

Nina Kudiš Burić, Rijeka

SLIKARSTVO 17. I 18. STOLJEĆA NA OTOKU KRKU: NOVI PRIJEDLOZI ZA SERAFINA SCHÖNA, FRANCESCA PITTONIJA I GIAMBATTISTU CROSATA

1. Oltarna pala Gospe Karmelske iz župne crkve u Vrbniku

Treći oltar na lijevoj strani jednobrodne župne crkve Uznesenja Marijina u Vrbniku na otoku Krku posvećen je Gospi Karmelskoj. Riječ je o mramornom oltaru slavlunčnog tipa i jednostavnih oblika, na čijem stipesu postoji natpis koji ga datira u 1933. godinu.¹ I njega je poput drugih oltara smještenih uz bočne zidove crkve, u razdoblju od 1926. do 1933. godine, izradio krčki klesar Franjo Francić, porijeklom iz Baške, kako bi zamijenili one starije.² Izvorni je oltar Gospe Karmelske bio podignut 1642. godine, o čemu je svjedočio izgubljeni natpis koji se je na njemu nalazio: *Il R.do pre Fran.co Sparosich Bilaz ad honore de Dio et della B.ta Ver.ne del Car.ne MDCXXXII*.³ Godinu dana nakon što je pop Frane Sparožić dao podići oltar, točnije u oporuci od 23. prosinca 1643., njegov otac Jure Sparožić, zvan Biljac, dodatno ga

¹ Natpis glasi: *Na uspomenu/ 1900 godina žrtve spasenja/ Isusa Krista/ u svetoj godini/ 1933*.

² Mihovil BOLONIĆ, Ivan ŽIC ROKOV, *Otok Krk kroz vjekove*, Zagreb 1977, pp. 143–144; Mihovil BOLONIĆ, *Vrbnik nad morem: od početka do propasti Austro-Ugarske*, Krk 1981 (posebno izdanje Krčkog zbornika, br. 3), pp. 139–147; Marijan BRADANOVIĆ, *Skica povijesnog urbanističko-arhitektonskog razvoja Vrbnika, Zbornik 900 godina Vrbnika*, Vrbnik 2002, p. 53. U vrijeme apostolske vizitacije Augustina Valiera što se je na Krku odvila 1579. godine, vrbnička je župna crkva bila trobrodna. Krajem 16. stoljeća crkva je doživjela značajnu pregradnju koja uključuje i promjenu orijentacije građevine, a zatim je ponovno preuređena 1825. godine. Marijan Bradanović smatra da je sadašnja kapela Bogorodice od Ruzarija koja se odlikuje kasnogotičkim stilskim oblicima, u stvari, ostatak svetišta starije župne crkve, orijentirane u smjeru istok-zapad.

³ Ivan GRŠKOVIĆ, Vjekoslav ŠTEFANIĆ, „Nike uspomene starinske“ Josipa Antuna Petrisa (1787–1868), *Zbornika za narodni život i običaje Južnih Slavena*, XXXVII, 1953, pp. 133, 134, nn. 4, 18. Natpis je zabilježen u rukopisu Ivana Kukuljevića *Istranski nadpisi* što se čuva u Arhivu Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.



1. Serafin Schön, *Gospa Karmelska sa svecima*, 1642., ulje na platnu, župna crkva Uznesenja Marijina, Vrbnik (otok Krk)

obdaruje. Više od dvjesto godina kasnije, vrbnički kroničar Josip Antun Petris ovako opisuje oltar Gospe Karmelske: „Zatim dolazi oltar Gospoje B. D. Marije od Karmela, rečeni Karmena. Ovi bil je učinjen od popa Franciska Sparožića, kako se na njemu štije i nadaren s njegovim blagom i njegova oca Jurja Sparožića rečenog Bilca, kako na tištamentu 1643. A imijaše i svoju brašćinu ovi oltar, koja bi razorena kad i druge od Franceza.“⁴ Kada je vrbnička bratovština Gospe Karmelske bila osnovana nije poznato. Ona se prvi put spominje 1650. godine, no čini se da je postojala i ranije. Moguće je pretpostaviti da se datum njezina osnutka podudara s datumom podizanja oltara.⁵

