijepljen na karton

450 × 310 mm

(passepartu pokriva rubove crteža)
recto dolje lijevo signatura/natpis verzalom
drukčijom tintom *I. B. M. F.*;
dolje desno natpis starom grafijom
perom i smeđom tintom:
— *Menegheti Veronese* —

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 1914



1 „F” uz inicijale imena podrazumijevaju kraticu fecit (“učinio je”) te može značiti kako je crtež trebao biti preveđen u grafiku.

2 Ruggeri 2, 1970., str. 49.

3 Ragghianti, 1963, str. 36, kat. 314.

Pietro Antonio Rotari
(Verona, 1707. – Sankt Peterburg, 1762.)

Mladić i djevojka

Dječak s knjigom i djevojka s karnevalskom maskom

crtež ugljenom olovkom podlijepljen na papir

146 × 227 mm

natpis dolje recto starijom grafijom
perom i smeđom tintom:
Pietro Rottari Veronese;

recto gore desno isti natpis

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 1879

Lavirana linija kistom i okvir ucrtan olovkom odvaja ova dva portreta na jednome listu kao *pendante*. Pietro Rotari, slikar i bakropisac rođen u Veroni pripadnik je venecijanske škole iz kruga Antonija Balestre i Piazzette dok je u genrovskom karakteru blizak Pietru Longhiju i Domenicu Maggiottu. Kao putujući tzv. *peripatetički* slikar djelovao je na aristokratskim i kraljevskim dvorovima u Njemačkoj, Poljskoj i Rusiji gdje u Sankt Peterburgu otvara školu crtanja i slikanja. Sačuvani su brojni portreti te idealizirani likovi malih djevojaka senzualnih i sentimentalnih poluprofilnih rakursa koje nerijetko koketiraju izravnim pogledom skrivajući se maskom, velom, lepezom. Tu svojevrsnu sentimentalnu ikonografiju karaktera (usporedivu greuzeovskim frivolnim portretima djevojaka), koja se veoma razlikovala od ceremonijalnih portreta i povijesnih kompozicija s kojima se Pietro Rotari predstavljao kao slikar svestrane produkcije, nazivao je *passioni*. Po crtežima je manje poznat, premda tipologija likova na ovim crtežima upućuje upravo na Rotarija, njegovu meku modulaciju tonova u rakursima „izgubljenih“ profila, morellijanskim detaljima izduženih prstiju i nabubrelih nadlanica. Neobičnost ovih portreta odmak je od idealizacije te je prije riječ o portretnim studijama u klišeju gore opisanih *passiona*.¹

O ogromnoj produkciji i popularnosti ovog specifičnog Rotarijevog portretnog žanra svjedoči salon u ljetnoj carskoj rezidenciji Sankt Peterburga čiji su zidovi tapecirani s čak 368 „passiona“.² A o visokom mjestu, koje je ovaj umjetnik zauzimao ne samo u svijetu nego i u samoj Veroni (njegova se karijera uspoređuje s onom švicarskog pasteliste J. E. Liotarda) govori činjenica kako je veronsko izdanje (1751.) velike psihofizionomijske rasprave Charlesa Le Bruna (1667.), dijelom zahvaljujući upravo i ovom njegovom žanru, bila posvećena slikaru *Pietru grofu Rottariu* imenovanom zbog umjetničkih zasluga *Conte dal Senato Veneto*.



¹ Bettagno, 1971., str. 69, kat. 139.
Rotarijev portret djevojke izrađen u pastelima kombinira klišeji i realističnu opservaciju na način naših crteža. Sličan način nalazimo u portretu ugljenom olovkom i sangvinom u Muzeju Castelvecchio u Veroni, *Djevojka koja čita* inv. br. 13159 2B 627 (Vidi u Marinelli/Marini, 1999., str. 93, kat. 60).

² Polazzo, 1990., str. 83–126.

U više slučajeva točan natpis na crtežima iz naše zbirke koji autorstvo pripisuje veronskim majstorima ovdje poziva na ime Gianbettina Cignarolija, važnu figuru i akademski autoritet veronskog settecenta te pisca biografija i kronika veronskog slikarstva koji su autentični izvor kritičkih opservacija.

Riječ je o majstoru koji već u prvoj polovici stoljeća u svojoj kući vodi akademiju za akt a 1764. osniva instituciju umjetničke akademije u Veroni kojoj, dobivši priznanje od Venecijanskog senata, postaje i prvim predsjednikom.¹ Prosvijećeno vrijeme, osnivanjem akademija kanonizira klasicizam i nastoji vratiti crtež u pojmove *disegna* cinquecenta te do akademskih krajnosti "savršenog" crteža jedne jedine figure. Cignaroli je bio crtač o kojemu glas stiže i do najvećih tadanjih europskih sabirača. Njegova metodična disciplina crtanja je bila velikim dijelom potpuno neovisna o slikama što ukazuje na vid osamostaljivanja medija u duhu ideala *disegna* i *ideji jedne uzvišene djelatnosti*. Zbirka milanske biblioteke Ambrosiane sadrži nekoliko stotina njegovih crteža uglavnom mitološke i religiozne tematike velikog crtačkog raspona i najveći su izvor majstorskih crtačkih uzoraka.² Crtež *Venere u oblacima* s Kupidovom strijelom u ruci u pratnji jednoga goluba koji je "cignarolijevski" atribut ove božice,³ možemo kazati kako sadrži sve premise velikog crtača i velikog slikara settecenta *disegna* koji je uspio rekapitulirati klasični obrisni crtež ne umrtvljujući ga, ostajući izvan monotonije klišeja zahvaljujući osjećaju za dekor razdoblja. Venera je nacrtana veoma živim i brzim duktusom koji sadrži i jedan neobičan i nepredvidiv element venecijanskog končastog nemirnog rukopisa (draperije). Položeni oval ocrtanog kadra, besprijekorno kraćenje figure iz niskog rakursa, delikatno ocrtavanje i islikavanje tipizirane fizionomije (pune vjeđe, prema gore izvijeni krajevi kapaka, ljupki osmijeh) kistom akvarelirane draperije i oblaci u kojima ne odolijeva linijskom ispisu tonova šrafažama umjesto mrljama, dio su koda osobne stileme. Dva neobojena anđela iscrtana obrisom brze linije, nisu znak nedovršenog crteža već gotovo manifestno sučeljavanje klasičnog principa *disegna* s *dekorom* boje — u ovom slučaju s pozicija klasicističkog teoretičara settecenta koji „ilustrira“ doktrinu renesansnog crteža.

Giambettino Cignaroli
(Verona, 1718. — Verona, 1770.)

Venera u oblacima

crtež perom i smeđom tintom,
akvarel, podcrtež ugljenom olovkom,
podlijepljen na karton

346 × 254 mm

natpis u staroj grafiji perom i
smeđom tintom dolje desno

vođeni znak
(vidi str. 75)

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 3053



¹ Marinelli/Marini, 1999.,
str. 19 — 20, 26 — 28,
kat. 63 — 64.

² Riječ je o zbirci albuma sa 395
crteža Veronežanina Taverne
vidi: Giambettino Cignaroli:
<http://www.ambrosiana.it>
(pregledano 28. 08. 2008.)

³ Njegove je Venere
prevodio u grafičke otiske
Dioniso Valesi (1738 — 1738)
vidi u:
Dillon/Marinelli/Marini, 1985.,
str. 188, kat. 188.

Giambettino Cignaroli (?)
(Verona, 1718. — Verona, 1770.)

**Mitološki prizor,
Vjenčanje Dioniza i Arijadne**

crtež perom i smeđom tintom,
akvarel, podcrtež olovkom,
podlijepljen na karton

346 × 254 mm

signature nema

vodeni znak nema

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 1917



Premda crtež nema, ni u dokumentaciji niti u signaturi ili natpisu, atributivnu smjernicu pretraživanje u zbirci milanske biblioteke Ambrosiane, potaknuto *Venerom u oblacima* Giambettina Cignarolija (kat. 32), među mitološkim i sakralnim kompozicijama nalazi srodnu crtačku tipologiju koja sugerira kako je u ovoj mitološkoj apoteozi riječ o Cignarolijevu autografu.¹ Podržavaju ga crtež opisne linije i način akvareliranja. Naime, majstor ne crta (a niti ne slika) kistom već prije kolorira oblike opisane linijom što je klasicizirajući element crteža cignarolijevskog tipa. U tom stilskom smislu treba primijetiti zaokupljenost plastičkim efektima, uvođenje boje i u pozadini njezino nestajanje do monokromije, sivi oblak u prednjem planu te pothlađeni tonovi (sivi oblak u prednjem planu!). U malom formatu riječ je o razrađenoj kompoziciji klasične akademizirajuće jasnoće. Svaki lik živi integralno u prozirnoj atmosferi nebeskog scenarija i gotovo vertikalnoj perspektivi u kojoj likovi odolijevaju sili gravitacije.

Raspoznatljiva morfologija, pothlađena retorika boje, naracijski supstrat prizora u klišejima prikazivanja i atributa mitskih sudionika Cignarolijev su standard — vrsnosti idealista baroknog klasicizma. Mitološki prizor s elementima apoteoze, prikazuje vjenčanje Dioniza i od Tezeja napuštene Arijadne koja u oblacima u krugu olimpskih bogova (Persefona s plodovima, Hermes s Kaducejem, Dijana s lukom i mjesecom na čelu te Atena u ratnoj spremi), od smrtnice postaje besmrtnica.

¹ Usporedbe koje se zasnivaju na cignarolijevskoj morfologiji vidi u: Giambettino Cignaroli: <http://www.ambrosiana.it> (pregledano 28. 08. 2008.).

Pietro Antonio Novelli bio je venecijanski slikar, crtač, ilustrator i bakropisac. Njegovi uzori bili su veliki dekorativni slikari visokog baroka i rokoka G. A. Pellegrini, G. B. Piazzetta i G. Diziani a u suvremenim izvještajima pisano je kako je njegova *ogromna imaginacija omogućavala da vlada sa deset i više mani-
era*.¹ Dva crtačka načina na jednome listu ilustriraju upravo tu njegovu sposobnost pa na njegovom licu nalazimo u polufiguri *Krista* čisti lineament perom, koji u šrafiranjima pokazuje blizinu kodova grafičkih tehnika, dok na poledini nalazimo primjer mekog tonskog crtanja crvenom kredom. Način crtanja polufigure *Krista* odaje grafičara (bakropisca ili bakroresca) koji razmišlja isključivo medijem linije i linijskih sustava u paralelnim tijekovima te dugim, naizgled posve slobodnim opuštenim linijama. Moguće ga je datirati nakon 1774. godine i umjetnikova putovanja u Bolognu gdje je poznato kako je proučavao djela Guida Renija (1575. – 1642.)² te nakon 1779. kada putuje u Rim. Tada se u dodiru s ikonikom velikog baroknog majstora u njegovom djelu pojavljuje ekspresija emocionalnosti a o zaokupljenosti Renijevim djelom govore i crteži iz zbirke Muzeja Correr u Veneciji koji nose natpis u spomen Reniju *il disegno a memoria... di Guido*.³ Višekratni Novellijev boravak u Rimu od 1779. godine doveo ga je u dodir s već prisutnim neoklasicizmom koji uvelike smiruje karakteristični nepredvidljiviji i isprekidani linijski tijek njegovih crteža⁴ (nerijetko u ekspresivnim chiaroscurnim kontrastima) pa možemo reći da se u ovom crtežu veoma sigurne atribucije, istodobno i visoke kvalitete u usporedbi s poznatim crtežima,⁵ objedinilo iskustvo renijevske, gdje kad emocionalne izražajnosti s tehničkim već neoklasičnim purizmom čiste linije.

