

Милена Б. МАЗАРАК
Београд

ТРИ СЛИКЕ ВЕНЕЦИЈАНСКОГ ТЕНЕБРИСТИЧКОГ СЛИКАРСТВА ИЗ НАРОДНОГ МУЗЕЈА СРБИЈЕ

Сажетак: У Збирци стране уметности Народног музеја Србије чувају се три дела венецијанских барокних сликара за које је усвојен термин *tenebrosi* – *Светиа Цецилија* Бернарда Строција (Bernardo Strozzi, 1581 – 1644), *Бахус и Аријагна* Антонија Цанкија (Antonio Zanchi, 1631 – 1722) и *Светиу Јероним* Ђованија Батисте Ланђетија (Giovanni Battista Langetti, око 1635 – 1676). Путем стилске и компаративне анализе, проучаваће се репрезентативност дела у оквирима развоја тенебристичког тока у венецијанској уметности. Строци је уметник који поставља темеље тенебристичке струје у Венецији, а која ће пун замах доживети са Цанкијем и Ланђетијем. Формалне карактеристике њихових композиција, попут *chiaroscuro*, драматичности и неокаравађовског натурализма комбинованог са венецијанским ренесансним и маниристичким одликама, омогућавале су да симболика буде изражена не само кроз иконографију већ и кроз целокупну визуелну структуру.

Рад се бави контекстом у којем су извесно настала ова дела. У опусу њихових аутора открива се знатан број слика израђених за палате венецијанских патриција и имућних грађана. Истичу се верзије Ланђетијевог „Светог Јеронима“ од којих се једна налазила у колекцији Ђованија Марије Бертола (Giovanni Maria Bertolo, 1631 – 1707), док Строцијева слика *Светиа Цецилија*, по садржају и стилу, упућује на њену намену колекцији Ђулија Строција (Giulio Strozzi, 1583 – 1652). Разматрајући их као део приватног простора у којем је религиозни и митолошки садржај био најзаступљенији, гради се дубље разумевање функција стилских одлика, у складу са тежњама патрона. Ова дела представљају адекватан пример механизма приватног патронатства, у којем је препозната способност тенебриста да, стварајући активан однос између слике и посматрача, у духу барокног периода, пренесе жељене поруке.

Кључне речи: Венеција, тенебристичко сликарство, барок, Народни музеј Србије, Бернардо Строци, Антонио Цанки, Ђовани Батиста Ланђети

Важни историјски догађаји у Венецији у 17. веку, на првом месту Кандијски (1645–1669) и Морејски (1684–1699) рат, и епидемија куге (1630/31), одразили су се на њен политички, друштвени и уметнички ток. Подстакли су прослављање Републике, светитеља и историјских личности, најпре путем сликарства и архитектуре.¹ Бројне цркве, палате са државном или приватном функцијом и *Scuole Grandi*,² испуњене сликарским делима, чиниле су Венецију уметничким центром са комплексним патронатским системом, привлачећи уметнике из других градова Италије и Европе.³

Услед доласка бројних уметника, у барокном периоду у Венецији коезистирали су разноврсни стилови.⁴ Најдоминантнији био је стил сликара за које је у 19. веку усвојен термин *tenebrosi*.⁵ Иако тенебристи себе нису сматрали члановима групе која делује по одређеним правилима, својим карактеристичним спојем неокаравађовских и венецијанских форми и израза, знатно су променили ток у сликарству Венеције.

Сликари који су поставили темеље тенебризма у Венецији били су Бернардо Строци из Ђенове (Bernardo Strozzi, 1581 – 1644), Доменико Фети из Рима (Domenico Fetti, 1589 – 1623) и Јохан Лис из Олденбурга (Johann Liss, 1597 – 1629/30).⁶ Били су инспирисани венецијанском ренесансом и маниризмом (нарочито колоритом)⁷ и те утицаје сједињавали са знањима усвојеним у другим уметничким центрима. Правац који су покренули наредних деценија ће следити и развијати многи сликари, од којих су најзначајнији: Јохан Карл Лот (Johann Carl Loth, 1632 – 1698), Антонио Цанки (Antonio Zanchi, 1631 – 1722), Ђовани Батиста Ланђети (Giovanni Battista Langetti, око 1635 – 1676), Пјетро Негри (Pietro Negri, 1628 – 1679), Пјетро Либери (Pietro Liberi, 1605 – 1687) и Антонио Молинари (Antonio Molinari 1655 – 1704). Заједничко им је било интересовање за Каравађово сликарство, које је на стваралаштво сваког представника понаособ утицало на специфичан начин.⁸ Упркос појави *chiarista*⁹ и ро-

1 M. Casini, "Some Thoughts on the Social and Political Culture of Baroque Venice", in: *Braudel Revisited: The Mediterranean World 1600-1800*, Toronto, 177.

2 Истакнути патрони уметности у барокној Венецији биле су *Scuole Grandi*, побожне лаичке институције. Иако по општим друштвеним и религиозним ставовима блиске другим италијанским братствима, *Scuole Grandi* биле су јединствене по својој верности дужду, тачније поистовећивању са венецијанским уређењем у целини, а њихове активности надзирано је Веће десеторице. Свака *Scuola* имала је сопствени статут, светитеља заштитника и амблем. Пружале су материјалну и духовну помоћ члановима, сиромашнима и болеснима, и поручивале уметничка дела за своја седишта и цркве. О венецијанским скуолама видети: S. Brajović, *U Bogorodičinom vrtu: Bogorodica i Boka Kotorska – barokna pobožnost zapadnog hrišćanstva*, Beograd, 2006, 113–115.

3 A. Riccoboni, "Antonio Zanchi e la pittura veneziana del seicento", *Saggi e Memorie di Storia dell'arte* 5, 1966, 57.

4 M. Favilla et R. Rugolo, *Baroque Venice, Splendour and illusion in a 'decadent' world*, Vicenza, 2009, 189.

5 A. Riccoboni, *loc. cit.*, 62.

6 B. Nicolson, "Seicento Painting in Venice", *The Burlington Magazine* 101 (London), 1959, 288.

7 M. Levey, *Painting in Eighteenth-Century Venice*, London, 1994, 26.

8 J. Steer, *Venetian painting: A Concise History*, London, 1995, 170.

9 Крајем 17. века у Венецији доминира стил уметника који се називају *chiaristi*, чије сликарство представља постепени увод у рококо уметност. Њихова делатност је венецијанска интерпретација позног барока – *barocchetto*. Највећи утицај на кјаристе имало је дело Паола Веронезеа и Карла Марате. О сликарству кјариста видети: M. Favilla et R. Rugolo, *op. cit.*, 195.; V. Bralić, „Venecija i slikarstvo baroknih stoljeća u sjevernojadranskoj Hrvatskoj“, u: *Sveto i profano slikarstvo talijanskog baroka u Hrvatskoj*, Zagreb, 2015, 50.

коко тенденција у познобарокном периоду,¹⁰ одређене карактеристике тенебриста присутне су и у сликарству 18. века (нарочито у првој половини века).¹¹

Тенебристичке стилске одлике, на првом месту, спој неокаравађовских и венецијанских форми и израза, омогућавале су да симболика дела буде изражена не само кроз иконографију већ и кроз целокупну визуелну структуру.¹² Главна изражајна средстава била су: драматичност композиција, натуралистичке форме, снажни кјароскуро ефекти, делови слике испуњени тамом, амбијент у којем се не може утврдити да ли је сцена приказана напољу или унутра, нити одредити извор светлости. Садржај, а често и формалне одлике дела осмишљавали су патрони. Како уговори између патрона и уметника у Венецији углавном нису сачувани, као ни припремни цртежи или скице,¹³ недостају сведочанстава о појединостима захтева поручилаца, а често и о датовању и првобитном месту, што је случај и са сликама у Народном музеју Србије. Међутим, анализом стила и садржаја, и поређењем са другим делима у опусу уметника (и у општем развоју тенебристичке струје), могуће је ближе дефинисати простор за који су извесно била намењена, и у којем су, у духу барокног периода, остваривала жељене функције.

