FRANCESCO TREVISANI V RIMU IN KOPRU K SLIKI ZASMEHOVANJE KRISTUSA IZ KOPRSKEGA SV. BASSA

Tomaž Brejc, Ljubljana

Francesco Trevisani je, potem ko se je izkazalo, da je bil Carpaccio Benečan, najznamenitejši v Kopru rojen slikar. Lokalno zgodovinopisje mu je tako posvečalo dosti pozornosti, pa čeprav na Obali ni bilo mogoče najti slike, ki bi mu jo mogli brez pretiravanj pripisati. Quarantottove podatke o njegovem življenju je dopolnil Bodmer, ki je prispeval tudi enega prvih kolikor toliko zanesljivih in celovitih pregledov Trevisanijevega opusa.[1] Rojen je bil 9. aprila 1656 in se je po navedbah, ki jih dolgujemo L. Pascoliju,[2] šolal pri Josephu Heintzu ml. in Antoniju Zanchiju. To šolanje je moralo biti glede na različno usmerjenost učiteljev dovolj nenavadno: Heintz je ohranil kljub študiju aktualnega beneškega slikarstva skoraj manieristično modelacijo figur v dokaj mrzlih, zadržanih barvah, Zanchi pa je predstavljal tipičnega tenebroznega »figurista« beneškega Seicenta. Zaradi takšne dezorientacije, ki je vladala v beneškem slikarskem prostoru srede in druge polovice 17. stoletja, zaradi večsmernosti okusa, ki se je izražala na eni strani v prodoru tujcev, caravaggistov, po drugi pa v ohranjevanju izročil tradicije Cinquecenta, zlasti figuralnih kompozicij Veroneseja in Tintoretta, je utemeljena misel,[3] da je bil zato tudi Trevisani sicer nenavadno eklektičen, pa tudi po svoje zelo sposoben mojster, ki se je že od samih začetkov mogel preizkusiti v najrazličnejših stilnih in oblikovnih načinih, od manierizma do caravaggizma, dokler ni na koncu pristal v marattijevskem rimskem klasicizmu.

Za beneško slikarstvo v času Trevisanijevega šolanja (od ok. 1666 do 1677) in še posebej za Zanchijevo delavnico je bil značilen vpliv tujih mojstrov, ki so v Benetke prinesli nekoliko poenostavljena Carava-

[1] G. Quarantotto, La Galleria degli Uffizi e Francesco Trevisani pittore, *Pagine Istriane*, 1907, pp. 47—51; E. Bodmer, Trevisani Francesco, *Thieme-Becker*, Allgemeines Lexikon, XXXIII, 1939, p. 389.

[2] L. Pascoli: *Vita di Francesco Trevisani*, Perugia, Biblioteca Augusta, ms. 1383; številne izvlečke iz tega rokopisa je objavila L. Gasparini, *Pagine istriane*, nov. 1950, pp. 103—106.

[3] D. Gioseffi, L'opera di F. Trevisani, *Pagine istriane*, nov. 1950, p. 113; Gioseffi navaja, naj bi bila med slikami omenjena tudi »una tela a Casa Scampicchio (?)«; cf. F. Semi, Il duomo di Capodistria, *Atti e memorie*, 1933, p. 50; *Mostra storica dei pittori istriani*, Trieste 1950, rk.