Na poledini je crtež sangvinom crkvenog dostojanstvenika koji kleči pred oltarom a đakon mu drži pastoralni štap. U mekom tonskom mediju sačuvan je umjetnikov linijski karakter crtanja koji može podsjetiti na cinkvećensteske crteže u sangvini Jacopa Bassana, osobito u načinu dugih paralelnih šrafaža.⁶ Riječ je o kompoziciji za sliku koja je na razini prvih skica, neizrađenih detalja s vidljivim pentimentima i potpuno različitim linijski čistom i zaokruženom liku Krista na licu crteža. No i ovaj crtež u sangvini potvrđuje renijevsko iskustvo Novellijeva boravka u Bologni gdje je vjerojatno došao u dodir s njegovim crtežima.

Pietro Antonio Novelli

(Venecija, 1728. – Venecija, 1804.)

recto:

Polufigura Krista

crtež perom i tamno smeđom tintom,
trag sangvine

280 × 185 mm

signature nema

verso:

skica: Biskup u molitvi

sangvina

po sredini vodeni znak
(vidi str. 75)

podrijetlo: zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 1883



1 Dorigato, 1996., str. 62 – 63.

2 Mislimo kako je na Novellija utjecalo ne samo Renijevo slikarstvo već i bolonjski grafički krug koji je prevodio Renijeve modele u bakropis i bakrorez. Vidi u III. Bartsch 18/1.

3 Isto, kat. 1251 – 1252.

4 Inventory Catalogue of the Ambrosiana drawings: <http://www.ambrosiana.it> (pregledano 17. 03. 2008.) crtež dva ženska poprsja, Ambrosiana F234 inf. N. 717.

5 Vibi bilj. 1, kat. 1211 – 1298.

6 Romanelli/Pignatti, 1986., kat. 5.

Giovanni Battista Buratto
(Verona, 1731. — Verona, 1787.)

Uznesenje Bogorodice,
skica za stropnu fresku

crtež perom i smeđom tintom,
neznatno laviranje

475 × 350 mm

recto natpis (signatura?)
starom sitnom grafijom:
Gio Batta Burato

po sredini vođeni znak
(vidi str. 75)

podrijetlo: Zbirka Degoricija (1952.)

Inv. br. KG HAZU 3459

Stari natpis koji ovaj crtež pripisuje plodnom ali dosad malo poznatom veronskom slikaru i bakrorescu (crteži su gotovo neobjavljeni) Gianbattisti Burattu usporedba s oltarnom slikom *Uznesenja Marijina* iz Santa Maria di Cologno u okolici Bergama čini vjerodostojnim.² Usporedba se zasniva na Marijinom liku odnosno središnjem segmentu kompozicije na crtežu koja ponavlja invenciju u zrcalnoj inačici i drugačijim rasporedom anđela, ali u istoj gesti i ekspresiji pietizma čak i raspoznatljivih fizionomija. Pravokutni kadar slike i *Uznesenje* iznad otvorenog groba ovdje je zamijenjen ovalom i scenom nebeske Glorije s likovima Trojstva u gornjem dijelu te je moguće pomisliti na drugačiji koncept oltarne slike³ ili čak svodnoj slici koja je bliža sintaksi visokog baroka i rokoka.

Burattov životopis opisuju slikara koji je bio najvećim dijelom samouk te je učio kopirajući znamenite slike i grafičke listove stječući razgovijetni jezik u prekomponiranju velikih invencija što je očito i u ovom crtežu. On nije manjkav u kompoziciji i invenciji nego ga možemo smatrati nedovršenim ili još „nepopunjenim“. Generacijski sinkron s osnivačem Veronske akademije Giambettinom Cignarolijem pokazuje karakterističan *settecenteskni* veronski hibrid slikarstva Venecije i središnje Italije, uz kojeg se uvijek spominje i Antonio Balestra kao njegov mogući uzor i čak učitelj crtanja.



¹ Ruggeri 1, 1979, kat. 53;
Ruggeri 2, 1979, kat. 90.

² Marinelli, 2000., str. 45, il. 44.
Sliku spominje D. Zannandreis
(*Le vite de Pittori, Scultori ed
architetti Veronesi...*, 1891.),
a Marinelli je rekognoscira u
monumentalnom oltaru
glavne apside.

³ Isto, Marinelli kompoziciju
slike smatra nesretnom osobito
u kompleksu monumentalne
arhitekture oltara pa je
mogućnost inačice otvorena.

Marco Marcola, sin je i učenik Giovannija Battiste Marcole (kat. 27–30) i djelovao je u njegovoj *botteghi*. Bio je specijaliziran za freske i za slikarstvo žanra *Commedie dell' arte* i gradskih svečanosti te ga prati epitet veronskog Domenica Tiepola a uspoređuje se i s Pietrom Longhijem. Poznat je i po kompozicijama koje su služile kao scenografije za kazališta Verone i Brescije. Riječ je o majstoru tipične umjetničke profesionalizacije koji odgovara različitim potrebama slikarskog dekora te ostaje zabilježen po raznovrsnoj produkciji. Kao i otac bio je profesor na Akademiji u Veroni od 1780. godine.

U ovom nacrtu za svod s rasterom za prijenos na veliku površinu (govori o namjeni predloška i modela!) Marcola pokazuje vještinu perspektive, lakoću naglih skraćivanja i točnost proporcija dekorativne retorike zidnog i svodnog slikarstva. Crtež je u fazi pozicioniranja likova i u detaljima je nedovršen s mnoštvom pentimenata. Sačuvan je skicozni podcrtež u sangvini, gotovo šaranje koje tek artikulira plohu te nadcrtež perom i tintom definiranih dijelova kompozicije i rasporeda likova. Nacrtani prizor koji se očito trebao nalaziti na stropu u kupolastom svodu s ugaonim pandativima unatoč skicoznom karakteru ima ucrtanu ortogonalnu mrežu za prijenos na podlogu za slikanje. Likovi djeluju kao stilske inačice „akademske“ anatomije, a figure u donjem dijelu, srodne po proporcijama, nalazimo na crtežu iz Muzeja Correr u Veneciji te zbirci Castelveccchia u Veroni.¹ Odnos prema scenografiji prizora koji se odvija na svodu je neobičan jer oblake zamjenjuje krošnjama nalik onima na njegovim slikama krajolika s figurama! To podsjeća na to kako je Marcola izrađivao iluzionističke pozadine za scenografije. U sadržaju pretpostavljamo mitologiju, ciklus životnih ili godišnjih doba prema Ovidiju, temeljnom „likovnom“ tekstu oslikanih vila prosvijećenog razdoblja.

Nacrt ukazuje na kompoziciju za kupolni svod a prvi redak natpisa u donjem lijevom kutu crteža spominje dvoranu u kući *Spolverini* (*Salla in casa Spolverini*). Riječ je o nazivu vile *Spolverini Burri* u *San Michele Extra* u Veroni gdje je Marcola izradio zidne freske 1776. godine. U popisu sačuvanih fresaka² ne nalazimo spomena o svodu ni o mitološkoj tematici, no u komponiranju i tipologiji analogije nalazimo u drugim vilama koje je Marcola oslikao.³

Drugi redak natpisa donosi novi podatak (*al (...) giardino a S. Pietro incarnario*) a odnosi se na crkvu *San Pietro Incarnario* u Veroni odnosno vrta iste crkve (!) za koju ovaj predložak sigurno nije mogao biti namijenjen! Između ova dva podatka (*Ville Spolverini* i crkve *Sv. Petra*) ne nalazimo vezu, no, Marcolini su upisani u knjigama umrlih crkve *Sv. Petra* — upisani su datumi smrti Gianbattiste (1776.) i njegova sina Niccole (1770.)!⁴

Marco Marcola

(Verona, 1740. — Verona, 1793.)

Mitološka alegorija,
skica za stropnu sliku,
Olimp (?), Godišnja doba (?)

druga polovina 18. st.

crtež perom i svedom tintom,
podcrtež sangvinom, kvadratura sangvinom,
podlijepljen na karton sivoplave boje

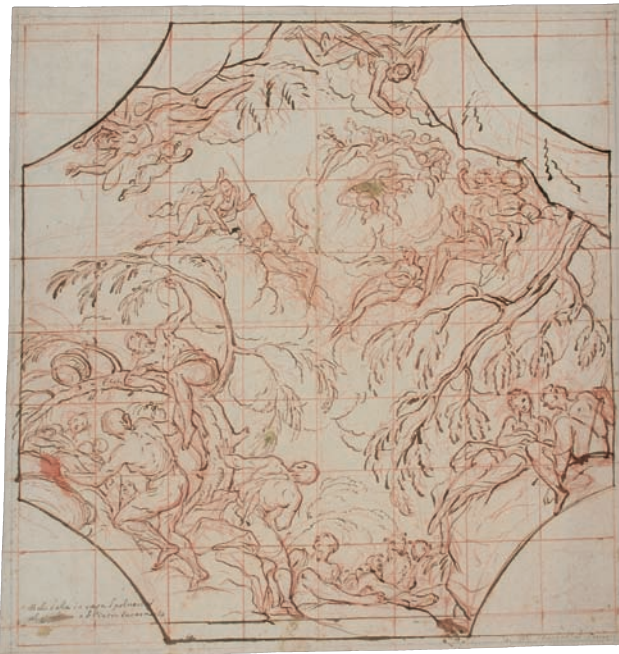
385 × 375 mm

recto starom grafijom perom i
sivom tintom u desnom kutu:
di M. Marcolla Veronese;

recto dolje lijevo u kutu,
perom i svedom tintom,
(drugi redak teže čitljiv)
zamučen tintom:
*Nella Salla in casa Spolverini /
al giardino a S. Pietro incarnario (?)*

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 1911



¹ Pignatti, 1996., vol. 5., str. 30–33, kat. 5229, recto; Marinelli/Marini, 1999, str. 121–126.

² Meneghello, 1983., str. 91, il. 26–31.

³ Isto, str., 36–38, il. 25–35.

⁴ Isto, 1983., str. 127–128.

Marco Marcola (?)
(Verona, 1740. — Verona, 1793.)