У Збирци стране уметности у Народном музеју у Београду налази се слика *Свѣѣа Цецилија* (уље на платну, 58 × 45, инв. бр. и. стр. 1123) Бернарда Строција (сл. 1),¹⁴ уметника који је поставио темеље тенебризма у Венецији. Строци је у Ђенови стекао прво сликарско образовање код Тезареа Кортеа (Cesare Corte, 1554 – 1613) око 1595. године и сијенског сликара Пјетра Сорија (Pietro Sorri, 1558 – 1622), од 1596. до 1598. године.¹⁵ Строцијев натурализам се у Ђенови нарочито развијао посматрањем Каравађових и копија његових дела,¹⁶ а за његов колорит значајно је било присуство Рубенса и Ван Дајка.¹⁷ У младачком и зрелом периоду, Строци је путовао у Милано, а потом и у Рим, попут многих сликара барокног периода.¹⁸ Искуство које је тамо стекао помогло му је да под разноврсним утицајима изгради особен стилски језик који ће употпунити у Венецији. Датум и околности Строцијевог доласка у Венецију, прилично су спорни,¹⁹ али се као највероватније датовање помиње 1631. година, када је израдио портрет дужда Франческа Ерица (Francesco Erizzo, 1566

10 V. Bralić, *nav. delo*, 50.

11 A. Riccoboni, *op. cit.*, 57.

12 M. Rzepińska et K. Malcharek, "Tenebrism in Baroque Painting and its Ideological Background", *Artibus et Historiae* 7, 1986, 112.

13 О патронатству у Венецији видети: S. Brajović, *nav. delo*, 230–231.

14 Р. Д'Амико, Т. Бошњак и Д. Прерадовић, „Свѣта Цецилија“, у: *Италијанско сликарство од 14. до 18. века из Народног музеја у Београду*, Београд, 2004, 116–117, кат. бр. 68.

15 P. M. Lukehart, "Bernardo Strozzi 1581/1582-1644", in: *Italian paintings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Washington, 1996, 248.

16 M. C. Terzaghi, "Genova e Caravaggio: opera e artisti da Roma e Napoli", in: *L'ultimo Caravaggio: eredi e nuovi maestri: Napoli, Genova e Milano a confronto, 1610-1640*, Milano, 2017, 83.

17 Рубенс је у Ђенови боравио од 1607. до 1620, а Ван Дајк од 1620. до 1621. и од 1623. до 1625. године. Видети: P. M. Lukehart, "A Paradoxical Priest Bernardo Strozzi (1581/82-1644)", *Bulletin of the Elvehjem Museum*, (Madison), 17.

18 A. Marengo et A. Orlando, "Una nuova identità per Bernardo Strozzi nato Pizzorno e divenuto Fra Antonio. I suoi anni 'genovesi' (1582-1633)", in: *Bernardo Strozzi, 1582-1644, La conquista del colore*, Genova, 2019, 28.

19 W. R. Rearick, "Bernardo Strozzi: Un aggiornamento", *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* 20, 1996, 255.

– 1646),²⁰ што му је олакшало пут и ка другим значајним поруџбинама, најпре, за цркве San Benedetto и San Nicolo da Tolentino.²¹ Подаци о првобитном пореклу и датовању слике из Народног музеја Србије нису сачувани.²² Света Цецилија била је често приказивана у сликарству 17. века²³ и у Строцијевом опусу налази се неколико значајних примера, а један од најрепрезентативнијих је Света Цецилија из Nelson-Atkins Museum of Art у Канзас Ситију (сл. 2), израђена између 1617. и 1621. године, која се првобитно налазила у приватној колекцији Карла Дорије.²⁴ Приказана је као пуна фигура у седећем положају, што је карактеристично за многе Строцијеве представе светитељки,²⁵ док је на слици у Народном музеју представљена као допојасна фигура, постављена веома близу површине платна, са обрадом лица у крупном плану. Део музичког инструмента у подножју слике, у дубокој сенци, видљив је само при непосредној близини. Препознаје се карактеристична Строцијева типологија – округли облик лица, изражено руменило на образима, крупне очи и поглед усмерен нагоре. Скоро је идентично лицу Свете Луције на сцени њеног *Мучеништва* (сл. 3) у цркви Natività di Maria Vergine у Ђенови, једној од најранијих Строцијевих олтарских слика из 1608–1611. године.²⁶

Веома блиска *Светиој Цецилији* у Народном музеју је слика *Свете Ајолоније* из приватне колекције,²⁷ по натуралистичким формама, венецијанском колориту,²⁸ фигури смештеној у потпуно тамни амбијент и сентименталности погледа према горе. С обзиром на то да је настала у време Строцијеве пуне зрелости,²⁹ по стилским и композиционим сличностима, *Светиу Цецилију* потребно је, такође, датовати у период венецијанског стваралаштва, између 1631. и 1644. године.

20 B. Hannegan, "Strozzi's Saint Sebastian", *Boston Museum Bulletin* 71 (Boston), 1973, 70.

21 Строци је за цркву San Benedetto у Венецији израдио олтарску слику *Светиу Себастијану*, а за San Nicolo da Tolentino слику *Светиу Лаврентије дели црквено дојаштво*. Видети: J. Walker Mann, "Baroque into Rococo: Seventeenth and Eighteenth Century Italian Paintings", *Bulletin of the St. Louis Art Museum* 22 (St. Louis), 1997, 36; B. Hannegan, *op. cit.*, 70.

22 Дело је откупљено од Саве Величковића у Београду, 1967. године. Видети: Р. Д'Амико, Т. Бошњак и Д. Прерадовић, *нав. место*, 116.

23 W. R. Rearick, *loc. cit.*, 234.

24 A. Orlando, "Genio ad estro. Quadri 'da stanza' nature morte e ritatti di Bernardo Strozzi per la committenza privata", in: *Bernardo Strozzi, 1582-1644, La conquista del colore*, Genova, 2019, 108.

25 Значајан пример је *Светиа Кајарина* из Wadsworth Atheneum у Хартфорду, такође, насликана за поменути колекцију Карла Дорије. Видети: A. Orlando, *op. cit.*, 132.

26 A. B. Banta, "Tra sacro e profano: il Prete Genovese a Venezia", in: *Bernardo Strozzi 1582-1644, La conquista del colore*, Genova, 2019, 194.

27 R. Lattuada, "Una Santa Apollonia inedita di Bernardo Strozzi", *Dialoghi di Storia dell'Arte* 8/9 (Napoli), 1999, 144.

28 Венецијански тенебристи су од венецијанских ренесансних и маниристичких сликара усвојили, пре свега, богат колорит и његове светлосне ефекте, као и технику наношења боје. О колориту као основној компоненти венецијанског сликарства и његовом примарном значају у односу на цртеж, видети: P. F. Brown, *The Renaissance in Venice: A World Apart*, London, 1997; J. Steer, *op. cit.*; D. Rosand, "Titian and the Eloquence of the Brush", *Artibus et Historiae* 2, 1981, 85–96. Строци се већ у Ђенови упознао са стилским одликама венецијанског 16. века путем Рубенсовог стваралаштва. Нарочито се на Строцијевим сликама насталим у Венецији уочавају богати наноси боје и интензиван и блистав колорит, под утицајем дела Тицијана и Веронезеа, сједињен са неокаравађовским контрастима и осећајем драматичности. О Строцијевом колориту видети: A. Orlando, *op. cit.*, 114–118.

