

CANALETTOV CRTEŽ DIOKLECIJANOVA MAUZOLEJA U SPLITU

Na velikoj izložbi »Canaletto — crteži, slike, grafike«, održanoj ljeti 1982. godine u organizaciji Instituta za povijest umjetnosti Fundacije Giorgio Cini na Isola di S. Giorgio Maggiore u Veneciji, na kojoj je bilo predstavljeno 75 crteža, 41 ulje i 58 grafika velikog venecijanskog vedutista settecenta Antonia Canala zvanog Canaletto (1697—1768), bio je pod br. 60 izložen i crtež pod naslovom »Dioklecijanov mauzolej u Splitu« iz jedne privatne zbirke u Firenci.¹

S obzirom na značenje toga Canalettova rada, zbog njegove rijetke teme i za našu povijest umjetnosti i kulture, mišljenja sam da je potrebno posvetiti mu upravo u našoj umjetničkoj historiografiji veću pažnju.

Crtež perom u smeđoj tinti i akvarelu vel. 425/346 mm prikazuje desnu stranu Dioklecijanova mauzoleja odnosno današnje splitske katedrale. Mislim da će fotografija bolje od opisa pokazati sve detalje crteža, a naročito raspored likova, koje nijedna deskripcija ne može u potpunosti predočiti.²

Taj dosad jedini poznati crtež istaknutog majstora na splitsku temu bio se pojavio na jednoj aukciji u poznatoj londonskoj trgovini umjetnina Christie's pod naslovom »Fine Old Master Drawings« na kojoj su bile na prodaji umjetnine u vlasništvu Viscounta Ecclesa, Knighta of Glir, Countess Lanckoronski, Mme Mackenize of Gairloch, Viscounta Radcliffe i drugih. Bio je reproduciran na naslovnoj stranici kataloga te prodaje datiranog 19. ožujka 1975. pod naslovom

¹ Canaletto — Disegni, dipinti, incisioni — catalogo a cura di A. Bettagno, Fondazione Giorgio Cini, Istituto di storia dell'arte Neri Pozza editore, Venezia 1982, str. 49—50, N. 60.

² Fotografiju crteža zahvaljujem Institutu za povijest umjetnosti Fundacije Giorgio Cini u Veneciji, a posebno njezinu direktoru prof. dr. Rodolfu Pal-luchiniju koji mi je pribavio novu fotografiju crteža od njezina firentinskog vlasnika.

»Venetian Capriccio« i naznakama »black chalk, pen and brown ink, gray wash, watermark two crescents, 16 3/4 in. by 13 5/8 in.« i naveden u popisu pod br. 2.³

Identificiran kasnije od autora zapažene studije o Canalettovu slikarstvu André Corboza (o kojoj će kasnije biti govora) kao prikaz Dioklecijanova mauzoleja ušao je u fundamentalni katalog Canalettova opusa u monografiji W. G. Constablea i J. G. Linksa pod br. 856.⁴ U tekstu tog djela navodi se da se ista kompozicija nalazi u graviri na T. XXVII neispravno nazvanoj »Jupitrov hram« u knjizi Roberta Adama »The Ruines of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia« iz 1764, te se napominje da je grupiranje likova i psa s lijeve strane u prvom planu jednako kao na graviri premda se same figure nešto razlikuju. Likovi u prvom planu s desne strane, međutim, dosta su različiti od onih na graviri, a zid iza kolonade (tj. zid mauzoleja) na Canalettovu crtežu ispravno pokazuje poligonalni karakter građevine, što nije vidljivo iz gravire u Adamovu djelu.

U nastavku teksta Constable — Linksove knjige spominje se kako je veliki engleski arhitekt Robert Adam bio posjetio Split 1757. godine zajedno s francuskim slikarom Charlesom Louisom Clérisseauom i s dva crtača.⁵ Na putu iz Rima Adam je bio sreo bivšeg engleskog

³ Fotografiju tog kataloga dugujem prof. dr. Dušku Kečkemetu, koji ju je dobio ljubaznošću prof. Thomassa J. McCormicka, sveučilišnog profesora u Nortonu, Mass., USA. Ugodna mi je dužnost i na ovom mjestu obojici izraziti svoju zahvalnost.

⁴ W. G. Constable — J. G. Links, Canaletto, Oxford 1976, br. 856, str. 622. Upozorio bih ovdje da se u istom djelu pod br. 807 (str. 603) s naslovom »Capriccio s rimskim slavolukom i ruševinama«, a pod br. 848* (str. 620) s naslovom »Capriccio s amfiteatrom i zidom ograđenom terasom« donose dva Canalettova crteža s direktnim asocijacijama na antikne spomenike Pule, koji su po svoj prilici nadahnuli materijalom koji su Clérisseau i njegovi pomoćnici, pa i sam Robert Adam, sakupljali za Adamovu namjeravanu publikaciju o antiknoj Puli. I ti bi Canalettovi radovi zaslužili također kod nas detaljniju obradbu i analizu.

U vezi s tom tematikom v. D. Kečkemet, Antički spomenici Pule na slikama i u opisima stranih autora od XVI do XIX stoljeća, Jadranski zbornik VII, Rijeka—Pula 1969, str. 549—590.