ggiova slikarska načela.[4] Odmeve caravaggizma v Benetkah zasledimo najprej v delu Carla Saracenija, edinega v Benetkah rojenega slikarja zgodnjega Seicenta, ki je imel v Rimu priložnost neposredno spoznati Caravaggiova dela. Bil je kljub trajnemu bivanju v Rimu v Benetkah dobro znan, njegovi pomočniki, zlasti Jean LeClerc, pa so nadaljevali njegovo slikarsko izročilo. Toda njegovo slikarstvo je vendarle samo v omejenem smislu caravaggiovsko in v Benetke, kjer so tedaj dominirali Palma mlajši in nadaljevalci Veronesejeve in Tintorettove delavnice, je šele Bernardo Strozzi vpeljal ostrejše naturalistično slikarstvo. Strozzi je prišel leta 1631 iz Genove, pomembnega centra, od koder se je širilo caravaggiovsko slikarstvo. Med značilne odmeve njegove delavnice tudi pri nas lahko uvrstimo dve sliki iz izolske župne cerkve: Miloščino sv. Lovrenca in Čudež sv. Cite, delavniška izdelka, ki ju lahko datiramo med 1630 in 1640.[5] Za Zanchijevo in zgodnje Trevisanijevo delo je pomembna tudi dejavnost Luca Giordana, ki se je pojavil takoj po sredini stoletja v Benetkah in zrevolucioniral tedanje lokalno slikarstvo. Bistveno za Giordanov nastop v Benetkah, kjer so ohranjene tri njegove velike oltarne »pale«, je dejstvo, da je s svojim dinamičnim slikanjem, svetlotemnimi kontrasti in caravaggiovskim naturalizmom, ki ga je spoznal tako v originalih kot še bolj pod vplivom Riberovih slik, vnesel v tedanje dovolj umirjeno slikarstvo dramatično, patetično kompozicijo, razgibano z agresivno slikanimi prizori mučeništev ali Snemanj; njegovo delo potem odmeva v slikah drugega pomembnega Genovčana, delujočega v Benetkah, Giambattista Langettija, ki je v Magdaleni pod križem iz Cà Rezzonico uresničil tisto interpretacijo tega tragičnega prizora, ki je zaposlovala Trevisanija dosti pozneje, ko je slikal v rimski cerkvi S. Silvestro in Capite. Slikarstvo Luca Giordana in G. B. Langettija je oblikovalo tudi Nemca Johanna Karla Lotha in pa Trevisanijevega učitelja Zanchija. In ko je študiral pri Zanchiju, je moral Trevisani spoznati vsaj še dva slikarja svoje generacije, ki sta verjetno tudi zastopana na Koprskem, Antonija Molinarija in pa Angela Trevisanija, Francescovega soimenjaka, ki je bil pogosto, vendar pomotoma, razumljen kot njegov brat. Razpon slikarskih smeri in imen, ki so v mladih letih obkrožala Francesca in ki so ga kot slikarja formirala, je s tem izčrpan.[6]

V času, ko je Trevisani delal v Benetkah pri Zanchiju, je bil ta že formiran mojster. V obdobju zrelosti, ki ga Riccoboni datira med 1660 in 1690,[7] iz časa torej, ko so nastajale slike za koprsko stolnico, je Zanchi že z uspehom kombiniral dinamično kompozicijo, povzeto po slikarstvu Cinquecenta, zlasti Tintoretta, z močno chiaroscurno osvetljavo in naturalističnim poudarjanjem drž, oblačil in gibov posameznih fi-

[4] Cf. *La pittura del Seicento a Venezia*, ed. P. Zampetti, Venezia 1959, rk; A. Moir: *Italian Followers of Caravaggio*, Cambridge, Mass., 1967, vol. I, pp. 275—291; posebej za inteligentno in ostro interpretacijo, kaj sploh je caravaggizem R. Spear: *Caravaggio and His Followers*, New York 1975 (Icon Editions).

[5] T. Brejc: *Slikarstvo od 15. do 19. stoletja na Slovenski obali*, Koper 1980 (v tisku).

[6] Cf. G. M. Pilo, C. Donzelli: *I pittori del Seicento veneto*, Firenze 1967.