29 R. Lattuada, *op. cit.*, 145.

На Строцијев допојасни приказ светитеља, најчешће у молитвеном стању, веома су утицала његова духовна учења у оквиру реда капучина у Ђенови, у којем је био од 1598/99. до 1608/09. године.³⁰ Иако се, упркос захтевима браће није никада вратио црквеном позиву, у Строцијевом стваралаштву се и тематски и композиционо задржао утицај деценијског боравка у реду капучина, за чију је цркву и приватне одаје стварао бројна дела.³¹ Фигура снажно осветљена светлошћу божанске природе, *lume divino*,³² насупротив мрачној позадини, и нагласак на експресији лица доприносе стварању интимне и непосредне комуникације са посматрачем. Тама као позитивна вредност, неодвојива од светлости (на чему се заснива стваралаштво тенебриста у целини), омогућава фокус посматрача на морални пример светитељке и на молитву за њено посредништво и заштиту.

Формалне одлике и мале димензије слике упућују на њену намену приватном простору, где је испуњавала функције приватне побожности. Од самог почетка рада у Венецији, Строци се константно кретао у круговима угледних и утицајних личности, од којих су многи постали његови *protettori potenti* и патрони.³³ Међу њима су били дужд Франческо Ерицо (Francesco Erizzo, 1566 – 1646), патријарх Федерико Корнаро (Federico Cornaro, 1579 – 1653) и Алвисе Примани (Alvise Grimani, 1581/82 – 1644),³⁴ члан Savio dei Dieci, а потом и бискуп Бергама.³⁵ Посебно близак однос имао је са Ђулијем Строцијем (Giulio Strozzi, 1583 – 1652), песником и оснивачем Accademia degli Unisoni, која је функционисала као музички део Accademia degli Incogniti.³⁶ Академије су биле значајне институције, које су привлачиле бројне уметнике и интелектуалаце, промовишући другачији начин размишљања и уметничког стваралаштва,³⁷ а у таквом амбијенту Ђулио Строци остварио је знатан допринос. Између 1608. и 1615. године, боравио је у Риму, у сличном периоду када и Бернардо Строци,³⁸ те се њихов први сусрет највероватније догодио много раније. У Венецији је Строци за њега израдио неколико дела, као што је портрет *Музичарке* из музеја Staatliche Kunstsammlungen у Дрездену, на којем је представљена Ђулијева ћерка, Барбара Строци.³⁹ Упркос недостатку сачуваних архивских докумената и комплетних инвентара слика, које су се налазиле у власништву Ђулија Строција, изгледно је да се слика из Народног музеја налазила у његовој приватној колекцији. На то најпре упућује њен садржај –

30 A. Marengo et A. Orlando, *loc. cit.*, 24.

31 Бернардо Строци је за цркву San Barnaba у Ђенови и приватне одаје капучина најчешће сликао допојасне представе Богородице са Христом, светог Фрање и свете Кларе. Видети: P. M. Lukehart, *op. cit.*, 11.

32 О односу и аспектима таме и светлости видети: M. Rzepińska et K. Malcharek, *op. cit.*, 96–112.

33 За поменуте личности, значајних државних и црквених функција, Строци је израђивао бројне портрете. Видети: D. Rosand et E. Rosand, *op. cit.*, 257.

34 W. R. Rearick, *op. cit.*, 255.

35 P. M. Lukehart, *op. cit.*, 17.

36 D. Rosand et E. Rosand, “Barbara di Santa Sofia’ and ‘Il Prete Genovese’: On the Identity of a Portrait by Bernardo Strozzi”, *The Art Bulletin* 63/2, 1981, 257.

37 О венецијанским академијама видети у: G. Ferroni, *Istorija italijanske književnosti. Tom I*, prev. S. Milinković i dr., Podgorica, 2005, 354–355.

38 A. Marengo et A. Orlando, *loc. cit.*, 27.

39 D. Rosand et E. Rosand, *op. cit.*, 249.

Света Цецилија као заштитница песника и музичара, а затим и датовање у венецијански период и дуго познанство са Бернардом Строцијем. Имајући на уму Ђулијеву песничку делатност, нарочито рад у Accademia degli Unisoni и заинтересованост за савремене сликарске токове, слика *Света Цецилија* је, осим личне побожности, могла рефлективати и његову велику ангажованост на свим уметничком пољима у барокној Венецији.

У контексту побожности патрона и његовог познавања стилских и садржајних иновативности у сликарству, посматра се и слика *Светиој Јеронима* у Народном музеју (уље на платну, 83,5 × 76 cm, инв. бр. и. стр. 53), коју је насликао Ђовани Батиста Ланђети (сл. 4).⁴⁰ Ланђети прво сликарско образовање добија од Ђоакина Асерета (Gioacchino Assereto, 1600 – 1649) и, попут Строција, још у Ђенови се упознао са Каравађовим сликарством. Такође је путовао у Рим око 1650. године, где је учио код Пјетра да Кортоне.⁴¹ У Венецију долази између 1655. и 1658. године,⁴² када ради са Ђованијем Франческом Касаном (Giovanni Francesco Cassana, 1611 – 1690), учеником Бернарда Строција.⁴³ У Венецији је стварао у истом периоду када и Антонио Цанки, Јохан Карл Лот и Пјетро Негри, а њиховим сликарством и међусобним утицајима тенебристичка струја достигла је пун замах. Ланђетијев стил био је посебно карактеристичан по израженој експресивности због које добија епитет *Il principe dei tenebroso*.⁴⁴ Његово драматично сликарство са спојем Каравађових и Рибериних стилских форми, као и Тинторетових луминистичких израза представља најексплицитнији пример венецијанског тенебризма. Углавном је приказивао религиозне и митолошке теме са протагонистима полунагих тела и динамичних покрета, истакнутим снажном светлошћу на тамној позадини.⁴⁵ Ни Ланђетијев, ни стил других представника тенебризма, не може се посматрати само као уметникова лична експресија већ је неопходно разматрати га у контексту друштвених, политичких и религиозних околности. У времену ратова и разарајућих последица епидемије куге из 1630/31. године,⁴⁶ његове драматичне интерпретације различитих тема са приказом насиља, жртви и мучеништва, биле су веома добро прихваћене у венецијанском друштву и кругу патрона.⁴⁷ Епидемија куге генерално је имала велики утицај на иконографију и стилске одлике, а овековечена је и у делима Антонија Цанкија и Пјетра Не-

40 Дело је Народном музеју Србије највероватније поконио Бертоло Липај. Видети: Р. Д'Амико, Т. Бошњак и Д. Прерадовић, *нав. месџо*, 91.

41 M. S. Mantovanelli, "Giovanni Battista Langetti", *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* 17, 1990, 44–45.

42 M. Favilla et R. Rugolo, *op. cit.*, 142.

43 H. S. Francis, "St Jerome' by Giovanni Battista Langetti", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 39 (Cleveland), 1952, 25.

44 M. S. Mantovanelli, *loc. cit.*, 54.

45 О стилским одликама Ланђетијевог стваралаштва видети: *Ibid.*, 56.