Pala koja se danas nalazi na oltaru Gospe Karmelske u vrbničkoj župnoj crkvi, sasvim sigurno potječe s izvornog oltara iz 1642. godine (sl. 1). Ona prikazuje Bogorodicu s Djetetom i sv. Katarinom, sv. Franjom Asiškim, sv. Jeronimom i sv. Ursulom. Marija sjedi na oblacima okružena anđelima držeći u desnoj ruci, baš kao i veliki anđeo s desne strane škapular, dok se pri dnu pale, između sv. Franje i sv. Jeronima vide duše u čistilištu. Sudeći prema stilskim i tipološkim odlikama ove pale, pop Frane Sparožić se je za njezinu izradu obratio Serafinu Schönu (Menzingen, ? – Trsat, 24. kolovoz 1642.) koji je od 1630. živio i djelovao u franjevačkom samostanu na obližnjem Trsatu. O ovom se je slikaru tijekom 20. stoljeća dosta pisalo, no tek je Mirjana Repanić-Braun objedinila dotadašnje relevantne spoznaje kako o njemu, tako o njegovu opusu, primjereno evaluirala sva poznata djela te rasvijetlila pitanje formativnih utjecaja slikara poput Antonija Marie Viania (Cremona, 1550./ 1560. – nakon 1630.), ali prvenstveno Pietra Candida (Bruges, 1548. – München, 1628.). Ipak, buduća će se istraživanja morati temeljitije pozabaviti Schönovim slikarskim počecima, u čemu će

⁴ GRŠKOVIĆ, ŠTEFANIĆ 1953, cit. n. 3, pp. 81, 93. Petrisov je rukopis nastao između 1853. i 1858. godine.

⁵ Mihovil BOLONIĆ, *Bratovština sv. Ivana Krstitelja u Vrbniku – Kapari (1323–1973) i druge bratovštine na otoku Krku*, Zagreb 1975, p. 10, nn. 19, 20, navodi da je vrbnička Bratovština Gospe Karmelske utemeljena početkom 17. stoljeća, no ovu tvrdnju ne obrazlaže. Na istom mjestu (p. 37, n. 183) navodi da se „Brašćina“ u dokumentima spominje 1650., 1663. i 1781. te da postoji u vrijeme nastanka teksta. Dvije godine kasnije isti autor (BOLONIĆ, ŽIC ROKOV 1977, cit. n. 2, p. 161), međutim, smatra da je vrbnička Bratovština Gospe Karmelske bila osnovana 1650, odnosno u vrijeme kada se prvi put spominje u dokumentima.



2. Serafin Schön, *Sv. Nikola i sveci mučenici*, 1631., ulje na platnu, crkva Majke Božje Trsatske, Trsat (Rijeka)

ključnu ulogu imati preciznije određivanje njegova datuma rođenja i arhivskim vijestima potkrijepljene spoznaje o njegovom kretanju prije dolaska na Trsat.⁶

⁶ Mirjana REPANIĆ-BRAUN, *Barokno slikarstvo u Hrvatskoj franjevačkoj provinciji sv. Ćirila i Metoda*, Zagreb 2004, pp. 27–34, s prethodnom bibliografijom. Švicarski povjesničar umjetnosti Bernard Anderes smatra da je Schön najvjerojatnije bio rođen 1605. godine (Emanuel HOŠKO, *Trsatski franjevci*, Rijeka 2004, p. 138), no čini se da je riječ o donekle proizvoljnoj interpretaciji arhivskih vijesti vezanih uz posvećenje oltara u Menzingenu. Uz pitanje slikareva obrazovanja i majstora koju su na njega utjecali do dolaska na Trsat, za sada je ostalo otvoreno i pitanje ikonografskog *concetta* te predložaka za Schönovo najimpresivnije djelo, *Večeru Svete obitelji* iz refektorija trsatskog franjevačkog samostana. Središnji motiv Marije, Isusa i Josipa za stolom svakako se odnosi na Zemaljsko trojstvo, odnosno poslijetridentsku zamisao o Svetoj obitelji kao zemaljskom odrazu Presvetog



3. Serafin Schön, *Večera Svete obitelji*, 1640., ulje na platnu, refektorij franjevačkog samostana, Trsat (Rijeka), detalj

Trojstva. No, kako tumači Émile MÂLE, *L'art religieux du XVII^e siècle*, Paris 1984, p. 264, riječ je i o prefiguraciji Posljednje večere: sveta obitelj je prikazana uz večernji obrok, pa svjetiljke sceni daju mističan ton, dok je Isus prikazan kako pije iz vrča ili jednostavno sjedi za prostrtim stolom, što aludira na utemeljenje euharistije. Kao što ističe Luisa VERTOVA, *I chiaroscuri di casa Muselli. Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venezia 1990, pp. 177–181, u ciklusima o Kristovu djetinjstvu ovu su tematiku naročito razvili Hieronymus Wierix (preminuo 1619.) i Raphael Sadeler (1584.–1632.) kroz grafičke listove. Znakovito je da je *Sveta obitelj* Johana Sadelera (Isabelle DE RAMAIX, *Johan Sadeler I*, New York 1999 [The Illustrated Bartsch, 70/I], p. 194) koja svojom kompozicijom ukazuje da je, u stvari, riječ o Zemaľjskom trojstvu, nastala prema crtežu Pietra Candida, pretpostavljenog Schönova učitelja. Moguće je da je baš ova grafika (sl. 4) poslužila našem slikaru za osmišljavanje središnjeg dijela *Večere Svete obitelji* u blagovaonici trsatskog franjevačkog samostana. S prethodnim je u vezi i problem Schönova korištenja grafičkih predložaka. Oni su identificirani za velik broj njegovih djela te je pretpostaviti da će još neki biti prepoznati. No, dok pojedine doslovno citira, druge koristi tek kao polazišnu točku za kompo-