Prizor na zdencu

crtež perom i smeđom tintom i sangvinom,
laviran smeđom i sivom tintom,
podcrtež sangvinom, podlijepljen na karton

188 × 295 mm

signature i natpisa nema

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

inv. br. KG HAZU 1910

Na prvi pogled riječ je o crtežu koji je veoma jednostavan i pripisali bismo mu genrovsku temu prizora na trgu sa zdencem. Ipak, njegov je koncept zanimljiv jer sadrži više slikarskih memorija i motivskih citata ali i načina crtanja. K tome podcrtež u sangvini koji se nazire na čitavom crtežu te veliki broj pentimenata govori o postupku u kojem je crtač više puta mijenjao detalje i predodžbu cjeline.

U čitanju sižejnog zbivanja prizora kao osnovni motiv pojavljuje se središnji ženski lik na magarcu veoma nalik uzorcima predstavljanja Marije u bijegu za Egipat. Desno od nje je žena koja se sa zazorom od nje odmiče a krajne lijevo i desno dva muška lika koja podsjećaju gestom i odjećom na dramaturgiju i mimiku likova *Commedie dell' arte* — pokazuju ispruženom rukom na nju. U pozadini se naslućuje laviranim kistom i sangvinom skicirana skupina ljudi a s lijeva arhitektura. Rekli bismo da crtež nije do kraja dovršen, nedostaju mu objedinjavajuće velature no nadasve je zanimljiva struktura u izmjenjivanju crvenih i sivih tonova odnosno u različitom crtačkom tretmanu motiva od glave magarca kojega crta sugestivnom ekspresijom linije do skicoznih crtanja kistom.

Zanimljiv je veoma lijepo kistom i laviranjem iscrtan ženski lik s leđa u balansiranom kontrapostu na jednoj nozi i s djetetom u rukama. Tipični *parergon*, citatni štafažni motiv koji živi u talijanskom slikarstvu i kao varijacija postaje “svojina” cijele Europe. Od njegove prve invencije i diseminacije iz Rafaelove radionice on se u najrazličitijim stilskim derivacijama pojavljuje u Veneciji u opusu Tintoretta, Paola Veronesea, Sebastiana Riccija sve do *machietta* Francesca Guardija. Taj je lik u Marcolinoj kompoziciji crtan drukčije s većom pažnjom a njegova je inačica najbliža nizu varijanti koje je slikao i crtao Sebastiano Ricci.¹

Premda za ovakvu crtačku *miscellaneu* ne nalazimo neposrednu analogiju, mislimo kako crtež pripada ruci Marca Marcole prema načinu crtanja kistom, laviranja „skicoznim“ i krupnim tonskim mrljama s dodatkom akvarelnih tonova², pučkom tipologijom likova³ te središnjim kompozicijskim artefaktom zdencem (pozzo) koji je bio u radionici Marcolinih „nezaobilazan“ (kao žrtveni oltar, kantaros ili neki drugi objekt renesansnog ili antikizirajućeg podrijetla (kat. 27 – 30).⁴

1 Frances, 1990.,
crtež iz Royal Library u Windsoru,
kat. 5, str. 66 i 67,
a među mnogima i na slici
Povratak Tobije iz
Palazzo Reale u Torinu.

2 Meneghello, 1983.,
il. 211 — 212 i dalje.

3 Marinelli/Marini, 1999,
str. 122 — 125.

4 Ruggeri 2, 1970.,
str. 39, 41, 43, 44, 47, 61,
il. 5, 8, 11, 12, 15, 21.



Marco Marcola

(Verona, 1740. — Verona, 1793.)

Studije likova I.

(dva muška lika koja stoje u suvremenoj odjeći)

Studije likova II.

(tri muška lika koja sjede u suvremenoj odjeći)

crteži perom i smeđom tintom,
lavirani smeđom tintom
s crvenkastim pigmentom
podlijepljeni na karton

130 × 165 mm

signature i natpisa nema

vodeni znak nema

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

inv. br. KG HAZU 1901. i 1913.

Pretpostavka koju nalazimo u dokumentaciji zbirke kako su ova dva crteža autorstvo Gianbattiste Piranesea oslanja se na memoriju siluetarnih figura u brzim skicama perom te gdje-dje sangvinom koje se pojavljuju kao štafažne figure u njegovim bakropisima.¹ Međutim, u tim poznatim crtežima čvrstih obrisa, naglašenog širokog šrafiranja „stenogramskog“ karaktera pritiskom pera koje gotovo uništava papir, riječ je o ekspresiji rukopisa i oblika. Na ovim crtežima riječ je o studijama punih figura modeliranih obrisom, tonom i skraćenjima te ekspresiji gesta i stava kao karakternim obilježima likova pitoresknog rokoko prizorišta. Crtane su u izgledu genrovskih štafaža u kojima je moguće razabrati „koreografirane“ modele drvenih lutaka — *maniquina* (na jednome crtežu stoje, na drugome sjede). Također, kao u slučaju Piranesiovih skica moguće je pretpostaviti kako su izrezane iz većeg formata papira.

Pogledom na likove (krajnje lijevo i desno) s Marcolina (?) prizora oko gradskog zdenca (kat. 37) mislimo kako i ove studije figura možemo smatrati njegovim autografom te ih pripisati njegovom heteromorfnom crtačkom stilu i to u mediju slikovitih prizora gdje se običaji, *feste*, karnevalska zbivanja prepliću sa svakodnevicom (žanr u kojem u Veneciji dominiraju Domenico Tiepolo i Pietro Longhi). Pri tome, oslanjamo se i na crtački rukopis, obrise i rad perom koji zgušnjava crnilo u oblike sjena te osobitu ekspresivnost ruku i raširenih šiljatih prstiju.

Iako, među Marcolinim crtežima ne nalazimo neposredne analogije za ovu vrstu studija u spomenutoj vili Spolverini Burri, na zidnoj slici *Prodaje konja*² nalazimo iste tipove karaktera a uvjerljiva je srodnost i s dvadesetak likova na crtačkom frizu poznatog Marcolinog crteža karnevalske povorke *Bacanal del gnoco*³ koji je predložak za nestalu zidnu sliku u *Palazzo di San Nazaro* u Veroni i kojemu se odnedavno pridružuju i novoo-bjavljeni slični crteži iz zbirke u Americi i Engleskoj.⁴

¹ Bettagno, 1978.,
kat. 55 — 60.

² Meneghello, 1983.,
il. 27.

³ Marinelli/Marini, 1999.,
str. 124 — 125, kat. 95.

⁴ Tomezzoli, 2008.,
str. 223 — 224, il. 17 — 19.



**Studije figura,
Tri glazbenice na lutnji i harfi**

recto:

crtež perom i tamno smeđom tintom,
laviran sangvinom, rasterna mreža
u crtana perom te brojevi iznad nje u sangvini

220 × 220 mm

verso:

bilješke perom i smeđom tintom,
čitavom površinom papira, gore:
Longhezza // Longhezza / Piedi // Pertiche
ispod brojevi u nekoliko stupaca;

dolje u jednom retku:

Giardin corte et horto—suma Piedi Longhezza

(vidi str. 73)

podrijetlo: Zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 1885



Motivom, načinom crtanja u tehnici veoma ležerne, takoreći „razvezane“ kaligrafije nitaste linije pera, laviran toplim rumenim pigmentom sangvine, crtež pripada atraktivnom i razigranom likovnom štitu rokoko. Također, moramo istaknuti da izvan elementa draperije koja vijori, hirovitih uvojaka ženskih likova, *rocailla* na glavi harfe te laviranog pigmenta sangvine koji crtežu daje lakoću, u strukturi raspoznavamo uzorak baroknih figura koje odgovaraju mjeri i obliku akademizirajućih obrisnih formula i položaja tijela. Dajemo mu atributivni predikat venecijanskog settecenta pomišljajući na šire područje Veneta njegove vile i palače¹ no nije moguće izostaviti niti opciju veronskih i bolonjskih majstora toga vremena i to osobito braće Gandolfi² koju nalazimo u veoma širokim crtačkim rasponima i duktusnim profilima u vrijeme, već prevladavajućeg neoklasicizma te posljednjih velikih opusa visokih barokista i rokoko majstora, koje u Veneciji epitomiziraju Guardijevi (Francesco i njegov brat Gianantonio) i Gianbattista Tiepolo. Ta struja koja se u Europi internacionalizira u Italiji i oko ovih majstora doživljava klasicizirajuću regresiju, no u crtežu i njegovom intimnom prostoru još uvijek se živo i na neočekivan način oslobađa. Taj impuls nalazimo i na crtežu glazbenica u specifičnoj nitastoj liniji, koja dijelom kao da ima svoj vlastiti tijek a gdje se pojavljuje kao svojevrsna epizoda u kontekstu klasicizirajućeg crtačkog i slikarskog opusa Gaetana Gandolfija.

O vezi sa zidnim slikarstvom te ulozi ovog crteža kao predloška govori rasterna mreža nad crtežom ali i način komponiranja pokazujući, da su tri lika sa glazbalima, samo segment veće cjeline. Kako sugerira oblik kompozicije pretpostavka je da glazbenice podržava još i (neucrtana) iluzionistička arhitektura. Nadasve je, u kontekstu pitanja o funkciji crteža, zanimljiva njegova poledina i bilješke koje na njoj nalazimo za koje pretpostavljamo da su u vezi sa samom kompozicijom na licu lista što odgovara i starosti njihove, vjerujemo, settecenteske grafije. U njima je riječ o veličinama izraženim u stopama (*Longhezza Piedi*) te o brojčano izraženim omjerima koji se možda odnose na *Giardin, corte et horto*³. Moguću vezu bilježaka na poledini crteža sa crtežom nije moguće za sada pouzdano utvrditi.

- 1 Veći uvid u ikonografiju i slikarski inventar ladanjske i rezidencijalne arhitekture Veneta ponudit će publikacija F. Pedrocca, direktora *Ca Rezzonico, Museo del settecento* u Veneciji, koja se očekivala koncem 2008. godine.
- 2 Ubaldo Gandolfi (San, Matteo della Decima 1728. — Ravenna, 1781.) i Gaetano Gandolfi (San, Matteo della Decima 1734. — Bologna, 1802.). Prijedlogom „Gandolfi“ ovaj je crtež objavljen u katalogu 4. hrvatskog trijenala crteža. Vidi Šimat, 2008., str. 76, kat. 8.
Za Gandolfijeve vidi: Bettagno/Cazort, 1987., kat. 4, 19, 23, 60, 75; Prisco, B., 1987.; Biagi Maino, 1995., ilustracije: X, XXIV, XXXIX, XIX; XXII, XLV, kat. 65, kat. 205, 206; te za crteže u kojima nalazimo srodnosti sa crtežom *Glazbenica*, Faletti, 2002., kat. 61 i 62.
- 3 U hrvatskom jeziku prijevod ova tri pojma mora biti opisan. *Giardin* podrazumijeva uređeni vrt, cvjetnjak, može i park, *corto* predvorje ili kao *cortile* zatvoreno dvorište, a *horto* širi pojam vrta može i voćnjak, ali i park.