⁵ O velikom engleskom arhitektu Robertu Adamu (1728—1792) v. katalog D. Kečkemet, Robert Adam i Dioklecijanova palača u Splitu, Izložba u Muzeju grada Splita, Split 1964, sa svom literaturom. Od najnovije literature v. J. Fleming, Robert Adam and his circle in Edinburg and Rome, London 1962.

Charles Louis Clérisseau (1722—1820), francuski slikar i arhitekt. Studirao je parišku Akademiju, god. 1746. dobio je Prix de Rome, god. 1749. stupio je u Francusku akademiju u Rimu, a zatim je ušao u službu Roberta Adama i njegova brata. S prvim je putovao u Veneciju i Dalmaciju, gdje je izveo crteže za njegovo djelo o Dioklecijanovoj palači. Od 1762. do 1767. opet je boravio u Parizu, gdje je najviše izvodio crteže s motivima antiknih arhitektonskih spomenika, od kojih je veliki broj uz niz ranijih prešao u vlasništvo ruske carice Katarine II. Winckelmann, koji mu je bio prijatelj, preporučio ga je 1764. kardinalu Albaniju za koga je dekorirao jednu salu u tzv. »kafani« njegove vile. God. 1767. vratio se u Francusku, gdje je 1769. kao »peintre d'architecture« postao članom Francuske akademije. 1771. pošao je za nekoliko godina u Englesku gdje je izlagao u Kraljevskoj akademiji. Ponovno se 1775. vraća u

konzula u Veneciji Josepha Smitha u njegovoj vili u Moglianu, i on mu je bio obećao pomoć.⁶ Na povratku iz Splita Adam je ostavio u Veneciji Crérisseaua i crtače da bi pripremili materijal za knjigu i da bi se izradile gravire. Činjenica da se na Canalettovu crtežu uočava poligonalnost mauzoleja koja se ne vidi iz gravire upućuje te autore na pretpostavku da bi Canaletto bio radio prema Clérisseauovu crtežu, a ne po bakrorezu u knjizi koji je izradio Francesco Bartolozzi⁷, te da mu je taj crtež mogao biti pristupačan u kućama konzula Smitha, Francesca Algarottija⁸ ili Anton Marie Zanettija, koji su osobno poznavali i Canaletta i Adama.

U katalogu Canalettove izložbe u Veneciji 1982. godine crtež Dioklecijanova mauzoleja obradio je A. Bettagno, glavni autor kataloga

Pariz, da bi se zatim preselio u Rusiju na poziv iste carice za koju izvodi niz djela. Posljednje godine boravio je ponovno u Francuskoj, gdje je od Napoleona I. dobio Legiju časti i umro u Parizu u dubokoj starosti od 98 godina. Za stariju literaturu o Clérisseauu v. *Thieme — Becker*, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, VII, Leipzig 1912, str. 91—92. Za noviju v. osobito citirani katalog *D. Keckemeta*, a posebno studije: *B. Skinner*, Nineteen Drawings by C. L. Clérisseau, The Burlington Magazine, april 1963, str. 162; *T. McCormick — J. Fleming*, A Ruine Room by Clérisseau, The Connoisseur, April 1962, vol. 149, str. 239; *T. J. McCormick*, An unknown Collection of Drawings by Charles — Louis Clérisseau, Journal of the Society of Architectural Historians, Oct. 1963, str. 119; *P. Francastel*, La réaction classique aux XVIII^e et XIX^e siècles, u *R. Huyghe*, L'art et l'homme III, Paris 1961, str. 263, 267, 269.

⁶ Joseph Smith bio je neobična ličnost koja se nastanila u Veneciji oko 1709. kao strani trgovac. Već od 1716. želio je postati engleski konzul, što je i postigao tek 1744. god. Sa svojim poslovnim sudrugom Thomasom Williamsom bio je još u vrijeme kraljice Ane započeo trgovati sa slikama venecijanskih umjetnika za engleske kolekcionare, a zatim je i sam postao sabirač. Njegova se zbirka nalazila uglavnom u vili u Moglianu gdje joj se 1757. divio Robert Adam, dok je ostali dio umjetnina držao u palači Mangilli-Valmarana kod crkve S. Apostoli u Veneciji. Smith je posjedovao naročito djela S. i M. Riccija, R. Carriere, Zuccarellija i Canaletta. Canalettova veza sa Smithom počinje oko 1722. i traje preko trideset godina. Smith je s vremenom postao glavni posrednik između velikog vedutista i njegovih engleskih klijenata. Sam je Smith bio kod njega naručio seriju velikih veduta Piazze i Piazzette sv. Marka s odgovarajućim crtama. Preko Smitha Canalettovim mecenom postaje i engleski kralj Juraj III, koji će 1762. nabaviti za svoj dvorac Buckingham House Smithovu zbirku. O Smithu v. osobito studiju *P. Viviana*, Il console Smith mercante e collezionista, Vicenza 1971. i tekst O. Millara u cit. katalogu Canalettove izložbe u Fundaciji Cini 1982. god. (str. 62—63).