[7] A. Riccoboni, Antonio Zanchi e la pittura veneziana del Seicento, *Saggi e Memorie*, V, 1966, p. 55—135.

gur. Pri tem pa se v tej dovolj patetični dinamiki znajdejo tudi elementi klasično obarvanega stila, elementi uravnoteževanja figuralne kompozicije in mehkejše barvne modelacije, tako da nastajajo slike, v katerih je videti eklektično združevanje potez, ki segajo, kot v podobi Svatbe v Kani iz koprske stolnice, od »caravaggista« Ruschija (kot prenagljeno sodi Moir[8]) in Luca Giordana do Pietra Liberija in tradicionalno usmerjenega Padovanina.[9] Takšno Zanchijevo naravnanost in eklektične zmožnosti je podedoval Trevisani in v njegovem zgodnjem rimskem delu se ob beneško interpretiranih caravaggiovskih elementih kaže tudi njegova nagnjenost do klasicizma, do umirjene in elegantne barvitosti in jasnejše in uravnotežene kompozicije.

Trevisani je prišel v Rim verjetno leta 1678. Njegov zaščitnik in podpornik je bil kardinal Flavio Chigi in zanj je potem več kot deset let izdeloval domača naročila za cerkve v Laziu in za kardinalovo osebno rabo. Resničen uspeh pa mu je prineslo naročilo frančiškanskih sester sv. Klare, ki so leta 1695 začele preurejati cerkev S. Silvestro in Capite v Rimu. Ko so naslednje leto odkrili slike, ki so jih poleg Trevisanija izdelali še Giuseppe Chiari, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi in Ludovico Gimininiani, je bila med vsemi najbolj opažena prav njegova dekoracija kapele sv. Križa.[10]

Trevisani se je v stilni zasnovi dekoracije kapele naslonil tako na Zanchija in beneško interpretacijo caravaggizma kot tudi na izkušnje, ki si jih je pridobil ob neposrednem študiju Caravaggiovih rimskih slik. Sliki Bičanja in Zasmehovanja — zadnja nas bo še posebej zanimala — sta izdelani še v znaku beneške, nekoliko natrpane scene tipa Langetti, Zanchi, Giordano in kljub do skrajnosti izpolnjeni figuralni kompoziciji Poti na Kalvarijo se je Trevisaniju vendarle posrečilo vključiti vanjo že po Lanfrancu in Reniju povzete figure. V primerjavi z zgodnejšimi deli je tudi Trevisanijev rimski caravaggizem bistveno drugačen od beneškega. Medtem ko so za Benetke značilni gosta, s figurami posejana kompozicija, na trenutke kaotična in scensko pretirana razpostavitev figur (deloma je temu »krivo« tudi zgledovanje po Tintorettu in Veroneseju), gost in pastozen nanos barve, v katerem se odlikujejo zlatorjava, kremasto oblikovane tonalitete in močni prehodi svetlega in temnega, ki ne ustvarjajo skulpturalnih, temveč predvsem optične učinke svetlobnih pasaž v oblikovanju figur in predmetov, je Trevisanijev rimski caravaggizem usmerjen k razvidnejši kompoziciji z manj figurami, k svetlotemnim kontrastom, ki gradijo bolj plastično doživeto voluminoznost, k pripovedni osredotočenosti, ki izpostavlja samo idejo, sporočilo zgodbe, zanemarja pa značilno beneško žanrsko bogastvo prizora. Obe niti caravaggizma, beneška in rimska, pa se spletata v zadnji iz serije slik iz S. Silvestro in Capite, v Kristusu na Oljski gori, v originalno barvno strukturo, ki ohranja celo vezi s po Veroneseju povzetim lahkotnejšim koloritom. Tako se izkaže, da se v Trevisanijevem rimskem opusu ob vsej eklektičnosti ohranja beneška tra-

[8] A. Moir, op. cit., vol. I, p. 287 ss.
[9] G. Fioco: *Die venezianische Malerei des 17. und des 18. Jahrhunderts*, München 1929, p. 49.
[10] F. DiFederico, F. Trevisani and the Decoration of the Crucifixion Chapel in S. Silvestro in Capite, *The Art Bulletin*, marec 1971, pp. 52—67.

dicija, ki ne podlega niti caravaggiovskim chiaroscurnim kontrastom niti — tedaj v zgodnjih delih — caraccijevski ali marattijevski suhi, pa svetli in mrzli paleti.[11]