4. Johan Sadeler, *Sveta obitelj*, grafički list

Na vrbničkoj su pali izrazite fizionomske analogije prikazanih likova s onima koje susrećemo na Schönovim djelima poput pala *Sv. Nikola i sveci mučenici*, *Sv. Mihovil arkandeo* i *Sv. Katarina i djevice mučenice* iz trsatske crkve, a što su nastale jedno desetljeće ranije - 1631. godine (sl. 2). Vrbnička se pala, također, odlikuje jednostavnošću simetrične i skladne kompozicije što je tipično za Schönovo slikarstvo. Oslanjanje na nešto manji broj likova smještenih u širi prostor što im omogućuje slobodniji pokret i dojmljivost, zatim naglašeni chiaroscuro koji ističe njihov plasticitet, vezuju ovo djelo uz kasnija Schönova ostvarenja, poput *Večere Svete obitelji* (1640) iz trsatske samostanske blagovaonice (sl. 3) i prikaza *Bogorodice između sv. Mihovila i sv. Franje Asiškog* u tehnici *fresco secco* što se nalazi iznad ulaza u klaustar franjevačkog samostana na Trsatu (sl. 6), a pretpostavlja se da je nastala otprilike u isto vrijeme.⁷ Štoviše, Bogorodica s oslika iznad ulaza u franjevački samostan i ona u gornjem dijelu

ziciju ili neki njezin dio. Cf. Ivana PRIJATELJ, O utjecaju grafika na neka slikarska djela u crkvi Gospe Trsatske u Rijeci, *Umjetnost na istočnoj obali Jadrana u kontekstu europske tradicije*, Rijeka 1993, pp. 271–275; Ivana PRIJATELJ-PAVIČIĆ, *Loretske teme*, Rijeka 1994, p. 61; Nina KUDIŠ, Novosti o slikarstvu Serafina Schöna, *Peristil*, XL, 1997, pp. 81–90.

⁷ Zvonimir WYROUBAL, Pictor Seraphin Schön, laicus professor, *Bulletin zavoda za Likovne umjetnosti JAZU*, XI/3, 1963, p. 97; REPANIĆ-BRAUN 2004, cit. n. 6, p. 239.

vrbničke pale gotovo su istovjetne, kao i lik sv. Franje koji je, međutim, na vrbničkoj slici zrcalno okrenut.

Pala na oltaru Gospe Karmelske u vrbničkoj župnoj crkvi je u više navrata bila preslikavana, a prilikom umetanja u mramorni oltar iz 1933. drastično sužena i, vjerojatno, prilično skraćena. Godine 2001. restaurirao ju je Zlatko Bielen u Hrvatskom restauratorskom zavodu u Zagrebu.⁸ Tom je prilikom, nažalost, odlučeno da se sačuvani, iako donekle oštećeni dijelovi slikane površine što su 1933. godine bili presavijeni oko podokvira zbog uklapanja u manji otvor za palu novog oltara, ne vraćaju u izvorno stanje. Intenzivan kolorit ovog djela koji se oslanja na suglasja crvene, smeđe, žute i tamnoplave te ponekim, danas potamnijelim, zelenim akcentom donekle je udaljen od suptilnih pastelnih Candidovih i Vianijevih tonova kakve susrećemo na Schönovim palama iz razdoblja od 1631. do 1633.