46 О епидемији куге из 1630/31. године у Венецији видети: F. Mormando, "Response to Plague in Early Modern Italy: What the Primery Sources, Printed and Painted, Reveal", in: *Hope and Healing: Painting in Italy in a Time of Plague, 1500-1800*, Chicago, 2005, 1–64; J. L. Stevens Crawshaw, *Plague Hospitals: Public Health for the City in Early Modern Venice*, London, 2016.; A. Hopkins, "Combating the Plague: Devotional Paintings, Architectural Programs and Votive Processions in Early Modern Venice", in: *Hope and Healing: Painting in Italy in a Time of Plague, 1500-1800*, Chicago, 2005, 137-152.

47 L. Borean, "La morte per veleno nella pittura veneziana del Seicento", in: *Antonio Carneio (1637-1692): La Prova del veleno*, a cura di C. Furlan, Udine, 2018, 37.

грија у Scuola Grande di San Rocco,⁴⁸ као најзначајнијем примеру тенеброза у Венецији.

Слика *Свети Јероним* у Народном музеју првобитно је сматрана радом Ђулија Карпионија (Giulio Carpioni, 1613 – 1678) и тако је означена у музејској документацији.⁴⁹ Иако се у Карпионијевом стваралаштву проналазе одређене одлике неокаравађизма, он напушта Венецију много пре доласка Цанкија и Ланђетија⁵⁰ и удаљава се од тенебристичких тенденција, стварајући дела на којима доминирају утицаји Пусеновог сликарства.⁵¹ Слика *Свети Јероним* потом је препозната као рад уметника драматичнијих форми и контраста, као што су Ланђетијеви.⁵² Ретко је потписивао и датовао своја дела која се данас налазе у бројним црквама, музејима и приватним колекцијама, те је често стилском анализом потребно утврдити његово ауторство и фазу стваралаштва.

Типичне Ланђетијеве карактеристике на овој слици су фигура Светог Јеронима која заузима скоро целу површину платна и кјароскуро ефекти који истичу контуре мишића његовог полунаог тела, снажно осветљеног насупротив мрачној позадини. Стилском компарацијом са другим значајним Ланђетијевим делима попут *Смрти Катона* из Ca'Rezzonico у Венецији (сл. 5)⁵³ и *Свети Јероним* из Уметничког музеја (Museum of Art) у Кливленду (сл. 6),⁵⁴ примећује се да на њој нема физичке напетости и драматичности покрета који утичу на емоције и доживљај посматрача. Међутим, непосредан однос са посматрачем Ланђети овде остварује духовном енергијом и концентрисаношћу Светог Јеронима, као и књигом која као да улази у стварни простор. У доњем десном углу слике уочава се приказ лава, суптилно израђен у складу са тоновима колорита и наборима драперије светитеља. Веома подсећа на представу лава на слици *Свети Јероним* у Кливленду, што, такође, помаже да се потврди приписивање слике Ланђетију. Стапање овог нетипичног приказа лава са драперијом одеће и огртача ствара још интензивнији акценат на саму фигуру Јеронима и његову божанску надахнутост.

За разматрање првобитног порекла слике значајне су досадашње студије Ланђетијевог стваралаштва, које показују да је ова тема била честа у ње-

48 На десном зиду монументалног степеништа између приземља (*Sala Terra*) и главне горње сале (*Sala Superiore*) у *Scuola Grande di San Rocco*, Цанки је израдио композицију „Сцена куте у Венецији из 1630-1631. године“ која се састоји од два платна одвојена зиданим пиластром. Прекопута ње налази се слика „Богородица која спасава Венецију од куте“ Пјетра Негрија, сличних композиционих решења. Видети: M. Favilla et R. Rugolo, *op. cit.*, 139.

49 Р. Д'Амико, Т. Бошњак и Д. Прерадовић, *нав. дело*, 91.

50 Карпиони око 1638. године одлази у Вићенцу. Видети: F. Cocchiara, "Intrecci vicentini per Giulio Carpioni e Francesco Ruschi attraverso le incisioni di Giovanni Georgi e Giacomo Ruffoni", *Artibus et Historiae* 78, 2018, 156.

51 *Ibid.*, 155.

52 Р. Д'Амико, Т. Бошњак и Д. Прерадовић, *нав. дело*, 91.; Р. Д'Амико и Т. Бошњак, "Свети Јероним", у: *Класици италијанске уметности. Од Паола Венецијана до Франческа Гвардија*, Београд, 2004, 74-75, кат. бр. 22.

53 О овој и другим Ланђетијевим верзијама теме „Смрти Катона“ видети: P. Carofano, "Per una rilettura iconografica del tema del 'Suicidio di Catone' in Giovanni Battista Langetti", in: *Scritti in onore di Claudio Strinati, L'arte di vivere l'Arte*, Roma, 2018, 149–152.

54 H. S. Francis, "St Jerome", by Giovanni Battista Langetti", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 39 (Cleveland), 25.

говом опусу и углавном намењена приватним палатама.⁵⁵ Један од најзначајнијих његових патрона који је поручио дело са представом Светог Јеронима био је Ђовани Марија Бертоло (Giovanni Maria Bertolo, 1631 – 1707).⁵⁶ Иако је извесно да је поседовао поменућу слику из Кливленда, важно је напоменути да су атрибуисане још две Ланђетијеве, скоро идентичне, верзије овог дела.⁵⁷ Како се у Бертоловим инвентарима само наводи постојање Ланђетијеве слике са овом темом, не може се са сигурношћу утврдити која се налазила у његовој колекцији. Међутим, сагледавање Бертолове биографије и важности његове личности у барокној Венецији, у знатној мери потврђује мишљење да је она из Кливленда најрепрезентативнија. Бертоло је имао бројне државне и црквене функције попут: *Procuratore di chiesa per Deputato sopra la Fabbrica, Consultore in Iure della Repubblica, Provveditore sopra i Feudi*, члан Scuola del Santissimo Sacramento и био је веома ангажован на пољу уметничког патронатства.⁵⁸ У његовим приватним колекцијама доминирала су религиозна дела тенебриста, од којих је, такође, поручивао дела за цркве у Венецији и Вићенци.⁵⁹ Иако не постоји писано сведочанство о пореклу слике из Народног музеја, израда дела за Ђованија Марију Бертола сигурно је имала знатан утицај на Ланђетијев положај и добијање нових поручбина у круговима патриција и имућних грађана који су следили примере угледних мецена уметности. Поред тога, они су слике поручивали и уз савете познавалаца уметности и користили литературу о савременим уметничким токовима, у којој су тенебристи имали истакнуто место. Нека најзначајнија дела су *Le meraviglie dell'arte* Карла Ридолфија из 1648. године,⁶⁰ *Le minere della pittura veneziana* Марка Боскинија из 1664. године⁶¹ и *Venetia, citta nobilissima et singolare* Франческа Сансовина, из 1663. године са каталогом Ђустинијанија Мартинионија.⁶² У њима су описивана и многа дела која су се налазила у приватним палатама, те су се упућеност и склоности патрона ка прихватању иновативних стилских и иконографских решења тенебриста могла и овим путем преносити и развијати.

Последњи пример венецијанског тенебристичког сликарства у Народног музеју је слика *Бахус и Аријадна* (уље на платну, 121 × 112 cm. инв. бр. и. стр. 629) уметника Антонија Цанкија (сл. 7).⁶³ У литератури се наводе два могућа датума његовог доласка у Венецију из Естеа: први се односи на 1642. када је

55 О Ланђетијевим представама *Sveitōi Јеронима* и листа сачуваних и изгубљених дела видети: М. S. Mantovanelli, *op. cit.*, 76, 77, 82.