Premda se ovaj crtež, prema zapisu na poledini, pripisuje Jacquesu Callotu (*di Giacomo Calotto*), jednome od najvećih bakropisaca i majstora crtačkog pera prve četvrtine 17. st. riječ je samo o dojmu kojeg izaziva rukopisni prosede i slikovito minuskularno mnoštvo motiva. Riječ je ustvari o gustom kaligrafskom crtačkom kodu sredine i druge polovice 18. st. čija figuracija, ludički elementi oblika, hir dekoracije, hipertrofija detalja, kaligrafska animacija pisma, arabeska, egzotika pripadaju rokokou, tj. njegovom ornamentalnom *horror vacui*. Decidirano kazati iz kojega je radioničkog kruga potekao sam crtež veoma je teško, no rukopisna aura, brzina duktusa i dinamička narav grafema čistog pera, izrazitih šrafaža i isključivo linijskih morfema, navodi na ideju o ornamentalnom grafičkom rukopisu koji se može povezati sa ilustracijama za knjige ali i s crtačkom fantazijom koja spontano puni list. Tipologija rukopisa, jaki obrisi izvijanjem, uvijanjem, lomljenjem i prekidanjem nemirnog linijskog tijeka, linijski uvojci, „krupne“ i energične paralelne šrafaže izrazitog *staccato* ritma, linijski prepleti slovne kaligrafije i ponekog incijala, ljepolikost i elegancija figura izaziva asocijacije na Gaspara Dizianija slikara i crtača veoma ekspresivnog duktusa i veoma širokog raspona sugestivnih i nemirnih crtačkih stilema, ali i na guardijskeve (Francesco i njegov brat Gianantonio) diskurse perom, (osobito u tipologiji figura)¹ ipak, u prevazi ornamentalnih motiva crteža za sada izmiče iz njihova registra.

Definicija oblika crteža ovog lista crtačkih *capriccia s ricordima* (od tal. *ricordo* — *sjećanje*) na već postojeće motive ili motive spontano nastale u tijeku crtanja, može biti opisan pojmom crteža *inventarie* (više motiva na jednom listu koji nastaju simultano ili se tijekom vremena dodaju). Strukturiranje ovih dvadesetak motiva na crtežu, koji je očito izrezan iz jedne veće cjeline (motivi su prerezani) a dijele se na podjednako „razbacane“ ornamentalne i figuralne, govori o jednako vrijednom tretiranju motiva bez volje za kompozicijskim povezivanjem — a dodavali su se sukcesivno rotiranjem papira.

Crtež je nacrtan na poledini jedne vedute (stablo i arhitektura) čiju bakropisnu tehniku pretpostavljamo na temelju grafičkog papira, traga otiska ploče te karakterističnih morfema jetkanog crteža a može se dati-rati također u 18. st. Kasnije je njegov prikaz podlijepljen novim papirom, ostao je nevidljiv i postao je „skriveni“ podatak tzv. „ghost“ (duh).

Nepoznati venecijanski majstor
druga polovica 18. stoljeća

Studije figura, maskeroni, kaligrafija, incijali, dekorativni motivi

crtež perom i smeđom tintom na poledini izrezanog grafičkog otiska i podlijepljen

verso:

dio bakropisne vedute pokriven podlijepljenom podlogom crteža recto

286 × 171 mm

signatura/natpis:

recto dolje desno

neidentificirani znak/monogram (?)

perom i tintom (zrakasta rozeta s ligaturom);

verso gore sredina, starom grafijom

perom i smeđom tintom:

di Giacomo Calotto

podrijetlo: zbirka Tiller (1950.)

Inv. br. KG HAZU 1880



¹ Vidi kataloge venecijanskog crteža Fondazione Cini u Veneciji te katalogizirane inventare zbirke crteža Muzeja Correr u Veneciji (Pignatti., 1–5, 1980–1996.), no istraživanje se može protegnuti na ilustratore i kaligrafe toga vremena.



1895

116
 30
 24
 30
 16
 1: 8
 21

20 : 8
 20 : 8
 42

Longhese
 Periche 113 = 2
 18
 20
 26

13: 1: 8
 19
 11:
 34 1: 6
 8

234
 42: 10
 278: 10

16
 30
 19
 67

9 = 2
 13
 22
 8
 132
 3
 57
 202

306
 6
 228

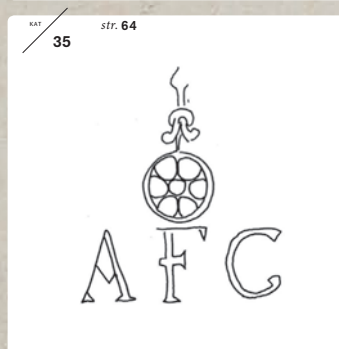
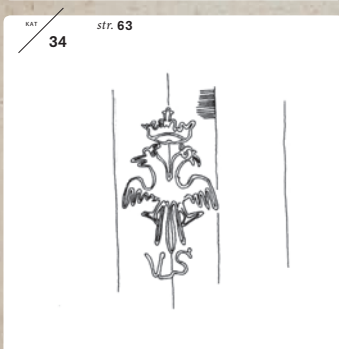
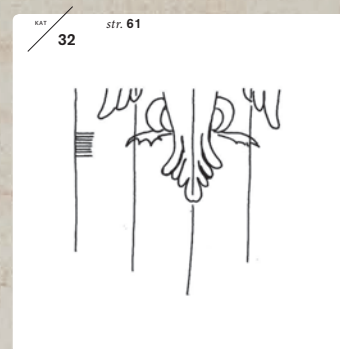
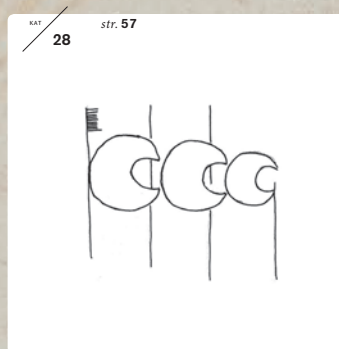
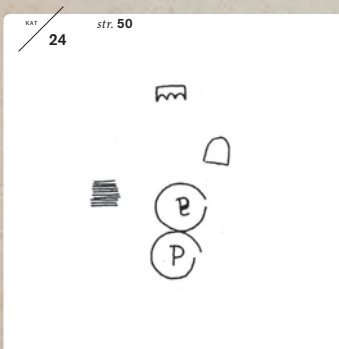
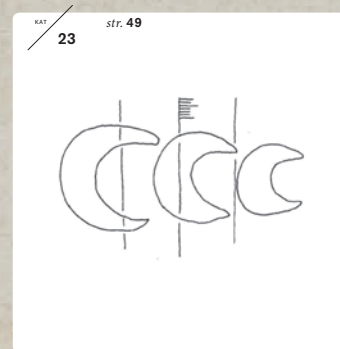
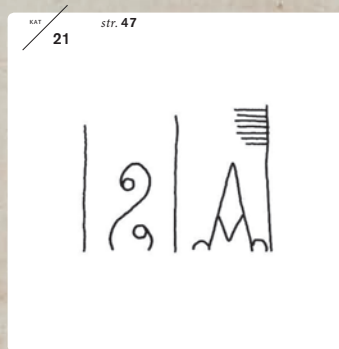
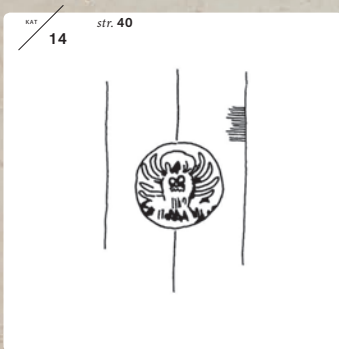
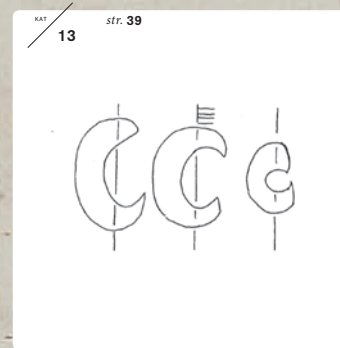
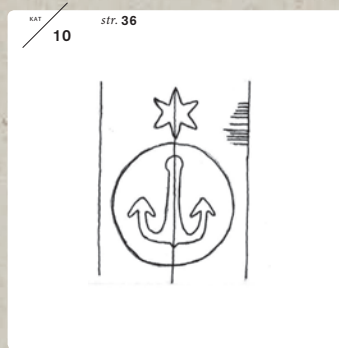
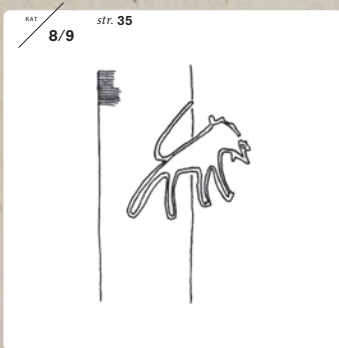
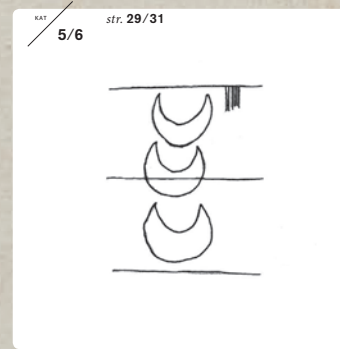
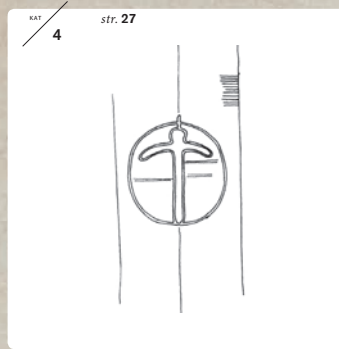
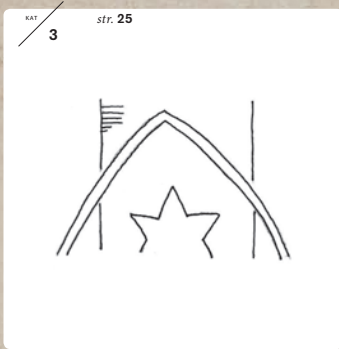
1885

1283

Jardin corve palao et horto — Summa Rich Longhese

vodeni znakovi

—



[i]

Imena autora
sa starih natpisa
na crtežima i iz
dokumentacije
zbirke te atribucije
koje se predlažu u
ovom katalogu
(u zgradama).

indeks

—

[i]