Toda, kar nas najbolj zanima, je vendarle vez, ki tudi v kompozicijskem in oblikovnem smislu povezuje Trevisanija z Benetkami in morda celo Koprom: rimsko Zasmehovanje Kristusa (sl. 118) je namreč v skoraj identični varianti videti v sliki iste teme iz koprskega sv. Bassa (sl. 119). Janez Mikuž je sliko iz sv. Bassa pripisal Antoniju Molinariju, slikarju, ki se je tako kot Trevisani šolal pri Zanchiju.[12] Čeprav bi bila glede na datacijo, ki jo predlaga Mikuž, slika res lahko iz Molinarijevega »zgodnejšega obdobja, nekje na prehodu stoletij«, pa žal ne navaja podrobnejših primerjav z Molinarijevimi deli, ki bi nam omogočile, da brez zadržkov sprejmemo to atribucijo. Zagotovo je v koprski sliki videti značilnosti Zanchijevega slikarstva: natrpano, pripovedno kompozicijo, ki jo poudarja diagonalno vzpenjanje figur od starca na levi do rablja na desni, isto velja za poudarjeno oblikovanje golih oprsij in tudi opečnati kolorit, ki pa je precej poškodovan, bi govoril za beneško interpretacijo caravaggiovske teme. Toda medtem ko se je Trevisani tudi pozneje zavestno odločal za študij Caravaggia, tega ne bi mogli trditi za Molinarija: kajti osrednji prizor tako na koprski kot na rimski sliki je samo prirejen citat iz Caravaggiovega Kronanja s trnjem, ki ga je posnemala vrsta slikarjev Seicenta, od skrivnostnega Bartolomea Manfredija do Giovanija Antonija Molinerija.[13] Trevisani je imel sicer v Rimu zagotovo priložnost videti Caravaggiove slike, toda originalnega Kronanja s trnjem, ki naj bi bilo v Giustinianijevi zbirki, zanesljivo ni mogel poznati. Friedlaender upravičeno sodi, da bi Caravaggiov original utegnil nastati v Neaplju okrog 1606—1607, in je torej Trevisani spoznal v Rimu le Manfredijevo (ali po drugih poznavalcih Caracciolovo) kopijo mojstrovega originala.[14] Toda vezi Neaplja in Rima z Benetkami so bile stalne in žive, tako da je veliko možnosti, da bi tudi beneški slikarji poznali eno od številnih drugih kopij in variant tega Caravaggiovega motiva. Morda bi smeli domnevati, da je celo ena takšnih kopij odločneje usmerila mladega Trevisanija stran od Benetk, k Rimu, medtem ko je Molinari polagoma utonil v eklektičnih kompozicijah beneških mojstrov na prehodu stoletij.

---

[11] Za Trevisanijev rimski opus cf. poleg F. DiFederico, art. cit., še E. K. Waterhouse: *Roman Baroque Painting*, London 1976 (nova izdaja publikacije iz 1937), p. 38 in seznam del 116—119; poleg v DiFedericovem članku citiranih publikacij cf. id., Trevisani's Pictures at Narni and the State of Roman Painting 1715, *Storia dell'arte*, 1972, pp. 15—16, 307—312.

[12] Janez Mikuž: *Slikarstvo 18. stoletja na Slovenski obali*, Muzej Koper, 1967, kat. 3.

[13] A. Moir, op. cit., vol. II, sl. 45—46 (Manfredi), sl. 70 (Orazio Gentileschi), sl. 109 (Valentin de Boulogne), sl. 231 (Gaspare Traversi) in 356 (Giovanni Antonio Molineri, ki ga ne gre zamenjavati z Molinarijem!)

[14] W. Friedlaender: *Caravaggio Studies*, New York 1972 (Schocken paperback), p. 222; slika je, zdaj pripisana Manfrediju, v dunajskem Kunsthistorisches Museum; za Manfredija cf. B. Nicholson, B. Manfredi, v: *Studies in Renaissance and Baroque Art Presented to Anthony Blunt*, London 1967, pp. 108—112.