56 V. Piermatteo, "Giovanni Maria Bertolo 'Consultore in lure' della Repubblica Veneziana. Profilo di un avvocato tra professione, devozione e patrocinio delle arti", *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* 31, 2007, 322.

57 Репродукције две верзије слике *Sveitōi Јеронима* из Музеја уметности (Museum of Art) у Кливленду и податке о месту видети: М. S. Mantovanelli, *op. cit.*, 297.

58 V. Piermatteo, *loc. cit.*, 295.

59 За цркве Santa Caterina у Вићенци и Santa Maria del Giglio у Венецији поручивао је дела од Антонија Цанкија, Грегорија Лазаринија, Антонија Аригонија и Андреа Пелестија, док су се у његовим палатама налазила дела Ђованија Батисте Ланђетија, Антонија Цанкија, Бернарда Строција и Јохана Лиса. О патронатству Бертола видети: *Ibid.*, 295–344.

60 L. M. Popoviciu, *Between taste and historiography: writing about early Renaissance works of art in Venice and Florence (1550-1800)*, (Doctoral thesis), London, 2014, 55.

61 A. Riccoboni, *op. cit.*, 57.

62 *Ibid.*, 86.

63 Дело је Народног музеју Србије поконио Бертоло Липај. Видети: Р. Д'Амико, Т. Бошњак и Д. Прерадовић, *нав. месџо*, 133.

стигао са учитељем Ђакомом Петралијем,⁶⁴ а помиње се и 1651. година, када започиње учење код римског сликара Франческа Рускија (Francesco Ruschi, 1610 – 1661).⁶⁵ Руски је у Риму усвојио стилске елементе Пјетра да Кортоне, Кавалијера Д'Арпина и Каравађа, а у Венецији Веронезеа (нарочито колорт),⁶⁶ те је Цанки у његовом стваралаштву могао видети склад разноврсних форми и декоративне ефекте, које ће често користити на својим делима, нарочито у младалачкој фази. За разлику од Строција и Ланђетија, али и других сликара савременика, ретко је путовао у друге градове Италије и Европе. Есте је било једино место где је у позним годинама боравио на дужи период, стварајући у њему бројне радове.⁶⁷

Цанкијеве стилске одлике веома су блиске Ланђетијевим. Неокаравађовске одлике употпунио је венецијанским утицајима, нарочито Тинторета по питању усклађивања форми, светлости, колорита и покрета. Међутим, од Строција и Ланђетија, разликује га посвећеност стварању често грандиозних и монументалних композиција које интензивно испуњава мноштвом фигура. Био је веома ангажован сликар – његове слике и данас испуњавају бројне венецијанске цркве и скуоле, а неретко је добијао и приватне поруџбине бројних патриција и имућних грађана.⁶⁸ Најзначајније дело Цанкијевог опуса је *Кућа у Венецији из 1630. године* из 1666. године у Scuola di San Rocco, које се поставља и као прави пример тенебристичког сликарства у Венецији.⁶⁹

На слици *Бахус и Аријадна* уочавају се Рускијеви утицаји, нарочито на фигури Аријадне, због чега је првобитно датована у време када се Цанки још увек код њега образовао.⁷⁰ Међутим, касније датовање – половина седме деценије 17. века,⁷¹ чини се вероватнијим, судећи по складној композиционој изведби и развијеним тенебристичким одликама. Три фигуре заузимају читаву површину платна – Аријадна, фигура која крунише Аријадну и Бахус. Фигура Бахуса израђена је у неокаравађовском маниру, са динамичним кјароскуро ефектима и лицем у полусенци, док се крупна Аријаднина фигура истиче белином тела, честом на Цанкијевим фигурама, нарочито митолошких тема попут *Ојмице Хелене* из приватне колекције у Риму.⁷² Угледање на Тинторетово сликарство, осим по питању колорита и манира осветљавања, уочава се и на формама женских нагих фигура попут Аријадне, као и у постављању митолошких сцена у реалистичан простор (један од индикативних Тинторетових таквих примера је *Ојмица Арсеније*, из Gemäldegalerie у Дрездену,⁷³ приказана у венецијанском амбијенту који се препознаје по присуству гондоле).

64 M. Bailey, "Punishment as Brotherly love: Antonio Zanchi's 'Expulsion of the Profaners from the Temple' and the Venetian 'Conforteria'", *Artibus et Historiae* 37, 2016, 316.

65 M. Favilla et R. Rugolo, Biographies, in: *Passion and commerce. Art in Venice in 17th and 18th centuries*, Barcelona, 2007, 384.

66 A. Riccoboni, *op. cit.*, 61.

67 О Цанкијевим делима оствареним у Естеу видети: *Ibid.*, 59.

68 M. Favilla et R. Rugolo, *op. cit.*, 2007, 384.

69 M. Favilla et R. Rugolo, *op. cit.*, 2009, 146–147.

70 G. Gamulin, "Contributo al Seicento veneziano", *Arte Veneta* 15, 1961, 243.

71 A. Riccoboni, "Novità zanchiane", in: *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, Venezia, 1971, 267.

72 A. Riccoboni, *op. cit.*, 1966, 83.

73 О Тинторетовом митолошком сликарству видети: T. Nichols, "Defining Genres: The Survival of Mythological Painting in Counter-Reformation Venice", in: *Forms of Faith in Sixteenth-Century Italy*, London, 2009, 123.

На слици у Народном музеју уочава се и театарална грациозност, налик на сегмент једне театарске поставке. У 17. веку Венеција постаје један од најзначајнијих европских центара опере и позоришта,⁷⁴ чији су се ефекти одразили и на сликарство многих уметника. Театарски концепт на Цанкијевим делима много дугује његовом раду у позоришту, у којем је првих година у Венецији израђивао позадину за позоришну кулису и материјал за оперске перформансе.⁷⁵ Такође, бавио се и израдом мотива за илустрације оперских либрета у оквиру Accademia degli Incogniti. Како је Франческо Руски тих година већ био део тог окружења,⁷⁶ могуће је да се његовим посредовањем Цанки ангажовао на овом пољу. На својим композицијама великих димензија, попут *Kyie у Венецији* и *Изјона из храма* у Scuola Grande di San Fantin,⁷⁷ Цанки је често представљао монументалну архитектуру, тежећи да постигне театарски карактер. Међутим, на платну мањих димензија, као што је *Бахус и Аријадна*, остварен је фигурама представљеним у виду једне компактне целине са тесном међусобном повезаношћу и живахном комуникацијом, односом са посматрачем и натуралистичким формама. Нарочито значајна за постизање театарског ефекта у сликарству јесте и светлост која не коренспондира са видљивим извором.⁷⁸ Она је овде најсугестивнија на телу Аријадне, у форми директног снопа, али и на деловима тела и драперија друге две фигуре на којима су светлосни ефекти присутни наизменично са дубоким сенкама.

Цанкијеве стилске одлике и изражајна средства потврђују његову улогу водећег венецијанског тенебристичког сликара. Обрађивао је различите теме за цркве, палате и scuole, а изради сваког дела приступао је на јединствен начин, сагледавајући простор где је требало да буде постављено. Његова изузетна способност сажимања различитих стилских утицаја, заједно са искуствима која је имао у позоришту, открива се и на слици *Бахус и Аријадна*, која је, по садржају и формалним карактеристикама, репрезентативни пример митолошког сликарства тенебриста у палатама патриција.