1	Juraj Julije Klović	(Juraj Julije Klović)
2	Andrija Medulić	(nepoznati majstor, imitator Daniela Ricciarellija da Volterre)
3	Giorgio Vasari	(Firentinsko rimski manirizam, 16 st)
4	Battista del Moro	(Battista del Moro)
5	Nepoznati majstor	(Battista del Moro)
6	Nepoznati majstor	(Battista del Moro)
7	Nepoznati majstor	(Giovanni Battista Bertani / Lorenzo Costa il Giovanne)
8/9	Bernardino India	(Bernardino India (?) prema Giuliju Romanu)
10	Paolo Veronese	(radionica Paola Veronesea)
11	Perin dal Vaga ili Andrija Medulić	(bolonjska škola)
12	Carlo Cignani	(Cesare Nebbia)
13	Claudio Ridolfi	(Claudio Ridolfi)
14	Alessandro Marchesini	(Claudio Ridolfi)
15	Andrea Lillio	(Andrea Lillio)
16/17	Nepoznati majstor	(Pietro Liberi, Johann Carl Loth)
18	Luca Giordano	(radionica, Paolo de Matteis?)
19	Nepoznati majstor	(Lodovico Dorigny)
20	Lodovico Dorigny	(radionica)
21	Giuseppe Stefano da Ponte	(Giuseppe Stefano da Ponte)
22	Nepoznati majstor	(Sebastiano Ricci)
23	Alessandro Marchesini	(Antonio Balestra)
24	Nepoznati majstor	(Giovanni Domenico Ferretti)
25	Odoardo Perini	(Odoardo Perini)
26	Alessandro Turchi, zvan l' Orbetto	(prema Sebastianu Ricciju)
27	Giovanni Battista Marcola	(Giovanni Battista Marcola)
28	Nepoznati majstor	(Giovanni Battista Marcola)
29	Nepoznati majstor	(Giovanni Battista Marcola)
30	Menegheti Veronese	(Giovanni Battista Marcola)
31	Pietro Antonio Rotari	(Pietro Antonio Rotari)
32	Giambettino Cignaroli	(Giambettino Cignaroli)
33	Nepoznati majstor	(Giambettino Cignaroli?)
34	Nepoznati majstor	(Pietro Antonio Novelli)
35	Giambattista Buratto	(Giambattista Buratto)
36	Marco Marcola	(Marco Marcola)
37	Nepoznati majstor	(Marco Marcola)
38/39	Giovanni Battista Piranese	(Marco Marcola)
40	Nepoznati majstor	(bolonjska ili venecijanska škola)
41	Jacques Callot	(nepoznati venecijanski majstor, 18 st)

ACCADEMIA

Studija figure prema živom modelu, ranije prema antičkoj skulpturi. Pojam se povezuje s osnivanjem akademija u 18. st. kao osnovna metoda umjetničke poduke temeljena na anatomiji, volumenu, proporcijama, i perspektivi. Najčešće izvođena u tehnikama krede i ugljena izrazitih modelacijskih mogućnosti u postizanju mekih tonova.

ALBUM

Način čuvanja crteža i grafika u uvezanoj knjizi praznih listova. Mogli su sadržavati radove jednog ili više autora a često su tematski objedinjavani: zemlja, škola, razdoblje, vrst crteža (skice, studije, dovršeni crteži). Od sabiračkih albuma treba razlikovati atelijerske odnosno radioničke albume sastavljene najčešće od inventija, skica, *ricorda*.

BRISAČ

Čvrsto omotani komad kože ili papira (ili drugi materijal) za brisanje krede, ugljena ili grafita kako bi se postigli meki tonalni efekti. Upotrebljava se i francuski pojam *estompe* (brisalica), a *estompé* za tehnički opis sjenčanja brisanjem.

CHIAROSCURO

Način postizanja iluzije volumena (tal. chiaro = svijetlo; scuro = tamno) u crtežu i slikarstvu. Ne smije se poistovjetiti s crtačkom tehnikom (vidi *chiaroscuro* crtež), odnosno s chiaroscuralnim drvorezom.

CHIAROSCURO CRTEŽ

Chiaroscuro crtež je crtanje svijetlim na tamnoj, toniranoj ili koloriranoj podlozi!

CONCETTO

Lat.: conceptus, us = zahvaćanje, začecje, zametak, pojam, zamisao, u crtežu se odnosi na likovnu ideju i podrazumijeva odabir elemenata u njegovoj realizaciji kao i način predstavljanja sadržaja. Pojam je razlikovan i može označavati osobni izraz ili u širem smislu razlikovanja načina - venecijanski koncept (*colorito*) odnosno firentinski (*disegno*).

DISEGNO

Tal. crtež (segno = znak) u talijanskoj renesansi (Firenza) smatram prvim principom umjetničkog nastojanja, *temeljem svih umjetnosti* (Vasari) i medijem oslobađanja unutrašnje vizije oblika. *Firentinci su obnovili disegno i umjetnost se ponovno rodila* (Lodovico Dolce), a Federico Zuccaro smatra da crtež oponaša principe božanskog stvaranja čiji univerzalni princip nalazi u etimologiji samog pojma *dio+segno* (*Idea*, 1607).

DISEGNO COLORITO

Podrazumijeva obojeni crtež, no pojam se u renesansi i kasnije upotrebljava za crteže koji u svojem konceptu i monokromnoj tehničkoj izvedbi sadrže raspon tonskih vrijednosti do kraja dovršenog i samostalnog djela (Michelangelovi crteži za Vittoriju Colonna).

DISEGNO DI PRESENTAZIONE

Ogledni crtež za mecenu, ali i crtež koji je dovršen u tehnici i zamisli kao samostalno likovno djelo i namijenjen je darivanju.

DUKTUS

Duktus (*ductus*, iz lat.: duxi, ductum = voditi, vući) je način vođenja „upravljanja“ linijom.

FORTUNA

Fortuna, rimska božica slijepog usuda, u epistemologiji o umjetničkom djelu zbir je sudova i podataka koji su u zabilježenom obliku sačuvane o umjetniku ili njegovu djelu kroz optiku razdoblja, ukusa, predrasuda... Ta fortuna tzv. *Fortuna critica* koja ima kritički predikat proširuje se na faktografiju i zaključke koji se mogu priložiti njegovoj povijesti iščitavanjem podataka koje nalazimo na samom djelu (signature, natpisi, pečati u grafici izdavači).

GRAFIT

Kristalni oblik ugljena s tupim ili ušiljenim vrhom umetnutim u metalni držač. Potječe iz nalazišta u Engleskoj i veoma je skupocjen. Tek u kasnom 17. stoljeću nalazi se u širokoj upotrebi (Friederich Staedtler započinje 1662. manufakturu u Nürnbergu). Srebrnasti ton može se zamijeniti za olovni stilus.

GUMIARABIKA

Sok drva akacije, rabi se kao vezni sastojak u medijima tinte i akvarela.

GVAŠ, OLOVNO BJELILO (BIACCA)

Neprozirna bijela vodena boja iz olova (dodavao se i pigment). Danas je u istoj funkciji zamijenjena temperom. Povezivala se gumiarabikom, a služila je za oblikovanje volumena “podizanje” odnosno iluzioniranje plasticiteta. Današnji termin *gouache* dolazi iz Francuske (18. st.).

KOLEKCIONARSKI PEČAT

Znak sastavljen od inicijala, crteža oblika, parafe, grba... kojima su sabirači a kasnije muzeji označavali vlasništvo. Važno za rekonstruirati podrijetlo crteža a u literaturi se označava s brojem koji se referira na “Lugta”. (Frits Lugt, *Les marques de collections de dessins et d'estampes*, Amsterdam, 1921, i supplement, The Hague, 1956.).

KONVOLUT

Od latinskog convolutus = smotan i convolve-re = smotati, saviti, podrazumijeva smotak različitih knjiga, papira, dokumenata. Uobičajen je pojam na dražbama pri ponudi skupine starih crteža iste provenijencije, različitih autora i vremenskih odrednica.

KREDA BIJELA

Kalcitni ili kalcijev karbonat, mekan i sjajno bijel. U početku je upotrebljavan kao pomoćni medij za podizanje plasticiteta u drugim medijima. Kasnije je proširena njegova upotreba na koloriranim papirima ili papirima u boji.

KREDA CRNA, UGLJENA OLOVKA (CARBONCINO)

Ugljeni škrljiljvac koji prema Cenniniju dolazi iz Piedmonta ili prema Vasariju iz “francuskih brda”. Čvrsto prianja uz papir a gusti sastav komponiran od ugljena i gline omogućava rezanje u štapiće, pri tome mora biti drobljiv i fine teksture kako bi ostavljao gusti crni trag na papiru s kojim se postiže velika preciznost u opisu. Kao medij ponovno je “otkriven” u 16. st. zbog mogućnosti stvaranja mekih tonalnih prijelaza i preciznih linijskih struktura.

KREDA, CRVENA (SANGUINA)

Crvena boja iz željeznog oksida (hematit) o čijoj količini u smjesi gline ovisi raspon tonova (od veoma svijetlih crvenih do gorućih narančastih i smeđih). Omogućava neprekinute tonske prijelaze, linija je meka i precizna i kao tehnika trajno je prisutna u europskim crtežima s vrhuncem njene primjene u 18. st.

METALNA PISALJKA, STILUS

Stilus je izrađen od mekših metala (srebro, zlato, bakar). Upotrebljava se na posebno priređenom papiru. Čestice metala ostavljaju trag veoma tanke sive linije. Pritisak ne mijenja jačinu tona linije te pisaljka ima tupi i oštri kraj kako bi se mogla varirati debljina. Vrsta metala od kojeg je izrađen stilus može se identificirati samo po boji oksidacije. Jedino je stabilno siva kod zlata. Upotrebljavala se u 15. st. i u iznimnim crtežima 16. st. te za kopiranje crteža sa slojem ugljene prašine između dva lista a za podcrtež i kasnije.

LAVIRANJE

Tonsko crtanje kistom, crtež kistom, crtež izrađen nanošenjem pigmenata topivih u vodi s kistom od repnih dlaka hermelina, lasice ili vjeverice. Rjeđe se pojavljuje kao samostalna tehnika, češće u kombinaciji linijskog crteža perom.

PREPARIRANJE PAPIRA

Papiri su se namakali u olovno bjelilo ili im se utrljavala koštana prašina ovisno o tehnici crteža: za bolje prnianjanje suhih pigmenata odnosno za manje razlijevanje ili smanjivanje upijanja tekućih tehnika. Radi željenih efekata papir se namakao u razrijeđeni pigment kako bi bio toniran.

PRETISAK

Zrcalna kopija crteža (najčešće izrađenog kredom) nastaje protiskivanjem navlaženog papira postavljenog na lice izvornog crteža kroz tiskarsku prešu. Tehnika se upotrebljava za umnožavanje predloška ili fiksiranje tehnike a njihov izgled dobiva plošni karakter.

RASTER

Ucrtavanje mreže iznad ili ispod crteža, *kvadraturiranje* crteža radi lakšeg prijenosa kompozicije u drugi medij i druge omjere.

RECTO I VERSO CRTEŽA

Lice i poledina crteža gdjekad ravnopravni po značenju.

SKICA

Crtež prve zamisli. Skica se može odnositi na čitavu kompoziciju, na dio kompozicije, raspored motiva, svjetla i sjena o čemu će ovisiti i odabir tehnike. Skica je otvorene i trenutne naravi, podliježe izmjenama i gotovo su uvijek prisutni *pentimenti* kao trag trenutne promjene ideje.

STUDIJA

Pomna razrada detalja ili cjeline kompozicije. Razlika između studije i skice je u tehničkoj doradenosti i deskripciji.

ŠRAFIRANJE

Gusto i usporredno iscrtane linije te unakrsno iscrtavanje linija u suprotnom smjeru (unakrsno šrafiranje). Najubičajeniji način crtačke sugestije volumena, dubine, sjena.