⁷ Francesco Bartolozzi (1727—1815), talijanski grafičar i slikar rođen u Firenci. Učio je najprije u Firenci i Rimu, a od 1745. je u Veneciji gdje je najprije nastavio studije u atelieru bakrorezbara Giuseppea Wagnera. Radio je zatim bakroreze prema slikama velikih venecijanskih baroknih majstora (Piazzetta, Zuccarelli, Ricci, Tiepolo), te samostalne akvarele i crteže. Na poticaj bibliotekara i savjetnika kralja Jurja III. Daltona odlazi 1764. u Englesku gdje radi bakroreze po djelima talijanskih i engleskih slikara, ilustrira knjige, te sam radi crteže, bakroreze i minijature u akvarelu. U Engleskoj dobiva i niz počasnih priznanja. Od god. 1802. boravi u Portugalu gdje postaje direktor Umjetničke akademije u Lisabonu i ostaje tu do smrti. Za nas je osobito važno što je uz Antonia Zuchija i druge radio u Veneciji prema Clérisseauovim crtežima gravire za Adamovu knjigu o Dioklecijanovoj palači unoseći vlastite inačice. O Bartolozziju v. *Thieme-Becker*, o. c., II, Leipzig 1908, str. 580—582.

⁸ O vezama F. Algarottija i Canaletta v. osobito tekst *L. Puppia* u cit. katalogu Canalettove izložbe u Fundaciji Cini 1982. god. (str. 71—73).

i izložbe. Nakon što je naveo da je crtež u privatnom vlasništvu u Firenci, te dao o njemu osnovne podatke, istakao je kako je i taj crtež primjer da Canaletto nije uvijek direktno preuzimao motive iz viđene realnosti, nego da je katkad kod njega prisutna medijacija tuđih grafika i crteža odnosno reelaboracija već viđenih slika koje mastor obično modificira unoseći osobne varijacije. I Bettagno smatra da je crtež mogao nastati između 1757. i 1764, tj. u vrijeme pripremnih radova za veliko Adamovo djelo, koji su se obavljali upravo u Veneciji. Adam je svoje putovanje u Split s Clérisseauom i dvama pomoćnicima bio pripremio u Veneciji uz Smithovu pomoć, a nakon splitske ekspedicije, koja je trajala od 11. srpnja do 11. rujna 1757, donio sav skupljeni materijal u Veneciju gdje je Clérisseau dovršio svoje crteže i nadgledao pripremu gravira za ilustracije Adamova djela. Kako se 1755. Canaletto bio definitivno vratio iz Engleske, mogao je u Veneciji pratiti te pripremne radove i upoznati i crteže i gravire. Veze Adama s mletačkim krugovima potvrđuje i činjenica da se među pretplatnike Adamova djela o Dioklecijanovoj palači navode Biblioteka sv. Marka, dužd Loredan, Andrea i Angelo Querini, Paolo Renier, G. D. Tiepolo, Filipo Farsetti, Francesco Algarotti, Anton Maria Zanetti st., Antonio Zucchi, Daniele Fossati, te sam G. B. Piranesi, koga je Adama odavno poznavao.⁹

Vraćajući se, nakon što sam iznio podatke iz triju osnovnih djela koja govore o Canalettovu crtežu na splitsku temu, tj. iz kataloga aukcije kod Christie'sa, Constable — Linksove monografije i Bettagnova kataloga, na sam crtež, želio bih ga uporediti s Bartolozzijevom gravirom s jedne a s Clérisseauovim crtežom s druge strane, da bismo uočili njegove specifičnosti i metodologiju rada velikog venecijanskog vedutista.

Ako uporedimo Canalettov crtež i Bartolozzijev bakrorez u Adamovoj knjizi, možemo uočiti sljedeće važnije razlike:

- a) na Bartolozzijevoj graviri zgrada mauzoleja svršava okomitim zidom, a na Canalettovu se crtežu jasno vidi njena poligonalnost, s time što je zahvaćen dio sljedeće strane koja daje naslutiti oblik oktogona.
- b) U lijevoj skupini u donjem dijelu prvog plana postoje na Canalettovu crtežu manje razlike u oblikovanju likova koje su svojstvene stilu velikog slikara, a najuočljivije je to u činjenici da polusjedeći-poluležeći lik ima u Canaletta štap u ruci i sasvim različitu pozu i da je izrazito drukčije postavljeno pseto.
- c) U desnoj skupini na donjem dijelu prvog plana u Canaletta je dodan lik djeteta koji pruža ruku o zidić oslonjenom i kao zasjelom liku orijentalca s turbanom. Na Bartolozzijevoj graviri sje-

⁹ V. tekst A. Bettagna cit. u bilješci 1.

di na zidiću s leđa prikazani mladi čovjek, a na Canalettovu je crtežu lik prikazan kao maskiran, sa štapom kojim kao da pokazuje stup.

- d) Lik oslonjen na sarkofag periptera vidi se i na Bartolozzijevoj graviri i na Canalettovu crtežu.