Дела Строција, Ланђетија и Цанкија из Народног музеја Србије представљају значајна сведочанства приватног патронатства, које је у Венецији у 17. веку било веома развијено.⁷⁹ Приватне колекције су данас углавном фрагментиране –

74 G. Ferroni, *op. cit.*, 482.

75 Цанки је 1657. године, са задатком осликавања позадинске декорације, био ангажован у реализацији сценографије музичке драме *Срећа Рогоја и Дамире*, у позоришту Sant' Aronal, чији су редитељи Франческо Сантурини и Гаспаре Мауро у то време били најпознатији у Венецији. О Цанкијевом раду у венецијанском позоришту видети: M. Favilla et R. Rugolo, "Un tenebroso all'opera. Appunti su Antonio Zanchi", *Venezia Arti* 17-18, 2003-2004, 62.

76 M. Favilla et R. Rugolo, *op. cit.*, 2003-2004, 63.

77 О Цанкијевој слици *Изјона из храма* у Scuola Grande di San Fantin видети: M. Bailey, *op. cit.*, 313-334.

78 J. Gear, "Performing Plague: Antonio Zanchi and the dynamics of spectatorship at the Scuola Grande di San Rocco in Venice", *Renaissance Studies* 32, 2017, 727.

79 Поред разматраног патронатства Ђулија Строција и Ђованија Марије Бертола, истакнути патрони у 17. веку у Венецији, који су поручивали тенебристичка дела за своје палате били су и Франческо Бергонци (видети: L. Borean Linda, "Il caso Bergonzi", in: *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia, 2007, 206.), Донати Коређо, који је поручивао портрете и жанр-сцене од Бернарда Строција (видети: L. Borean, "Ritratti di collezionisti a Venezia tra secondo Cinquecento e prima metà del Seicento. Alcune considerazioni", *Artibus et Historiae* 34, 2013, 117), и породица Градениго, чији су чланови имали значајне функције у политичкој и црквеној сфери, међу којима се истиче патронатска делатност Бартоломеа Граденига, бискупа Тревиза и Бреше (видети: С. Perscendo, *Contributi per la storia*

налазе се у бројним музејима, галеријама и у приватном власништву. Из тог разлога се, приликом трагања за општим обрасцима у приватном патронатству, на уму морају имати и специфичности које су зависиле од друштвеног статуса патрона, тежњи, склоности и упућености у савремене уметничке токове.

Поручиоци су углавном били патрицији са важним државним функцијама у оквиру венецијанског друштвено-културног и црквеног система, а њихова главна резиденција била је палата у граду.⁸⁰ Статус патриција раније се могао добити само рођењем или браком, али у 17. веку долази до формирања новог племства, које су углавном представљали имућни трговци. Потврђивао их је Collegio након Кандијског рата, због чега се често називају и „кандијско племство“.⁸¹ Допринели су културној и уметничкој обнови Венеције због заинтересованости за нове жанрове и савремене сликаре на венецијанској барокној сцени,⁸² на којој су доминирали тенебристи.

Форма свеукупне барокне декорације присутне у венецијанским црквама, скуолама и државним палатама, пренета је и на приватне. Најчешће теме у венецијанским приватним колекцијама биле су религиозне и митолошке,⁸³ као и портрети чланова породице и историјских личности.⁸⁴ Важан аспект било је излагање слика – веома се водило рачуна о прикладности теме у зависности од функције простора. Најзначајнија сала за излагање био је *portego* изнад улазног хола, где су се организовала и окупљања, али су се сликарска дела, такође, налазила и у приватним деловима палате. Постојала је и врста кодекса са саветима о распореду слика према њиховом садржају и функцијама просторија, дефинисаног у популарним литерарним делима, попут *Discorso di pittura* писца и колекционара Ђулија Манћинија (Giulio Mancini, 1558 – 1630) из 1617. године, и његовог проширеног издања *Considerazioni sulla pittura*, објављеног две године касније.⁸⁵ Према тадашњим, неформалним правилима, дела Строција и Ланђетија би се, као слике религиозног садржаја, налазила у портегу, док би одговарајућа просторија за Цанкијево дело била нека са приватном наменом, с обзиром на то да су се слике са митолошким садржајем најчешће налазиле у приватним одајама.⁸⁶ Са појавом новог племства у 17. веку у Венецији, расте и број слика са мотивом мртве природе и жанр-сцена у приватним колекцијама, које се могу видети и у стваралаштву тенебриста, најпре Бернарда Строција и Доменика Фетија.⁸⁷

del collezionismo della famiglia Gradenigo di Rio Marin: Bartolomeo Gradenigo, vescovo di Brescia, Venezia, 2012, 26).

80 P. Burke, "Patrician Culture: Venice and Amsterdam in the Seventeenth Century", *Transactions of the Royal Historical Society* 23 (Cambridge), 1973, 135–137.

81 J. Steer, *op. cit.*, 175.

82 C. Perscendo, *op. cit.*, 12.

83 *Ibid.*, 16.

84 P. Burke, *op. cit.*, 148.

85 G. Carlton, "Making an Impression: The Display of Maps in Sixteenth-Century Venetian Homes", *Imago mundi* 64 (London), 2012, 30.

86 L. Borean, "Il collezionismo e la fortuna dei generi", in: *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia, 2007, 64.

87 О мртвој природи и жанр-сценама Бернарда Строција и Доменика Фетија видети: M. Marangoni, *Arte barocca*, Firenze, 1973; A. Orlando, *op. cit.*, 105–173.

Венеција је била јединствена по свеобухватној равнотежи црквених, друштвених, политичких и економских стратегија и активности које је контролисао дужд,⁸⁸ а поистовећивање са идеологијом Републике у целини спознаје се и у контексту приватног патронатства. Следећи моделе црквеног и државног патронатства, дела тенебриса поручивали су и патрони за своје приватне палате. Препознали су вредност тенебрисичког сликарства у изражавању симболике и порука дела путем иновативних стилских одлика, а најпре путем карактеристичног споја венецијанских и неокаравађовских форми. Сликарска дела у палатама патриција и имућних грађана имала су функцију приказивања друштвеног положаја породице, због чега се веома бринуло о њиховој стилској и садржинској вредности, али су, такође, била и одраз дубоке религиозне посвећености, образованости и укључености патрона у свим аспектима венецијанског друштвено-културног система.

88 S. Brajović, *нав. дело*, 200.

ЛИТЕРАТУРА:

Bailey, Meryl

“Punishment as Brotherly Love: Antonio Zanchi’s ‘Expulsion of the Profaners from the Temple’ and the Venetian ‘Conforteria’”, *Artibus et Historiae* 37, 2016, 313–334.

Banta, Andaleeb B

“Tra sacro e profano: il Prete Genovese a Venezia”, in: *Bernardo Strozzi 1582-1644, La conquista del colore*, Sagep, Genova, 2019, 173–183.

Borean, Linda

“Il caso Bergonzi”, in: *Il collezionismo d’arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Marsilio, Venezia, 2007, 203–221.

Borean, Linda

“Il collezionismo e la fortuna dei generi”, in: *Il collezionismo d’arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Marsilio, Venezia, 2007, 63–83.

Borean, Linda

“La morte per veleno nella pittura veneziana del Seicento”, in: *Antonio Carneio (1637-1692): La ‘Prova del veleno’*, a cura di C. Furlan, Fondazione Ado Furlan, Udine, 2018, 37–49.

Borean, Linda

“Ritratti di collezionisti a Venezia tra secondo Cinquecento e prima metà del Seicento. Alcune considerazioni”, *Artibus et Historiae* 34, 2013, 105–119.