PAPIR

Crtačka podloga izrađena od celuloznih niti iz biljaka ili krpa koje su se gnječile, bjelile i iskuhavale u vodi do žitke smjese sušene i cijedene u žičanim kalupima. Površina papira se za crteže, kako bi izgubila upijajuća svojstva, obrađivala gustom želatinom. Radionica papira se označavala vodenim znakom koji se otiskivao s uzorka koji je bio upleten u žičani kalup.

PENTIMENTI (TAL.)

U doslovno smislu znači “žaljenja” ili “pokajanja”, a kada se pojavi u likovnom djelu riječ je o tragovima prethodnih zamisli koje su prekrivene, popravljene, izmijenjene. Treba ih razlikovati od podcrteža iako su na crtežu veoma često prisutni i jedni i drugi.

PERO

Izrađivalo se rezanjem vrha guščjeg, labudeg, vraninog ili gavranovog pera. Najubičajenije je bilo guščje dok su gavranovo i vranino pero bili poznati po najfinijim linijama. Prirodno pero je veoma elastično i prilagodljivo različitom karakteru linija. Može mijenjati debljinu linija u neprekinutom potezu.

PERO, METALNO

Ne upotrebljava se prije početka 19. st. kada je razvijena tehnologija obrade metala, njegova savitljivost, čvrstoća i istanjenost.

PERO, TRSKA

Načinjeno od šuplje trske, tvrd je i uvijek iste oštine, nema fleksibilnost i trag mu je kratak, tup i ostavlja dojam grebanja.

PODCRTEŽ

Nalazi se ispod obris crteža i veoma je čest prije crteža perom a izvodio se ugljenom, kredom, grafitom, sangvinom ili metalnim stilusom.

PREDLOŽAK

Crtež visokog stupnja dovršenosti koji i sebi sadrži sve morfološke i formalne elemente za prijenos u drugi medij. Predlošku prethode skice i studije. Treba ga razlikovati od crteža koji je dovršen u mediju kao samostalno djelo.

RICORDI

Crteži koji nastaju kao podsjetnik na izvedena djela. Mogu biti rabljeni u radionici kao invencije ili inačice, a služili su i kao svojevrsna evidencija autorstva invencije. *Liber veritatis* je zbirka crteža koju je sastavljao kao album slikar Claude Lorraine te postaje pojam takvih oblika crteža.

UGLJEN

Drveni ugljen koji nastaje izgaranjem drva u komori bez kisika. Kruti medij čiji je crtani trag nestabilan i lako se briše. Primjeren je za skice. Kako bi trag bio trajniji ugljen se namakao u laneno ili maslinovo ulje (tzv. masni ugljen).

TINTA CRNA, HRASTOVO MOČILO

Purpurno crna tinta željeznih soli i tanina nastaje gnječenjem i iskuhavanjem sastojaka biljnih izvora (hrastova i borova kora, plodovi hrasta i oraha) kojima se dodaje željezni sulfat i gumiarabika. Najčešći je medij crteža od 12. do 18. st. Izloženo svjetlu crnilo prelazi u smeđi ton koji je veoma teško razlikovati od smeđe tinte čadi (vidi smeđa tinta, bistro).

TINTA, CRNA, UGLJENA

Proizvodi se od crnog ugljenog pigmenta čadi ili crne krede. Otapa se u vodi s vezivnom gumiarabikom ili ljepilom, kemijski je stabilna i ne mijenja boju. Naziva se i *kineska* ili *indijska* tinta.

TINTA SEPIA

Smeđa tinta proizvedena od sasušenog prokuhanog sedimenta sipine tinte koji se miješa s gumiarabikom te suši u obliku “kolača”. Otopljeni u vodi daju bogatu smeđu tintu u široj primjeni tek u 19. st.

TINTA, SMEDA (BISTRO)

Nastaje kuhanjem ili natapanjem čadi u vodi. Nakon filtriranja je prozirna i svijetla. Ton ovisi o vrsti čade drva paljenog bez kisika. Brezina čad daje žutosmeđu tintu, kestenov plod zlatnosmeđu i često se ne mogu razlikovati od izbljedgele tinte hrastovog močila.

VODENE BOJE, AKVAREL

Akvarel sadrži neotopljene čestice pigmenta koje tehnici daju sjaj prosijavanjem svjetlosti papira među neotopljenim pigmentima.

VODENI ZNAK

Slovo, ime, amblem, grb utisnut u papir (tal. filigrana). Izveden je od pletene žice koja je zalemljena u sito za cijedenje papirne melase i formatiranje papira u manufakturnoj proizvodnji. Pojavljuju se od XIII. st. (Bologna, 1282.) a do XVIII. st. filigranologija je registrirala 16000 uzoraka. C. M. Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier*, 4 vols. (Paris, 1907); W. A. Churchill, *Watermarks in Paper in Holland, England, France etc, in the XVII and XVIII Centuries and Their Interconnection* (Amsterdam, 1935), and E. Heawood, *Watermarks Mainly of the 17th and 18th Centuries* (Hilversum, 1950).

literatura

—

Ames-Lewis F.,
Drawing in Early Reanaissance Italy,
Yale University Press,
New Haven and London, 2000.

Arcangeli, L.,
*Andrea Lilli nella pittura delle Marche
tra Cinquecento e Seicento*,
Roma, 1985.

Baker, Ch. / Elam, C. / Warwick, G.,
Collecting Prints and Drawings in Europe,
c. 1500—1750,
Aldershot, 2003.

Baldelli, M.,
Claudio Ridolfi Veronese, pittore nelle Marche,
Urbania, 1977.

Ballarin, A.,
*Considerazioni su una mostra
di disegni Veronesi del Cinquecento*,
Arte Veneta, 25, 1971.
str. 92—118.

Barolsky, F.,
Daniele da Volterra, Catalogue Raisonné,
New York, London, 1979.

Basevi, B.,
Su alcuni disegni veronesi a Genova,
u Verona illustrata,
Rivista del Museo di Castelvechio,
br. 10, Verona, 1997.
str. 15—23.

Bauman, J. M.,
*Giulio Clovio and the Revilalization of
Miniature Painting at the
Medici court in Florence*,
u Zborniku Jurja Julija Klovica
(„Klovičev zbornik“),
Zagreb, 2001.
str. 63—73.

Bartsch, A.,
The Illustrated Bartsch,
Abaris Books,
New York, od 1978.

Blunt, A. / Croft-Murray, E.,
*Venetian Drawings of
the XVII and XVIII Centuries*,
London, 1957.

Bugini, E.,
Un intarsio di lira, una lira intagliata,
u Verona illustrata, Rivista del Museo
di Castelvechio, 2004.
str. 43—65.

Bean, J.,
*17th Century Italian Drawings
in the Metropolitan Museum of Art*,
New York, 1979.

Bean, J. / Turčić, L.,
*15th and 16th Century Italian Drawings
in The Metropolitan Museum of Art*,
New York, 1990.

Bean, J. / Griswold M. W.,
*18th Century Italian Drawings
in The Metropolitan Museum of Art*,
New York, 1990.

Beaumont — Maillet, L. (i drugi),
*Dessins de la Renaissance
dans les collections de la
Bibliothèque Nationale de France*,
Paris, 2003.

Berzaghi, R.,
*Giovan Battista Bertani (1516?—1576.)
u Marinelli Sergio*,
Manierismo a Mantova,
Milano, 1998.

Bettagno, A.,
*Disegni e dipinti
di Giovanni Antonio Pellegrini, 1675—1741*,
Venezia, 1959.

Bettagno, A.,
*Disegni veneti del Settecento,
della Fondazione Giorgio Cini
e delle collezioni Venete*,
Venezia, 1963.

Bettagno, A.,
*Disegni di una collezione
veneziana del Settecento*,
Vicenza, 1966.

Bettagno, A.,
*Le dessin vénitien
au XVIIIe siècle Venezia*,
Venezia, 1971.

Bettagno, A. / Cazort M.,
I Gandolfi, Ubaldo, Gaetano,
Mauro disegni e dipinti,
Venezia, 1987.

Biagi Maino, D.,
Gaetano Gandolfi,
Milano, 1995.

Birke, V. / Kertész, J.,
*Die Italianischen Zeichnungen
der Albertina, I—IV.*,
Wien, Köln, Weimar, 1992. — 1997.

Bjurström, P.,
*Italian Drawings from
the Collection of Giorgio Vasari*,
Stockholm, 2001.

Bora, G.,
Il Seicento Lombardo,
disegni, libri e stampe,
Electa,
Milano, 1973.

Bora, G.,
I disegni della collezione Morelli,
Bergamo, 1989.

Borri, C.,
I Disegni della Collezione Torri,
Arrezzo, 1986.

Brugnolo Meloncelli, K.,
Gian Battista Zelotti,
Milano, 1992.

Berti, L. (i drugi),
Il primato del disegno,
Firenza, 1980.

Boubli, L.,
*Savoir-faire. La variante
dans le dessin italien au XVIe siècle*,
Editions de la
Réunion des Musées Nationaux,
Paris, 2003.

Brooke, X.,
Mantegna to Rubens,
The Weld-Blundell Collection,
London, 1998.

Brunetti, G.:
*I disegni dei secoli 15. e 16. della
Biblioteca Marucelliana di Firenze*,
1990.

Brunetti, G. (i drugi),
*I disegni e incisioni
della raccolta Marucelli*,
sec. 15. — 18.,
Firenza, 1984.

Buscaroli Fabbri, B.,
Carlo Cignani Affreschi,
dipinti, disegni,
Milano, 2004.

Cazort, M.,
Bella Pittura, The Art of The Gandolfi,
Otawa, 1993.

Carpeggiani, Paolo.,
*Il libro di pietra:
Giovanni Battista Bertani*,
Milano, 1992.

Cellini, M. / Mei, M.,
*Disegni della
Biblioteca Comunale di Urbania*,
Ancona, 1999.

Chapman, H.,
*Michelangelo Drawings:
Closer to the Master*,
London, 2005.

Ciaravino, J.,
*Un Art Paradoxal:
La Notion De Disegno En Italie
(XVeme—XVIeme Siecles)*,
Harmattan, 2004.

Costamagna, Ph.,
*L'étude d'après les maîtres
et le rôle de la copie
dans la formation
des artistes à Florence
au XVI siècle*, u Disegno,
Actes du colloque Rennes,
1990.
str. 51—63.

Cionini-Visani, M. / Gamulin, G.,
Julije Klović,
Zagreb, 1993.

Collobi Raghianti, L.,
Lazzaro Tavarone disegnatore,
Critica d' arte, br. 5,
1954.

Collobi Raghianti, L.,
Il Libro de disegni del Vasari, I., II.,
Firenze 1974.

Corubolo, A.,
Le incisioni di Louis Dorigny,
Verona illustrata,
Rivista del Museo di Castelvecchio, Verona,
br. 10, 1997.
str. 41 — 61.