Koprska slika prikazuje dosti več naivno povzetih caravaggiovskih motivov kot pa rimska; v resnici daje vtis mladostnega dela ambicioznega slikarja. Poleg značilne figure starca z očali in vojščaka v ospredju, ki sta v obeh slikah enaka, je zanimiva osrednja skupina s Kristusom. Koprska slika ohranja namreč precejšnjo podobnost originalu, oziroma tistemu načinu »kopiranja«, ki sledi Caravaggiu predvsem v tem, da se tudi v kopijah poudarja oblikovanje golih torzov, z valovanjem svetlobe na mišicah, dramatičnimi gestami rabljev, ki s palicami pritiskajo krono na Kristusovo glavo. Na levi je v pozi, ki je bila sicer priljubljena med caravaggisti,[15] naslikan starejši vojak v oklepu; študij odbleskov od mrzle kovine pa sodi v železni repertoar caravaggizma. Scena je dramatično razsvetljena s plamenico, ki jo drži sedeči, di sotto in su naslikani vojščak spredaj na desni.

Prav ta figura nam razlaga tudi svojo »ponovitev« v rimski sliki: če bi ne poznali koprske, bi si lahko mislili, da drži vojščak v rimski sliki sulico, v resnici pa končuje kompozicijo sam rob platna. Pri obeh slikah je važna pot svetlobe, namreč diagonalna, ki opredeljuje patetični trenutek. Medtem ko je drža Kristusa na obeh slikah res enaka, je v oklep oblečena postava na rimski sliki, v skladu s polkrožno zamejitvijo platna, zelo spretno in oblikovno težavno vkomponirana v celoto: nobenega dvoma ni, da se takšna zahtevna poza koprskemu slikarju ne bi mogla posrečiti. Medtem ko je koprska podoba slikana z ostrejšim vrednotenjem chiaroscura, bolj grobo in neposredno in je kompozicija precej na gosto posejana s figurami, je rimska slika zasnovana bolj elegantno, tekoče, figure dajejo stabilnejšo podporo polkrožnemu platnu, tehnično je neprimerno bolje izvedena, v barvnem oziru pa je bolj sproščeno, svetlobno pa manj grobo stopnjevana. Skratka, slikar je caravaggiovski vir preformuliral po načelih tedaj vladajočega rimskega okusa, prav na način, ki kaže, kako je beneški slikar tedaj napredoval od Zanchijeve patetike k rimski zadržani monumentalnosti. Ali smemo torej postaviti hipotezo, da bi bila koprska slika zgodnje Trevisanijevo delo, ki ga je navdihnila neka zgodnja kopija po Caravaggiovem Kronanju s trnjem, potem pa je slikar poživil kompoziciji z zanchijevskimi značilnostmi? Gotovo je, da slikar za svoj pomembni nastop v Rimu ne bi izbral tuje kompozicije, kar pa zadeva citat po Caravaggiu, je bil ta skoraj obvezni obolos lokalni tradiciji in Trevisanijevemu šolanju. In na drugi strani: če bi bila koprska slika res samo kopija po Travisanijevi rimski sliki, bi jo moral napraviti nekdo, ki je natančno poznal tako Trevisanijevo umetnost kot še bolj aktualne caravaggiovske kopije in jim dodal še nekaj lastnih invencij (figura na skrajni levi). V nobenem primeru se mi ne zdi mogoče, da bi bil to Molinari, glede stilnih značilnosti pa bi morali tudi koprsko sliko datirati v zadnjo tretjino 17. stoletja, menda res prav v čas Trevisanijevega šolanja v Benetkah. Beneško slikarstvo pozneje tako drugače napreduje, da bi si težko predstavljal toliko »samostojnega« kopita že v 18. stoletju. Tu podana konstrukcija torej govori za Trevisanijevo avtorstvo — seveda samo v okvirih, ki nam jih

[15] E. g. Orazio Gentileschi, David, Berlin-Dahlem, Staatliche Museen, in varianta v Rimu, Galleria Spada, cf. A. Moir, op. cit., vol. II, sl. 66 in 67.