Brajović, Saša

U Bogorodičinom vrtu: Bogorodica i Boka Kotorska – barokna pobožnost zapadnog hrišćanstva, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, Beograd, 2006.

Bralić, Višnja

„Venecija i slikarstvo baroknih stoljeća u sjevernojadranskoj Hrvatskoj“, u: *Sveto i profano slikarstvo talijanskog baroka u Hrvatskoj*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2015.

Brown Patricia F.

The Renaissance in Venice: A World Apart, The Everyman Art Library, George Weidenfeld & Nicolson Ltd, London, 1997.

Burke, Peter

“Patrician Culture: Venice and Amsterdam in the Seventeenth Century”, *Transactions of the Royal Historical Society* 23 (Cambridge), 1973, 135–152.

Gamulin Grgo

“Contributo al Seicento veneziano”, *Arte Veneta* 15, 1961, 241–246.

Gear, Jennifer

“Performing Plague: Antonio Zanchi and the dynamics of spectatorship at the Scuola Grande di San Rocco in Venice”, *Renaissance Studies* 32, 2017, 708–737.

Д’Амико, Роза и Бошњак, Татјана

„Свети Јероним“, у: *Класици италијанске уметности. Од Паола Венеција-на до Франческа Гвардија* (каталог изложбе *Ризнице италијанске уметности из Народној музеја у Београду*, децембар 2005 – фебруар 2006, Народни музеј, Београд), Народни музеј у Београду, 2004, 74–75, кат. бр. 22.

Д’Амико Роза, Бошњак, Татјана и Прерадовић, Дубравка

„Бахус и Аријадна“, у: *Италијанско сликарство од 14. до 18. века из Народној музеја у Београду*, Каталог Збирке стране уметности 1, Народни музеј у Београду, Београд, 2004, 133–134, кат. бр. 82.

„Света Цецилија“, у: *Италијанско сликарство од 14. до 18. века из Народној музеја у Београду*, Каталог Збирке стране уметности 1, Народни музеј у Београду, Београд, 116–117, кат. бр. 68.

„Свети Јероним“, у: *Италијанско сликарство од 14. до 18. века из Народној музеја у Београду*, Каталог Збирке стране уметности 1, Народни музеј у Београду, Београд, 91, кат. бр. 43.

Lattuada, Riccardo

“Una Santa Apollonia inedita di Bernardo Strozzi”, *Dialoghi di Storia dell’Arte* 8/9 (Napoli), 1999, 144–146.

Levey, Michael

Painting in Eighteenth-Century Venice, Yale University Press, 1994, London. Lukehart, Peter M. “Bernardo Strozzi 1581/1582-1644”, in: *Italian paintings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, National Gallery of Art, Washington, 1996, 248–253.

Lukehart, Peter M

“A Paradoxical Priest Bernardo Strozzi (1581/82-1644)”, *Bulletin of the Elvehjem Museum* (Madison), 1998, 7–25.

Mantovanelli, Stefani M

“Giovanni Battista Langetti”, *Saggi e Memorie di Storia dell’Arte* 17, 1990, 41–311.

Marengo, Agnese et Orlando, Anna

“Una nuova identità per Bernardo Strozzi nato Pizzorno e divenuto Fra Antonio. I suoi anni „genovesi“ (1582-1633)”, in: *Bernardo Strozzi 1582-1644, La conquista del colore*, Sagep, Genova, 2019, 19–43.

Marangoni, Matteo

Arte barocca, Vallecchi, Firenze, 1973.

Mormando, Franco

“Response to Plague in Early Modern Italy: What the Primary Sources, Printed and Painted, Reveal”, in: *Hope and Healing: Painting in Italy in a Time of Plague, 1500-1800*, University of Chicago Press, Chicago, 2005, 1–64.

Nichols, Tom

“Defining Genres: The Survival of Mythological Painting in Counter-Reformation Venice”, in: *Forms of Faith in Sixteenth-Century Italy*, Routledge, London, 2009, 119–148.

Nicolson, Benedict

“Seicento Painting in Venice”, *The Burlington Magazine* 101 (London), 1959, 286–289.

Orlando, Anna

“Genio ad estro. Quadri 'da stanza' nature morte e ritatti di Bernardo Strozzi per la committenza privata”, in: *Bernardo Strozzi, 1582-1644, La conquista del colore*, Sagep, Genova, 2019, 105–173.

Perscendo, Claudia

Contributi per la storia del collezionismo della famiglia Gradenigo di Rio Marin: Bartolomeo Gradenigo, vescovo di Brescia, Università Ca' Foscari, Venezia, 2012.

Piermatteo, Valeri

“Giovanni Maria Bertolo 'Consultore in Iure' della Repubblica Veneziana. Profilo di un avvocato tra professione, devozione e patrocinio delle arti”, *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* 31, 2007, 295–344.

Popoviciu, Laura M.

Between taste and historiography: writing about early Renaissance works of art in Venice and Florence (1550-1800) (Doctoral thesis), The Warburg Institute, University of London, London, 2014.

Rearick, William R.

“Bernardo Strozzi: Un aggiornamento”, *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* 20, 1996, 227–275.

Riccoboni, Alberto

“Antonio Zanchi e la pittura veneziana del seicento”, *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* 5, 1966, 53–229.

Riccoboni, Alberto

“Novità zanchiane”, in: *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, a cura di Arte Veneta, Alfieiri, Venezia, 1971, 267–268.

Rosand, David

“Titian and the Eloquence of the Brush”, *Artibus et Historiae* 2, 1981, 85–96.

Rosand, David et Rosand, Ellen

“Barbara Di Santa Sofia’ and ‘Il Prete Genovese’: On the Identity of a Portrait by Bernardo Strozzi”, *The Art Bulletin* 63/2, 1981, 249–258.

Rzepińska, Maria et Malcharek, Krystyna

“Tenebrism in Baroque Painting and its Ideological Background”, *Artibus et Historiae* 7, 1986, 96–112.

Steer, John

Venetian Painting: A Concise History, Thames and Hudson, London, 1995.

Terzaghi, Maria C

“Genova e Caravaggio: opera e artisti da Roma e Napoli”, in: *L'ultimo Caravaggio: eredi e nuovi maestri: Napoli, Genova e Milano a confronto, 1610-1640*, Skira, Milano, 2017, 83–95.

Favilla, Massimo et Rugolo, Rugero

“Un tenebroso all'opera. Appunti su Antonio Zanchi”, *Venezia Arti* 17-18, 2003-2004, 57–78.

Favilla, Massimo et Ruggero, Rugolo

“Biographies”, in: *Passion and Commerce, Art in Venice in the 17th and 18th centuries*, Fundacio Caixa Catalunya, Barcelona, 2007, 360–386.

Favilla, Massimo et Rugolo, Ruggero

Baroque Venice, Splendour and illusion in a „decadent“ world, Sassi Editore, Vicenza, 2009.

Ferroni, Giulio

Istoriya italijanske književnosti. Tom I, prev. S. Milinković i dr., CID, Podgorica, 2005.

Francis, Henry S.

“St Jerome”, by Giovanni Battista Langetti”, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 39 (Cleveland), 1952, 24–26.

Carlton, Genevieve

“Making an Impression: The Display of Maps in Sixteenth-Century Venetian Homes”, *Imago mundi* 64 (London), 2012, 28–40.

Carofano, Pierluigi

“Per una lettura iconografica del tema del ‘Suicidio di Catone’ in Giovanni Battista Langetti”, in: *L'arte di vivere l'Arte. Scritti in onore di Claudio Strinati*, Etgraphiae, Roma, 2018, 149–152.