Ostale su razlike očiti odraz različitog likovnog pristupa i neuporedivo veće slobode i skicoznosti u obradi kod Canaletta negoli izmjenjene osnovne »ikonografske« sheme. One se osjećaju u oblikovanju samih likova i u obradi zidova, kamenja i raslinja, zatim svjetlosnih rješenja, a to komparacija reprodukcija pokazuje bolje od bilo kakvih opisanih pokušaja.

Ako, s druge strane, usporedimo Canalettov crtež s Clérisseauovim crtežom na istu temu, koji se nalazi danas u lenjingradskom Eremitageu (zbirka crteža br. 11615, vel. 297/260 mm,¹⁰ možemo uočiti sljedeće:

- a) Kao i pri usporedbi s Bartolozzijevom gravicom, i na Clérisseauovu se crtežu ne može uočiti poligonalni oblik mauzoleja, koji se jasno vidi na Canalettovu crtežu gdje se nazire ugao oktogona i početak daljnjeg zida.
- b) Skupina ljudi na lijevoj strani u donjem dijelu prvog plana na Clérisseauovu crtežu je, u odnosu na Canalettov, mnogo različitija od one s Bartolozzijeve gravire. Likovi su sasvim drukčiji i na različiti su način komponirani, a nedostaje i karakteristični detalj pseta.
- c) Na Clérisseauovu crtežu ne postoje na desnoj strani u donjem dijelu prvoga plana uopće ljudski likovi, a ne postoji ni uspravni donji dio stupa, dok se na desnoj zgradi iza zidića od velikih kamenih blokova vide polukružna vrata i prozorčići. Raslinje je također svedeno na minimum.
- d) Na sarkofazima periptera se na Clérisseauovu crtežu vidi nekoliko likova, dok je na Canalettovu samo jedan lik, kao na Bartolozzijevu bakrorezu.

Pri usporedbi obradbe možda se u Clérisseaua mogu naći neke veće sličnosti, što je i logično, jer se radi o crtežu, dok je Bartolozzi izveo bakrorez, čija tehnika onemogućuje neke slobode, a i on je sam bio izrazitije akademski usmjeren u duhu klasicističke likovne dogmatike.

Ta komparacija detalja također se može mnogo bolje uočiti iz fotografija, a mogla bi se i u prvom i u drugom slučaju proširiti i na niz drugih pojedinosti.

Na osnovi iznesenog možemo doći i do zaključka da je Canaletto imao pred sobom Bartolozzijevu graviru, a ne Clérisseauov crtež, i da je u svoju realizaciju unio niz varijacija u duhu svoga slikarskog

rukopisa i svoje kreativne slobodne koncepcije crteža, ako nije eventualno postojao još jedan Clérisseauov crtež na istu temu koji bi bio bliži Canalettovu crtežu, a nama nije poznat.

Kako su i Clérisseauovi crteži bili, nakon što su u većini slučajeva izvedeni u Splitu na licu mjesta, doneseni u Veneciju, te kako su se tu (čini se pod direktnim Clérisseauovim nadzorom) izrađivale gravure, oba su zaključka teoretski moguća. Do nekog eventualnog nalaza čini nam se za sada prva predložena mogućnost daleko prihvatljivijom, jer je prilično teško povjerovati da bi Clérisseau bio izradio dva crteža na istu temu s približno istog ugla. Za tu mogućnost možda bi jedino mogla govoriti činjenica što Bartolozzijsava gravira obuhvaća i dio krova mauzoleja koji se uopće ne vidi u Clérisseauovu crtežu.

Problem poligonalnosti careva mauzoleja mogao je Canaletto vidjeti iz eventualnog danas nama nepoznatog Clérisseauovog crteža, ali vjerojatnije je to mogao zaključiti iz drugih tabla Adamove knjige, a osobito iz br. III (View of the Town of Spalatro from the East) i br. XXIX (Geometrical Elevation of the Temple of Jupiter), iz kojih jasno dolazi na vidjelo osmerokutni oblik građevine.

Iako malen po formatu i daleko skromniji od reprezentativnih ulja s vedutama njegove Venecije i engleskih motiva, i premda nije slikan po autopsiji nego prema djelu drugoga autora, Canalettov crtež splitskog careva mauzoleja nosi u sebi sve bitne karakteristike tog velikog umjetnika koji je od vremena njegova života do naših dana s pravom uživao reputaciju jednog od najvećih pejzažista u povijesti umjetnosti. Za razliku od te neprekinute i zaslužene slave, interpretacija njegova likovnog profila doživljavala je kroz ova dva stoljeća svoju specifičnu evoluciju. Kako se osnovne karakteristike Canalettova likovnog govora mogu u malenom uočiti i u ovom našem djelu, želio bih u najkraćim crtama iznijeti kako se razvijala njegova — kako bi Talijani rekli — »fortuna critica«. Ne smijemo, k tome, zaboraviti da je upravo u posljednjim desetljećima ponovno postao blizak i široj publici nizom velikih likovnih manifestacija od izložbe crteža Canaletta i Guardiija 1962. u Fundaciji Cini u Veneciji i one njegovih slika 1964—1965. u Art Gallery u Torontu i u National Gallery of Canada u Ottavi preko velike izložbe mletačkih vedutista settecenta u Duždevoj palači u Veneciji 1967. do spomenute nedavne izložbe 1982. u Fundaciji Cini na kojoj je bio javno predstavljen i naš crtež.