Costanzi, C.,
Claudio Ridolfi:
Un pittore veneto nele Marche del' 600,
Marche, 1994.

Costanzi, C. / Massa, M.,
*Claudio Ridolfi: un pittore veneto
nele Marche del '600*,
Ancona, 1994.

Crosato, L.,
Gli affreschi nelle ville Venete del Cinquecento,
Treviso, Canova, 1962.

D'Arcais, F. / Zava Boccazzi, F. / Pavanello, G.,
Gli Afreschi nelle ville venete,
Dal Seicento all'Ottocento,
I., II.,
Venezia, 1978.

D'Elia, U. R., 1973 — ,
Drawing Christ's Blood:
*Michelangelo, Vittoria Colonna,
and the Aesthetics of Reform*,
Renaissance Quarterly — Volume 59,
Number 1,
Spring 2006.
pp. 90 — 129.,
[http://www.thefreelibrary.com/
Drawing+Christ's+blood:+
Michelangelo,+Vittoria+Colonna,+
and+the...-a](http://www.thefreelibrary.com/Drawing+Christ's+blood:+Michelangelo,+Vittoria+Colonna,+and+the...-a)
(pregledano 29. 08. 2008.)

Da Pisanello a Tiepolo,
*Disegni Veneti dal Fitzwilliam
Museum di Cambridge*,
Milano, 1992.

Dandson, B.,
Daniele da Volterra and the Orsini Chapel II.,
The Burlington Magazine,
1967., September,
str. 553 — 561.

De Lavergnée Brejon, B.,
Catalogue de Dessins Italiens,
Collections du Palais des Beaux-Arts de Lille,
Réunion des Musées Nationaux,
1997.

Dempsey, Ch.,
*Some Observations on the Education
of Artist in Florence and Bologna
During the Later Sixteenth Century*,
Art Bulletin LXVII, 4,
1980., str. 552 — 569.

Déotte, J-L.,
The Age of Vasari (katalog izložbe),
Art Gallery University of Notre Dame,
Notre Dame Indiana (i drugi),
New York, 1970.

Déotte, Jean-Louis,
Alberti, Vasari, Leonardo,
*from disegno as drawing
to disegno as projective milieu u*
[http://revues.mshparisnord.org/
appareil/index.php?id=604#atexte](http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=604#atexte)
(13. 10. 2008.)

De Tolnay, Ch.,
Michelangelo,
Princeton, 1943. — 1960.

Déotte, J-l:,
*Alberti, Vasari, Leonardo, from disegno
as drawing to disegno as projective milieu u*
[http://revues.mshparisnord.org/
appareil/index.php?id=604#atexte](http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=604#atexte)
(pregledano, 13. 10. 2008.)

Dorigato, A.,
Pietro Antonio Novelli,
u Pignatti,
Venecija, 1996.
62 — 111,
kat. 1211 — 1298.

Dücker, A. (i drugi).,
Das Berliner Kupferstichkabinett,
Akademie Verlag,
Berlin, 1994.

Meijer, Bert W.,
Disegni di Antonio Balestra,
u *Arte Veneta*, 60,
Venezia, 2003.

Newcomb Schleier, Mary.,
Drawings by Tavarone,
Paragone, vol. XXXII,
br. 375,
1981.
str. 45 — 6.

Newcomb Schleier, M.,
*Genoese Drawings, Italian Drawings
in the Department of prints and Drawings*,
Statens Museum for kunst,
Copenhagen, 2004.

Eisler, C.,
*La mano, il segno, disegni
dei maestri dal XIV al XX secolo*,
Milano, 1976.

Ewald, G.,
Johann Carl Loth,
Amsterdam, 1965.

Faietti, M.,
*I Grandi disegni Italiani
della Pinacoteca Nazionale di Bologna*,
Bologna, 2002.

Fenő, I.,
Disegni veneti del Museo di Budapest,
Venezia, 1965.

Ferrari, O. / Scavizzi, G.,
Luca Giordano (I — III),
Napoli, 1966.

Ferrari, O.,
*Drawings by Luca Giordano
in the British Museum*,
The Burlington Magazine,
vol. 108, br. 759,
lipanj 1966.
str. 298 — 307.

Ferrari, O.,
*Bozzetti italiani
dal manierismo al barocco*,
Napulj, 1990.

Ferrari, O. / Scavizzi, G.,
L' opera completa: Luca Giordano,
Napulj, 2001.

Fischer, Ch.,
Central Italian Drawings,
Schools of Florence, Siena,
The Marches and Umbria,
*Italian Drawings in the department
of Prints and Drawings*,
Statens Museum for Kunst,
Copenhagen, 2001.

Fischer, Ch. / Meyer, J.,
Neapolitan Drawings,
Statens Museum for Kunst,
Copenhagen, 2001.

Freedberg, S. J.,
Painting in Italy, 1500 — 1600,
Yale University Press, 1993.

Gere, J.,
I disegni dei maestri,
Il manierismo a Roma,
Milano, 1970.

Graf, Dieter:
*Master Drawings of the Roman Baroque
from the Kunstmuseum Düsseldorf*,
London and Edinburgh, 1973.

Grassi, Luigi.,
Il disegno italiano,
Roma, 1956.

Gregory, Sh.,
Reading Vasari (review),
Renaissance Quarterly,
Volume 60, Number 1, 2007.,
[http://muse.jhu.edu/journals/
renaissance_quarterly/toc/
ren60.1.html](http://muse.jhu.edu/journals/renaissance_quarterly/toc/ren60.1.html)
(pregledano 13. 12. 2008.)

Gašparović, Lj.,
*Juraj Julije Klović
u Strossmayerovoj galeriji*,
Peristil, 26,
Zagreb, 1983.
str. 111—118.

Haverkamp-Begemann, E.; Logan, C.,
*Creative Copies, interpretative Drawings
from Michelangelo to Picasso*,
New York, 1988.

Hayward, J. F.,
*Virtuoso Goldsmiths
and the Triumph of Mannerism*,
1540—1620, London, 1976.

Hirst, M.,
*Daniele da Volterra
and the Orsini Chapel I.*,
The Burlington Magazine,
1967., September,
str. 428—509.
(vidi još Davidson B.)

Jaffe, D.,
*Daniele da Volterra
and his Followers*,
The Burlington Magazine,
1986., CXXVIII,
str. 168—187.

Jeffery, D.,
Sebastiano Ricci,
Rizzoli Editore, Milano,
Milano, 1976.

Joannides, Paul.,
*The Drawings of Michelangelo
and his followers in the
Ashmolean Museum*,
excerpt:
www.cambridge.org
(pregledano 25. 06. 2008.).

Joannides, Paul.,
Michel-Ange, élèves et copistes,
*Inventaire des dessins italiens
du musée du Louvre*,
Paris, 2003.

Lugt, F.,
*Les Marques De Collections
De Dessins & D'estampes*,
Amsterdam, 1921.

Lugt, F.,
*Les Marques De Collections
De Dessins & D'estampes (Supplément)*,
La Haye, 1956.

Magagnato, L.,
*La Pittura a Verona tra
sei e settecento*,
Verona, 1978.

Magagnato, L.,
*Disegni del Museo civico di Bassano—
da Carpaccio a Canova*,
Venezia, 1956.

Mancini, V. / Pavanello, G.,
*Il Segno dell'Arte, disegni di figura
nella Collezione Certani
alla Fondazione Giorgio Cini (1500—1750)*,
Bologna, 2007.

Marinelli, S. / Martini G.,
Museo di Castelvecchio, Disegni,
Milano, 1978.

Marinelli, S.,
Intorno a Dorigny e Brentana,
Verona illustrata,
rivista del Museo di Castelvecchio,
Verona br. 10, 1997.
str. 69—79.

Marinelli, S. (ur.) više autora:
Manierismo a Mantova,
*La pittura da Giulio Romano
all'età di Rubens*,
Milano, 1998.

Marinelli, S.,
*La pittura a Mantova nell'età
di Guglielmo 1558—1587*,
u Marinelli Sergio,
Milano, 1998.
str. 71—109.

Marinelli, S.,
Nota a Giambattista Buratto,
u Verona Illustrata,
Rivista del Museo di Castelvecchio,
Verona, 2000.
str. 41—50.

Marinelli,
Cinque secoli di disegno Veronese,
Firenza, 2000.

Martini, R.,
L'opera completa del Veronese,
Milano, 1966.

Mazza, B.,
Bernardino India,
u: Pier Paolo Brugnoli, Lionello Puppi,
Maestri della Pittura Veronese,
Verona, 1974.
str. 253—264.

Marinelli, S.,
u Magagnato,
Odoardo Perini,
Verona, 1978.
str. 211—215.

Marinelli, S.,
Disegni veronesi al Louvre 1500—1630,
Verona, 1994.

Marinelli, S.,
Cinque secoli di disegno veronese,
Firenza, 2000.

Marini, G. / Marinelli, S.,
*I grandi disegni italiani
del Museo di Castelvecchio a Verona*,
2000.

Marini, G. / Marini, P.,
*Louis Dorigny (1654.—1742.):
un pittore della corte francese a Verona*,
Venezia 2003.

Mazza, Barbara.,
Bernardino India,
u: Pier Paolo Brugnoli, Lionello Puppi,
Maestri della Pittura Veronese,
Verona, 1974.

Meloni Trkulja, S.,
La Fortuna di Giulio Clovio 1978.—1998.,
u Zborniku Jurja Julija Klovića
(„Klovićev zbornik“),
Zagreb, 2001.
str. 9—15.

Meneghello, L. R.,
*Marco Marcola:
pittore veronese del Settecento*,
Verona, 1983.

Michael A. Holly,
Patterns in the Shadows,
In[-]Visible Culture,
An Electronic Journal For Visual Studies,
1999.
[http://www.rochester.edu/
in_visible_culture/issue1/
holly/holly.html](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue1/holly/holly.html)
(pregledano 13. 09. 2008.).

Monbeig Goguel, C.,
*Giulio Clovio „nouveau petit Michel-Ange“
a propos des dessins du Louvre*,
Revue de l'Art, 80, 1988.
str. 37—47.

Monbeig Goguel, C. (ur. više autora),
*Francesco Salviati (1510—1563),
o la Bella Maniera*,
Milano, 1998.

Mrozinska, M.,
*I disegni del Codice Bonola
del Museo di Varsavia*,
Venezia, 1959.

Mullaly, T.,
*The Reliable Venetian Hand,
an Exhibition in Venice
and Some Additions*,
The Burlington Magazine,
Vol. 109, br. 766,
1967.
str. 48—51.

Mullaly, T.,
Disegni veronesi del Cinquecento,
Vicenza, 1971.

Muraro, M.,
*Disegni veneti della
Collezione Janos Scholz*,
Venezia, 1957.

Negri Arnoldi F. / Valenti Prosperi, S.,
Il disegno nella storia dell'arte Italiana,
Roma, 1986.