Casini, Matteo

“Some Thoughts on the Social and Political Culture of Baroque Venice”, in: *Braudel Revisited: The Mediterranean World 1600 – 1800*, University of Toronto Press, Toronto, 2010, 177–206.

Cocchiara, Francesca

“Intrecci vicentini per Giulio Carpioni e Francesco Ruschi attraverso le incisioni di Giovanni Georgi e Giacomo Ruffoni”, *Artibus et Historiae* 78, 2018, 155–169.

Stevens Crawshaw, Jane L.

Plague Hospitals: Public Health for the City in Early Modern Venice, Routledge, London, 2012.

Hannegan, Barry

“Strozzi's Saint Sebastian”, *Boston Museum Bulletin* 71 (Boston), 1973, 60–74.

Hopkins, Andrew

“Combating the Plague: Devotional Paintings, Architectural Programs and Votive Processions in Early Modern Venice”, in: *Hope and Healing: Painting in Italy in a Time of Plague, 1500-1800*, University of Chicago Press, Chicago, 2005, 137–152.

Walker Mann, Judith

“Baroque into Rococo: Seventeenth and Eighteenth Century Italian Paintings”, *Bulletin of the St. Louis Art Museum* 22 (St. Louis), 1997, 1–63.

VENETIAN TENEBRISTIC PAINTING, CONSIDERING ITS EXAMPLES
FROM THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM OF SERBIA

SUMMARY

The Collection of Foreign Art of the National Museum in Belgrade contains three works by Venetian Baroque painters which are generally referred to by the established term *tenebrosi* – “Saint Cecilia” by Bernardo Strozzi (1581-1644), “Bacchus and Ariadne” by Antonio Zanchi (1631-1722) and “Saint Jerome” by Giovanni Battista Langetti (1635-1676). In view of the fact that Strozzi is one of the artists who laid down the foundations of the *tenebristic* movement in Venice, which would reach its full swing with Zanchi and Langetti, these works constitute representative examples of the development of the *tenebristic* movement in Venetian art. Their stylistic features, such as *chiaroscuro*, dramatic nature and neo-Caravaggistic naturalism combined with Venetian Renaissance and mannerist characteristics, made it possible for the symbolism to be expressed not only through iconography, but also through the overall visual structure. What is characteristic of their painting is establishing an active relationship with the viewer, most dominantly manifested in the opus of Zanchi, who often used theatrical effects, inspired by his work in Venetian theatres. As patrons often defined the content, and often enough even the formal features of these works, the ones preserved in the National Museum are also dealt with taking into consideration the context in which they were created. From the analysis and stylistic comparisons with other works in the opus of the given author, and research into his relations with patrons, such as Bernardo Strozzi’s relations with Giulio Strozzi (1583-1652), there arose the hypothesis that these works were situated in the palaces of patricians or wealthy citizens. Within private spaces, wherein religious and mythological contents were most in evidence, they were a reflection of pioussness, education, all-encompassing identification with the ideology of the Republic and the patrons’ knowledge of contemporary art trends, in view of the fact that the *tenebrists*’ works also filled numerous Venetian churches, state palaces and the *Scuole Grandi*.

Key words: Venice, *tenebristic* painting, Baroque, National Museum in Belgrade, Bernardo Strozzi, Antonio Zanchi, Giovanni Battista Langetti

Milena B. Mazarak, E-mail: milenamazarak@gmail.com

Сл. 1. Бернардо Строци, *Света Цецилија*, 1631–1644, уље на платну, 58 × 45 cm, инв. бр. и. стр. 1123, Народни музеј Србије

Fig. 1 Bernardo Strozzi, *St Cecilia*, 1631-1644, oil on canvas, 58 × 45 cm, inventory no. and p. 1123, The National Museum, Belgrade



Сл. 2. Бернардо Строци, *Света Цецилија*, 1617–1621, уље на платну, 173 × 123 cm, инв. бр. 44-39, The Nelson-Atkins Museum, Канзас Сити (A. Orlando, “Genio ed estro. Quadri 'da stanza, nature morte e ritratti di Bernardo Strozzi per la committenza privata”, in: Bernardo Strozzi (1582-1644). La conquista del colore, Genova, 2019, 110)

Fig. 2 Bernardo Strozzi, *St Cecilia*, 1617-1621, oil on canvas, 173 × 123 cm, inventory no. 44-39, The Nelson-Atkins Museum, Kansas City (A. Orlando, “Genio ed estro. Quadri 'da stanza’, nature morte e ritratti di Bernardo Strozzi per la committenza privata”, in: Bernardo Strozzi (1582-1644). La conquista del colore, Genova, 2019, 110)



Сл. 3. Бернардо Строци, *Мучеништво свете Луције*, 1608–1611, уље на платну, 237 × 161 cm, Chiesa della Natività di Maria Vergine, Ђенова (A. Marengo et A. Orlando, “Martirio di Santa Lucia”, in: Bernardo Strozzi (1582-1644). La conquista del colore, Genova, 2019, 197)

Fig. 3 Bernardo Strozzi, *The Martyr of St Lucia*, 1608-1611, oil on canvas, 237 × 161 cm, Chiesa della Natività di Maria Vergine, Genova (A. Marengo et A. Orlando, “Martirio di Santa Lucia”, in: Bernardo Strozzi (1582-1644). La conquista del colore, Genova, 2019, 197)



Сл. 4. Ђовани Батиста Ланђети, *Свети Јероним*, 1655–1676, уље на платну, 83,5 × 76 cm, инв. бр. и. стр. 53, Народни музеј Србије

Fig. 4 Giovanni Battista Langetti, *St Jerome*, 1655-1676, oil on canvas, 83,5 × 76 cm, inventory no. and p. 53, The National Museum, Belgrade

Сл. 5. Ђовани Батиста Ланђети, *Смрт Катона*, 1655–1676, уље на платну, 97 × 118 cm, инв. бр. 2199, Ca' Rezzonico, Венеција (P. Carofano, “Per una rilettura iconografica del tema del 'Suicidio di Catone' in Giovanni Battista Langetti”, in: *L'Arte di vivere l'Arte. Scritti in onore di Claudio Strinati*, Roma, 2018, 150)

Fig. 5 Giovanni Battista Langetti, *The Death of Cato*, 1655-1676, oil on canvas, 97 × 118 cm, inventory no. 2199, Ca' Rezzonico, Venice (P. Carofano, “Per una rilettura iconografica del tema del 'Suicidio di Catone' in Giovanni Battista Langetti”, in: *L'Arte di vivere l'Arte. Scritti in onore di Claudio Strinati*, Roma, 2018, 150)



Сл. 6. Ђовани Батиста Ланђети, *Свети Јероним*, око 1660, уље на платну, 240 × 190 cm, инв. бр. 51334, Museum of Art, Кливленд (H. S. Francis, “St Jerome’ by Giovanni Battista Langetti”, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 39, 27)

Fig. 6 Giovanni Battista Langetti, *St Jerome*, ca. 1660, oil on canvas, 240 × 190 cm, inventory no. 51334, Museum of Art, Cleveland (H. S. Francis, “St Jerome’, by Giovanni Battista Langetti”, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 39, 27)



Сл. 7. Антонио Цанки, *Бахус и Аријадна*, 1660–1670, уље на платну, 121 × 112 cm, инв. бр. и. стр. 629, Народни музеј Србије

Fig. 7 Antonio Zanchi, *Bacchus and Ariadne*, 1660-1670, oil on canvas, 121 × 112 cm, inventory no. and p. 629, The National Museum, Belgrade