Canaletto je bio cijenjen već za života kada su se venecijanski i engleski kolekcionari takmičili u nabavljanju njegovih skupina veduta, ali su se kao glavne slikareve vrijednosti obično isticala preciznost, točnost i vjernost njegovih evokacija viđenih motiva iz rodne metropole na lagunama ili iz daleke Engleske u kojoj je proveo dio života. To su uglavnom naglašavali i suvremeni pisci od C. de Brossesa, koji je isticao 1739. da je »Canalettova specijalnost u slikanju venecijanskih veduta u kojima je nadmašio sve što je ikada postoja-

lo u tom umjetničkom rodu« do F. Algarottija, koji je — premda nam danas taj stav djeluje paradoksalno — uzimao 1765. kao primjer Canalettova preciznost njegovu sliku neostvarenog Palladiova mosta na Rialtu koji je bio tako »vjeran« da su se sami stanovnici Venecije raspitivali gdje se nalazi. Jedino je A. M. Zanetti 1771, ističući kako oni koji se razumiju uočavaju njegovu veliku vještinu u izboru motiva, u raspoređivanju likova, u igrama svjetla i sjene i u prozirnoj lakoći poteza kistom i perom, te naglašavajući vedrinu njegova duha i njegovu sretnu inspiraciju, usput spominjao i njegove slikarske slobode (»pittoresche licenze«).

Uz poznato negativno mišljenje J. Ruskina Canaletta su i u 19. st. hvalili ne samo povjesničari umjetnosti i likovni kritičari nego i sami umjetnici: Corot ga je ubrajao u najveće slikare, a Manet uspoređivao s Goyom.

U dublju analizu njegova djela ulaze pisci prve polovice našeg stoljeća, od H. Focillona, koji mu je 1918. posvetio nekoliko nadahnutih redaka u svojoj poznatoj knjizi o Piranesiju, preko G. Fiocca, koji mu je dao zasluženno mjesto u svojoj za ono vrijeme kapitalnoj povijesti mletačkog slikarstva seicenta i settecenta iz 1929, spominjući uporedo njegovu upotrebu »camere oscure«, ali i njegov osjećaj za boju, za zračno, za bogate kontraste svjetla i sjene i za pikturnalne vrijednosti, do R. Longhija, koji ga je u svome »Viatico per cinque secoli della pittura veneziana« (1946) nazivao »il grande Canal«, otvarajući u stvari vrata suvremenom vrednovanju Canaletta. I on je naglašavao da se slikar služio »optičkom komorom« da bi bio vjerniji i istinitiji, ali je uočio da bi upravo tada slikar kao u nekom čudu prelazio u pravu poeziju.

Od novijih autora ne mogu se mimoći na prvom mjestu dalekovidna zapažanja R. Pallucchinija i T. Pignattija koji su nekoliko puta, a osobito u radovima o Canalettovim crtežima i bakropisima, sve dublje ulazili u analizu njegovih djela. Posebno bih upozorio na tekstove D. Gioseffija (1959), koji je duhovito rekao da mu pripada s pravom atribut pionira, jer je tek s njime »paradigma fotografske istine ušla zaista u povijest slikarstva«, uočivši kako su »jezik istinitog i jezik znaka integrirani u Canalettovu opusu u jedinstvenu viziju«, te C. Brandija (1960), koji je istakao da je samo umjetnik« koji je bio kvalificirani nasljednik čitavog talijanskog slikarstva mogao sintetizirati u jednu tako savršenu formalnu koncepciju talijansku perspektivu i Vermeerovu uvjerljivost (»evidenza«), a da je obojici svjetlo u stvari bilo osnovni izvor veličine i originalnosti njihovih slikarskih ostvarenja.¹¹

¹⁰ Reprodukciju tog crteža dugujem također kolegi D. Kečkemetu, koji ju je također dobio od prof. McCormicka. Obojici istaknutih stručnjaka za Roberta Adama i pitanja vezana uz tu problematiku i u ovom slučaju srdačno zahvaljujem.

¹¹ Za literaturu o Canalettu v. osobito izbor iz tekstova o slikaru u G. Berto — L. Puppi, *L'opera completa del Canaletto*, ed. Rizzoli, Milano 1968, str. 8—14. Potpunu bibliografiju o slikaru v. u cit. katalogu Canalettove izložbe u Fundaciji Cini 1982. god.