dopušča naše sedanje znanje o Trevisaniju in beneškem slikarstvu ter caravaggizmu njegovega časa. Gre torej samo za delovno hipotezo, ki ne more povsem zadovoljiti niti ne izključevati drugačnih pristopov. Toda v isti cerkvi je ohranjena tudi slika Ecce homo, ki jo je konec 17. stoletja (če že ne morda v zgodnjem 18. stoletju) napravil neki likovno slabo izurjen slikar. (sl. 120). Slika sama ni pomembna in kaže prav lokalne, zapoznele poteze, toda figura zasmehovalca na desni, ki kaže proti Kristusu, se zdi kot ponovljena s Trevisanijeve rimske slike Zasmehovanja, kjer je ista figura naslikana na skrajni levi. Odkod ta figura v sicer dovolj okorni kompoziciji? Ali je to sliko naredil nekdo, ki je poznal Trevisanija, ali pa je njen vir neka tretja, nam neznana figura, ki jo je potemtakem uporabil tudi Trevisani v rimski sliki? Ta vprašanja morajo zaenkrat ostati odprta. Toda čeprav bo nanja mogoče dati odgovor šele ob podrobnejših raziskavah tu navedenih avtorjev — Molinari npr. še nima svoje monografije — in ob dodatnih arhivskih podatkih, je vendarle mogoče ugotoviti, da je bilo slikarstvo na Obali, za katerega se je zdelo, da je z velikimi zakasnitvami od daleč sledilo beneški evropski modi, pogosto vendarle prav neposredno in na svoj način tudi dejavno vpleteno v niti evropskega dogajanja. In navsezadnje bi ne bilo niti preveč presenetljivo, če bi na sliki Zasmehovanje iz sv. Bassa prepoznali mladega mojstra, ki je poslal enega svojih prvih aktualnih dosežkov domačim naročnikom.[16]

RIASSUNTO

Francesco Trevisani nacque il 9 aprile 1656 a Capodistria. A Venezia fu allievo di Antonio Zanchi e di Joseph Heintz; trasferitosi a Roma, finì nel 1696 la decorazione della Cappella di Sta Croce nella chiesa di S. Silvestro in Capite. *Il Cristo deriso* di questa cappella palesa affinità stilistiche e iconografiche con il dipinto raffigurante lo stesso motivo e custodito nella chiesa si S. Basso di Capodistria. L'articolo descrive gli ani formativi di Trevisani e i suoi rapporti con la coeva pittura veneziana, in specie con la corrente caravaggesca. In base ai confronti del dipinto romano con quello di Capodistria viene formulata l'ipotesi che l'autore del *Cristo deriso* di Capodistria potrebbe essere proprio il giovane Trevisani. In tal caso si potrebbe attribuire il dipinto ancora al tempo del suo studio presso Zanchi, cioè agli anni 1675—1677.

[16] Potem ko je bila ta notica napisana, je izšla DiFedericova monografija *Francesco Trevisani. Eighteenth-Century Painter in Rome: A Catalogue Raisonné* Washington: Decatour House Press 1977. V njej je avtor obnovil v člankih in disertaciji zapisane misli, ki ne spreminjajo tu zapisanih trditev. Pač pa je zanimivo, da v katalogu del ne omenja Zasmehovanja Kristusa iz Oberlina, Ohio, ZDA, variante rimske slike, ki bi nam utegnila pomagati tudi pri atribuciji in opredelitvi koprske slike. Na oberlinsko sliko je opozoril v oceni DiFedericove knjige Ellis K. Waterhouse (*Burlington Magazine*, febr. 1978, p, 101).

118 *Francesco Trevisani:* Zasmehovanje Kristusa, Rim, S. Silvestro in Capite

119 *Francesco Trevisani (?):* Zasmehovanje Kristusa, Koper, Sv. Basso

120 *Neznani slikar iz konca 17. stoletja:* Ecce homo, Koper, Sv. Basso