Newcomb Schleier M., <i>Drawings by Tavarone</i> , Paragone, vol. XXXII, br. 375, 1981. str. 45 — 6.	Pepper, S., <i>Guido Reni: L' opera completa</i> , Novara, 1988.	Ragghianti Collobi, L., <i>Il Libro de disegni del Vasari</i> , I, II, Firenze, 1974.
Olszewski E., <i>Italian drawings</i> , <i>a corpus of Drawings</i> <i>in Midwestern collections</i> , <i>sixteenth century</i> , I., II, Columbia i London, 2008.	Peretti, G., <i>La pittura a Mantova</i> <i>nell' età di Ercole 1550 — 1558</i> , u Marinelli Sergio, Manierismo a Mantova, Milano, 1998. str. 33 — 53	Ramade, P., <i>Disegno</i> , <i>Les Dessins italiens</i> <i>du Musée de Rennes</i> , Musée des Beaux-Arts, Rennes, 1990.
Palluchini, R., <i>Per la storia del</i> <i>manierismo a Venezia</i> , Venezia, 1981.	Pignatti, T., <i>Paolo Veronese (I — II)</i> , Venezia, 1976.	Rearick, R. W., <i>Il disegno veneziano del Cinquecento</i> , 2001.
Parker, K. T. / Byam Shaw, J., <i>Mostra dei disegni</i> , <i>Canaletto e Guardi</i> , Venezia, 1962.	Pignatti, T., <i>La Scuola Veneta</i> , Fratelli Fabbri editori, Milano, 1986.	Richardson, F. L., Andrea Schiavone, Oxford, 1980.
Parker, K. T., <i>Catalogue of the</i> <i>Collection of Drawings</i> <i>in the Ashmolean Museum</i> , Oxford, 1972.	Pignatti, T. / Pedrocco, F., <i>Paolo Veronese</i> , Milano, 1995.	Romanelli, G. / Pignatti, T., <i>Disegni dalle Collezioni</i> <i>del Museo Correr</i> , XV — XIX secolo, Venezia, 1986.
Parma, E., <i>La Pittura in Liguria</i> , <i>Il Cinquecento</i> , Recco, 1999. str. 413 — 414.	Pignatti, T. / Dorigatto, A. / Pedrocco, F. (i drugi), <i>Disegni Antichi del</i> <i>Museo Correr di Venezia</i> , Vol. I (<i>Aliense — Crosato</i>); Vol. II. (<i>Dall'Oglio — Fontebasso</i>); Vol. III. (<i>Guardi</i>); Venezia, 1980. Vol. V., (<i>Loth-Rubens</i>), Venezia, 1996.	Romani, V., <i>Daniele da Volterra</i> <i>amico di Michelangelo</i> , Florence, 2003.
Parma, E., (i drugi), <i>Perino del Vaga</i> <i>Tra Raffaello e Michelangelo</i> , Milano, 2001.	Poirier, M., <i>The Role of the Concept of Disegno</i> <i>in Mid-Sixteenth Century Florence</i> u <i>The Age of Vasari (katalog izložbe)</i> , Notre Dame, Indiana, New York, 1970.	Rosenberg, P., <i>Gallerie dell' Accademia</i> , <i>Disegni francesi</i> , Milano, 2004.
Pavanello, G., <i>I disegni del professore</i> , <i>la raccolta Giuseppe Fiocco</i> <i>della Fondazione Giorgio Cini</i> , Venezia, 2005.	Polazzo M., <i>Antonio Balestra</i> <i>pittore veronese 1666 — 1740</i> , Verona, 1978.	Rossi, A., <i>Longhi: Il „Braccesco“ o la</i> <i>gramatica dell' attribuzionismo</i> , Paragone, 375, 1981. str. 3 — 20
Pelc, M., (i) <i>Juraj Julije Klović u grafici</i> , HAZU, Zagreb, 1998.	Polazzo, M., <i>Pietro Rotari:</i> <i>pittore veronese del settecento</i> , Verona, 1990.	Ruggeri, U., <i>Disegni dei Marcola</i> , 1, Critica d' Arte, sv. 110, 1970.
Pelc, M., <i>Fontes Clovianae</i> , <i>Julije Klović</i> <i>u dokumentima svoga doba</i> , Zagreb, 1998.	Prisco, B., <i>I Gandolfi: Ubaldo, Gaetano, Mauro:</i> <i>disegni e dipinti</i> , Vicenza, 1987.	Ruggeri, U., <i>Disegni veneti del Settecento</i> , Venezia, 1976.
Pelc, M., <i>Tri crteža pripisana Kloviću</i> <i>i jedna hipoteza</i> , Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 23, str. 83 — 94, Zagreb, 1999.	Pulini, M., <i>Andrea Lilio</i> , Milano, 2003.	Ruggeri, U., (1) <i>Disegni veneti dell' Ambrosiana</i> , Venezia, 1979.
Pelc, M., <i>Martin Rota Kolunić</i> , <i>Natale Bonifacio</i> , <i>djela u hrvatskim zbirkama</i> , Zagreb, 2003.	Puppi, L. / Brugnoli, P. P. (i drugi), <i>Maestri della Pittura Veronese</i> , Verona, 1974.	Ruggeri, U., (2) <i>Disegni veneti della Biblioteca Ambrosiana</i> , Milano, 1979.
	Ragghianti, L., <i>Disegni del Accademia</i> <i>Carrara di Bergamo</i> , Bergamo, 1963.	Ruggeri, U., <i>Valentin Lefèvre</i> , <i>dipinti, disegni, incisioni</i> , <i>Manerba/Reggio Emilia</i> , 2001.

Ruggeri, U.,
Pietro e Marco Liberì,
Rimini, 1996.

Salmina, L.,
*Disegni veneti del Museo
di Leningrado*,
Venezia, 1964.

Scala, G.,
*Three Drawings of Atlas
an Nude Males by a Florentine in Rome
in the Circle of Michelangelo*,
Verona illustrata,
Rivista del Museo di Castelvechio,
Verona, 2001.
str. 35 — 43.

Scarpa, A.,
Sebastiano Ricci,
Milano, 2006.

Smentek, K.,
*The Collectors Cut:
Why Pierre-Jean Mariette
Tore Up His Drawings
an Put them Back Together Again*,
u Master Drawings,
vol. XLVI, br. 1,
2008.

Spike T. J.,
*Una proposta per
Claudio Ridolfi disegnatore*,
u Costanzi, C./Massa M., Ancona,
1994., str. 168 — 173.

Starn, R.,
A Postmodern Renaissance?,
Renaissance Quarterly,
Volume 60, Number 1,
2007.

[http://muse.jhu.edu/journals/
renaissance_quarterly/toc/ren60.1.html](http://muse.jhu.edu/journals/renaissance_quarterly/toc/ren60.1.html)
(pregledano 13. 12. 2008.)

Sueur, H. / Marinelli, S. / Marini P.,
Disegni veronesi al Louvre (1500 — 1630),
1994.

Šimat Sveštarov, M.,
Andrija Medulić u zbirci vojvode Orleanskog,
U zborniku znanstvenog skupa,
*Umjetnički dodiri dviju Jadranskih obala
u 17. i 18. stoljeću*,
Split, 2007.
str. 249 — 271.

Šimat Sveštarov, M.,
Grafika u Italiji 16. i 17. st. (I. dio),
Zagreb, 2005.

Tellini Perini, C.,
Lorenzo Costa il Giovane (1537 — 1586),
u Marinelli Sergio,
Manierismo a Mantova,
Milano, 1998.
str. 53 — 61.

Tempesti, Forlani.,
*Risultanze sui disegni
di Claudio Ridolfi*,
u Costanzi, C./Massa M.,
1994.
str. 178 — 171.

Tofani Petrioli A. /
Rodinò Valenti Prosperi, S. /
Sciolla, G. C.,
*Il disegno:
forme, tecniche, significati*,
Torino, 1991.

Tofani Petrioli A.,
*Gabinetto disegni
e stampe degli Uffizi*,
Inventario Disegni esposti, 1., 2.,
Firenze / Verona, 1986. — 1987.

Tomezzoli, A.,
*Tasselli per la grafica
veronese del Settecento*,
u Arte Veneta, Venezia,
2008.
str. 215 — 232.

Vitzthum, W.,
Disegni dei maestri,
Il barocco a Roma,
Milano, 1986.

Vivian F.,
*La collezione del
Console Smith*,
*Grandi disegni italiani
dalla Royal Library
di Windsor*,
Venezia, 1989.

Voelkle, M. /
Golub, I.
(ur. Begović, M.),
*Časoslov Farnese
s minijaturama
Julija Klovića*,
Zagreb, 2001.

Zampetti, P.,
Pittura nelle Marche, III,
Dalla Controriforma al Barocco,
Firenze, 1990.

Whitaker, L. / Clayton, M. / Laconte, A.,
*The Art of Italy in
the Royal Collection*,
Renaissance & Baroque,
Royal Collection Enterprises,
London, 2007.

Wright, A.,
*Michelangelo Drawings:
Closer to the Master*,
(exhibiton review,
British Museum),
Renaissance studies,
vol. 21., br. 3, str. 415 — 422
www3.interscience.wiley.com/journal/
(pregledano 20.06. 2008.)

BAZE PODATAKA
pregledavane tijekom
2008. godine
te siječnja 2009.

Inventory catalogue of
the Ambrosiana drawings:
<http://www.ambrosiana.it>

Joconde,
Catalogue des collections
des musees de France
[http://www.culture.gouv.fr/
documentation/joconde/fr](http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr)

Louvre,
Département des
Arts graphiques, Paris
<http://arts-graphiques.louvre.fr>

Chicago Art Institute,
prints and Drawings Department
[http://www.artic.edu/aic/
collections.search/citi/artist/](http://www.artic.edu/aic/collections.search/citi/artist/)

<http://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay>

Courtald Institute of
Art Gallery, London
[http://www.artandarchitectutre.org.uk/
images/gallery](http://www.artandarchitectutre.org.uk/images/gallery)



Nakladnik
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti
Kabinet grafike
Zagreb, Hebrangova 1
Tel./fax.: 01 4922374
E-mail: kabgraf@hazu.hr
www.kabinet-grafike.hazu.hr

Za nakladnika
Akademik Slavko Cvetnić

Odgovorni urednik
Akademik Igor Fisković

Recenzentica
dr. sc. Sanja Cvetnić

Urednica kataloga
mr. sc. Slavica Marković

Koncepcija izložbe, izbor radova,
kataloška obrada i predgovor
Margarita Sveštarov Šimat

Likovni postav
Margarita Sveštarov Šimat

Iscrtavanje i digitalna obrada vodenih znakova
Stanislav Novak

Administrativni poslovi
Tanja Lisec

Tehnička služba
Stanislav Novak

Fotografije
Goran Vranić

Lektura i korektura
Suzana Jukić

Grafičko oblikovanje i priprema za tisak
Nedjeljko Špoljar
Sensus Design Factory

Tisak
Intergrafika d.o.o.

Naklada
300 komada

Zahvaljujemo
Ministarstvu kulture Republike Hrvatske
i **Gradskom uredu za kulturu Grada Zagreba,**
koji su financijski pomogli
realizaciju izložbe i kataloga.