Nije slučajno da je upravo citat iz Brandija uzeo A. Corboz kao motto u svojoj kapitalnoj studiji »o navedenoj Canalettovoj objektivnosti«, publiciranoj 1974. u »Arte veneta«. Taj francuski povjesničar umjetnosti je na osnovi detaljne analize i uz iznošenje brojnih uočljivih primjera iznio nove poglede na velikog vedutista, zaključujući da je Canaletto svjesno unosio varijacije u interpretiranju viđenih motiva, da se njegove »vedute prese dai luoghi« i »vedute ideate« (kako je sam slikar dijelio svoje slike) spajaju u jedinstvenu cjelinu, da je on često svjesno mijenjao vizure i alternirao dimenzije, da je uz tradicionalne »capriccie« i »vedute« stvarao »pseudocapriccie« u kojima je na svoj način manipulirao viđene i izmišljene motive, da je slikao ne samo motive pred kojima je osobno stajao nego i one na koje bi naišao u tuđim crtežima ili grafikama unoseći u njih svoj osobni pečat, te da su sve njegove slike proizvod jedinstvene vizije i ekvivalentni vidovi jedne specifične lične aktivnosti. Na kraju svoje studije, koju počinje spominjanjem autora koji u Canalettovim slikama vide svojevrsnu »topografiju«, predlaže kao mnogo adekvatniji izraz za interpretaciju Canalettova slikarstva riječ »topothezija«, tj. u stvari fantastična topografija.¹²

U predgovoru izložbe u Fundaciji Cini 1982. (čiji je katalog neiscrpivo vrelo podataka o Canalettu, njegovu vremenu i njegovim suvremenikima iz pera glavnog autora izložbe A. Bettagna i niza suradnika) R. Pallucchini je — nakon što je dao briljantni pregled razvoja kritičke misli o Canalettovu slikarstvu — napisao da je evidentno da nakon Corbozove studije treba potpuno obnoviti razotkrivanje čitanja Canalettova likovnog govora«. U tom svom najnovijem tekstu Pallucchini, koji je već prethodno bio uočio značaj Canalettovih »vedute ideate«, kojima se slikar oslobađao motiva što mu ga je priroda nametala, unoseći vlastite slobodne varijacije, iznio još neka nova zanimljiva zapažanja o našem umjetniku. On tu uočava u bakropisima iz 1740—1744. najviši umjetnikov stvaralački trenutak, vraća se na problematiku umjetnikovih početaka, analizira bit slikarevih »macchietta« naglašavajući njihovu često »pikarsku« komponentu, te vrednuje ulogu svjetla kao osnovnog likovnog fenomena njegova slikarstva.¹³

Spomenuo bih, na kraju, i posljednji članak T. Pignattija, koji se u stvari nadovezuje na Corboza u okviru novog čitanja Canalettovih slika. Kao što je francuski povjesničar umjetnosti uočio niz topografskih sloboda i svjesnih perspektivnih nedosljednosti u njegovim djelima, istaknuti povjesničar venecijanskog slikarstva upozorava i analizira još neke umjetnikove »nemoguće perspektive« uočavajući

¹² A. Corboz, *Sur la prétendue objectivité de Canaletto*, *Arte veneta* XXVIII, Venezia 1974, str. 205—218.

¹³ R. Pallucchini, *Canaletto 1982*, u cit. katalogu Canalettove izložbe u Fundaciji Cini 1982. god. (str. 14). U tome je eseju (str. 11—18) Pallucchini dao sintetički pregled kritičke misli o Canalettovu slikarstvu.

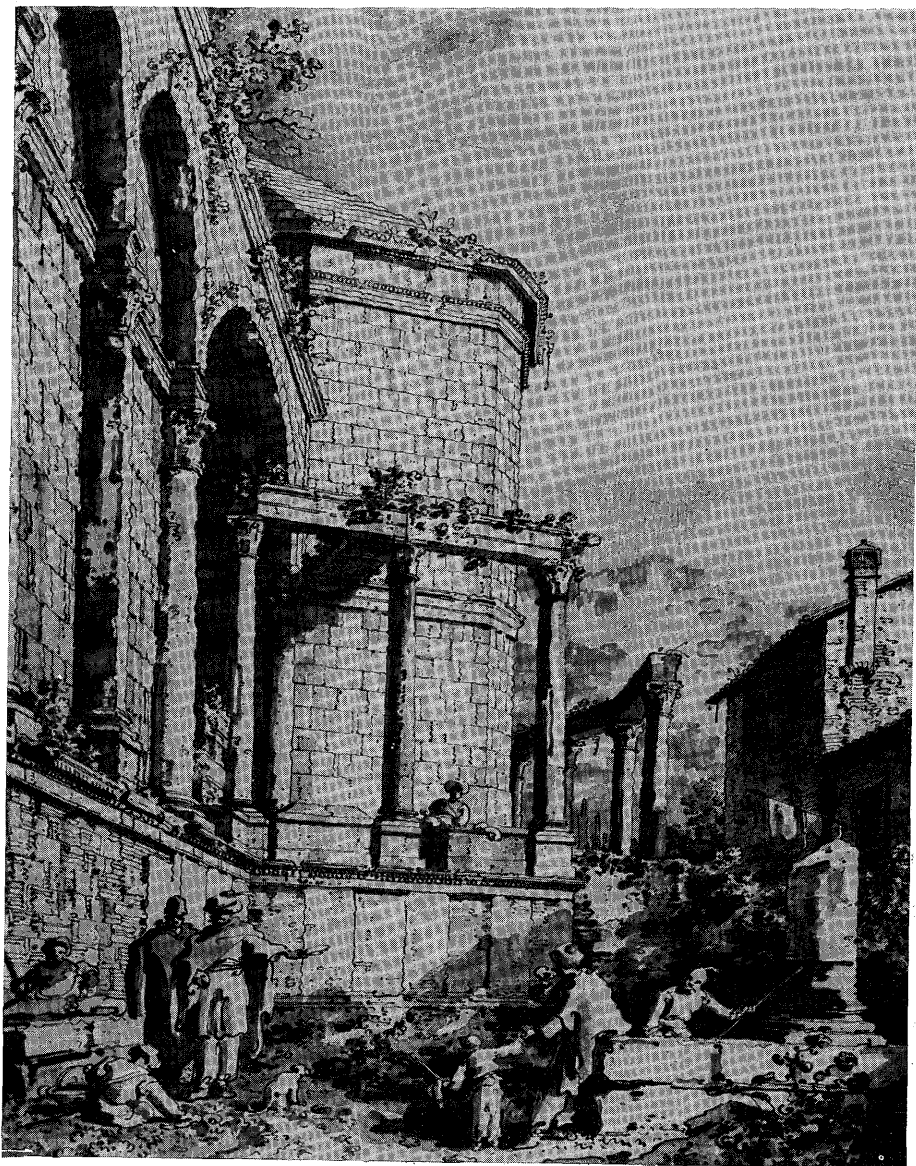
tu istu problematiku, ali realiziranu na različit način, i u njegova nećaka, također značajnog vedutista Bernarda Bellotta.¹⁴

U ranije spomenutoj knjižici o Canalettu C. Brandi bio je naglasio kako njegovi nadahnuti crteži uvijek zapanjuju »nella velocità incredibile del tratto, nella straordinaria presa che il segno ha sull'aria, sul colore, sulla luce«. Te se riječi, čini mi se, mogu primijeniti i na crtež splitskog Dioklecijanova mauzoleja koji je bio povodom ovoj našoj kratkoj studiji.¹⁵

Ne birajući motiv koji je sam vidio, nego prema tuđem predlošku, Canaletto je i u ovom crtežu pokazao — kako smo već istaknuli — kako njemu nije važna »fotografska« točnost, nego evokacija jednog maštovitog i skoro irealnog ugođaja kakav je Dioklecijanov mauzolej mogao pružiti svojim neobičnim i originalnim oblikom. No, njemu to nije bilo dovoljno. On je, istina, preuzeo osnovne elemente arhitektonskog spomenika i bitni raspored likova iz viđenog uzora, ali je na svoj specifičan način naročito nadahnutim osvjetljenjima i nervoznim potezima interpretirao i građevinu samu, i raslinje kojim su ona i njezin okoliš bili obrasli, i bistru i rijetkim oblacima razigranu plohu neba, a osobito figure koje su poprimale neslućenu svježinu, neposrednost i životni intenzitet daleko premašujući predložak. Time je crtež izrazito nadvisio karakter kopije i postao autonomno umjetničko djelo sa svim bitnim karakteristikama svoga autora koji je ostao prepoznatljiv i osoban i kad je — makar već u poodmaklim godinama i u razdoblju koje s pravom najbolji poznavao njegova opusa ne smatraju najsretnijim — naslikao na listu papira motiv koji sam nikada nije imao prilike vidjeti, ali izborom kojega (kao i onih pulskih tema u kojima je motiv viđen na tuđem uzorku interpretirao s još više slobode i udaljavajući se još više od realnosti) ulazi na neki način i u orbitu naše umjetničke baštine, nadahnut najznačajnijim spomenikom antikle umjetnosti na našem tlu.

¹⁴ T. *Pignatti*, Le »prospettive impossibili« del Canaletto, *Ars auro prior* (Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata), Varšava 1981, str. 543—548.

¹⁵ C. *Brandi*, Canaletto, Milano 1960.



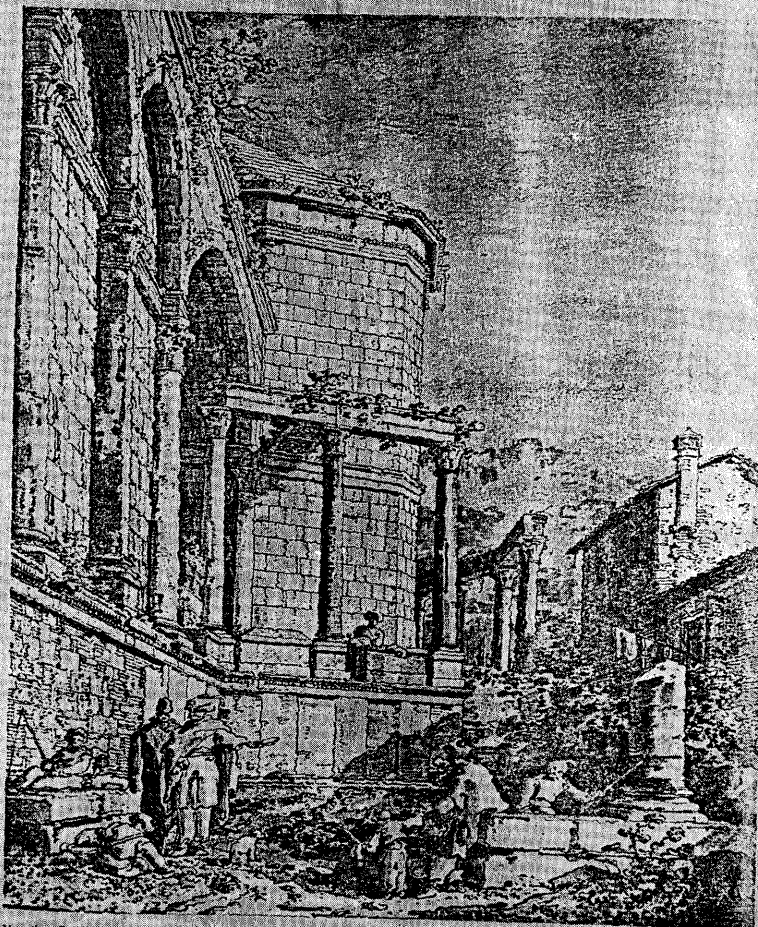
Sl. 1. Antonio Canal zvan Canaletto, Dioklecijanov mauzolej u Splitu (Firenca, privatna zbirka).

Christie's

Wednesday, March 19th

Fine Old Master Drawings

The Properties of The Viscount Eccles, P.C., K.C.V.O., The Knight of Glin, Countess Adellheid Lanckorońska, Madam Mackenzie of Gairloch, The Viscount Radcliffe, P.C., G.B.E., and others.

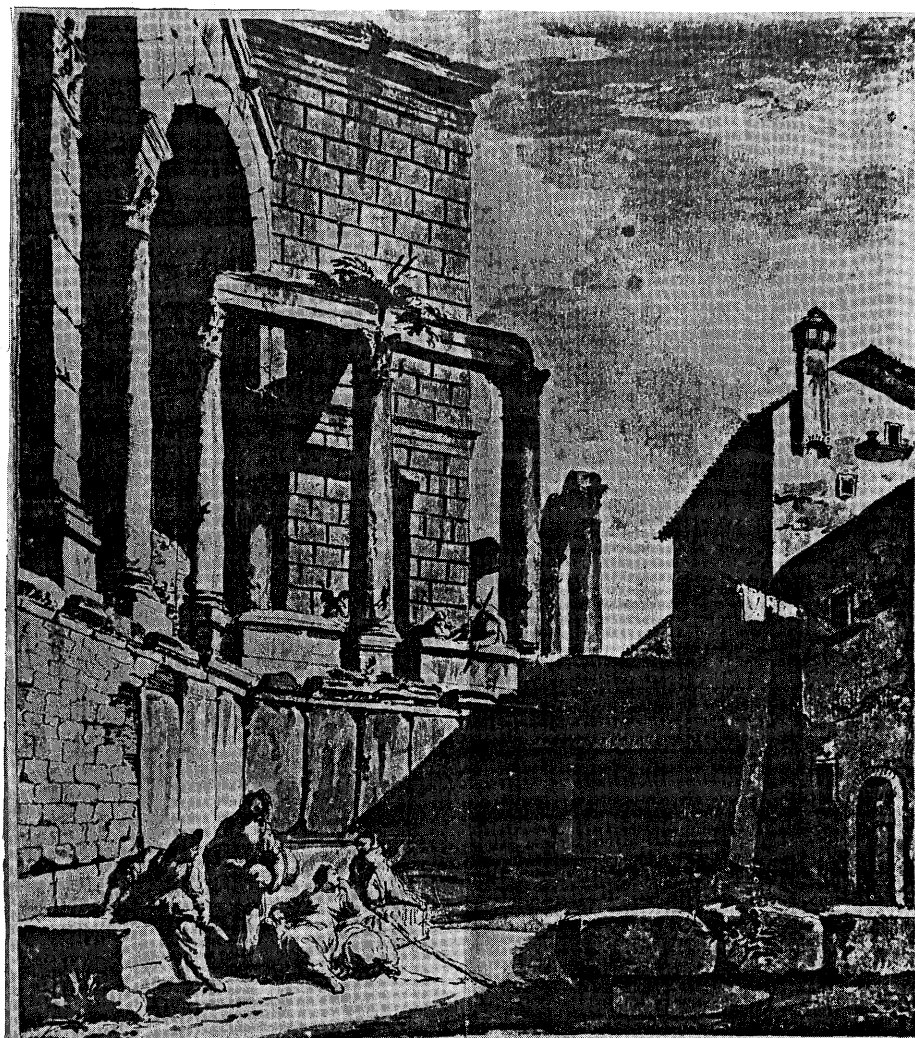


Venetian Capriccio, by Antonio Canaletto, Il Canaletto, black chalk, pen and brown ink, grey wash, watermark (two crescents), 16 1/2 in. by 13 1/2 in.

Sl. 2. Naslovna strana kataloga aukcije kod Christie'sa u Londonu na kojoj je bio na prodaju Canalettov crtež.



S13. Francesco Bartolozzi, Dioklecijanov mauzolej u Splitu (iz knjige Roberta Adama o Dioklecijanovoj palači).



Sl. 4. Charles Louis Clérissieu, Dioklecijanov mauzolej u Splitu (Lenjingrad, Eremitaž).