⁸ Želim se ovom prilikom zahvaliti akademskom slikaru i mr. spec. restauratoru Zlatku Bieleni na ustupljenom tekstu *Izviješća o izvršenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici Škapularska Madona iz župne crkve Marijina Uznesenja u Vrbniku*, od 29. kolovoza 2001. i fotografijama pale prije, tijekom i nakon restauracije. U navedenom se izvješću, između ostalog, navodi: „Slika, ulje na platnu polukružnog gornjeg dijela, dimenzija 169 x 99,5 cm, napeta na drveni podokvir, umetnuta u otvor kamenog, lijevog, bočnog oltara župne crkve Marijina Uznesenja u Vrbniku. / Već prilikom prvog pregleda i demontaže bilo je vidljivo da je slika adaptirana na sadašnju dimenziju kamenog oltara. Naime, da bi se uklopila u otvor predviđen za oltarnu palu njezine su dimenzije smanjene. Istražnim radovima je ustanovljeno da je već prije adaptacije u recentni oltar bila djelomično preslikana (vjerojatno prilikom ranijih restauratorskih radova), što je vidljivo po preslikanom dijelu platna koje je presavinuto na sadašnju dimenziju. Ostaci oslikanog presavinitog platna obrezani su do rubova podokvira. [...] Sljedeći prerezanu kompoziciju i spomenute nadene dijelove gornjeg lučnog završetka možemo pretpostaviti da je slika bila šira cca 15 cm sa svake strane što je uvjetovalo i širi radijus lučnog završetka od sadašnjeg. [...] Platno je laneno, gusto tkano (9 čvorića na 1 cm dužine), još uvijek zadovoljavajućeg elastičnosti. Spajano je u cjelinu od dva komada čiji se spoj nazire vertikalno blizu sredine platna. Iznad glave lijevog lika redovnika rupa je veličine 3 x 1,5 cm kao posljedica gorenja svijee. Čitavom površinom boja i podloga lagano su iskrakelirane, a rubovi krakelira su malo odignuti. [...] Osim već spomenutog preslika koji se prvenstveno odnosi na tirkiznu boju neba, oblake i dim te neke intervencije na odjeći likova, vidljivi su i kasniji retuši u smislu obnove oštećenih dijelova. Čitavu površinu slikanog sloja karakterizira sloj masne prljavštine i zamućenja laka [...].



5. Serafin Schön, *Gospa Karmelska sa svecima*, 1642., ulje na platnu, župna crkva Uznesenja Marijina, Vrbnik (otok Krk), detalj slike 1

godine.⁹ K tome, slično kao na *Večeri Svete Obitelji*, potez postaje pastozniji i skicozniji, *lumeggiature* nešto dinamičnije, a oblici više nisu minuciozno opisani nego su često naznačeni pomoću nekoliko poteza na jednobojnoj podlozi.

Kako je vrbnički oltar podignut u godini Schönove smrti, moguće je pretpostaviti da je relativna jednostavnost i skicoznost oblikovanja posljedica slikareve onemoćalosti ili da je čak riječ o djelu koje slikar nije uspio u potpunosti dovršiti. Osim što je to posljednje Schönovo ostvarenje te nam omogućuje uvid u mijenu slikareva načina u razdoblju tek malo dužem od jednog desetljeća, ono je i jedino do sada poznato djelo koje je ovaj franjevački brat laik švicarskog porijekla napravio za neku crkvu u Hrvatskom primorju.¹⁰ Čitav se slikarev opus nalazi u crkvi Gospe Trsatske i franjevačkom samostanu, osim dvije slike na glavnom oltaru župne crkve sv. Ivana Krstitelja u njegovom

⁹ Intenzivna svijetlo-plava boja pozadine je, međutim, posljedica preslikavanja kako navodi restaurator Zlatko Bielen u svojem izvješću. *Ibidem*.

¹⁰ Moguće je da je izbor slikara, odnosno njegov pristanak da izradi palu za oltar vrbničke župne crkve, utjecala i činjenica da je sam naručitelj bio svećenik.



6. Serafin Schön, *Bogorodica s Djetetom, sv. Mihovilom arkandelom i sv. Franjom Asiškim*, oko 1640., fresco secco, ulaz u klaustar Franjevačkog samostana, Trsat (Rijeka)



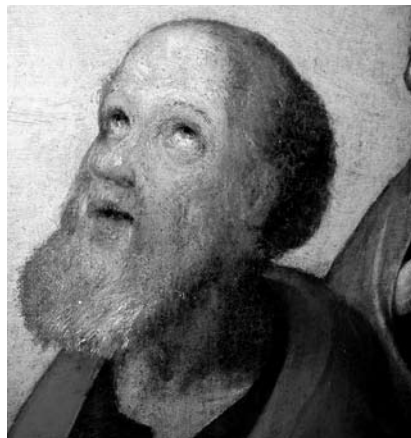
7. Serafin Schön, *Bogorodica s Djetetom, sv. Mihovilom arkandelom i sv. Franjom Asiškim*, oko 1640., fresco secco, ulaz u klaustar Franjevačkog samostana, Trsat (Rijeka), detalj slike 6



8. Serafin Schön, *Gospa Karmelska sa svecima*, 1642., ulje na platnu, župna crkva Uznesenja Marijina, Vrbnik (otok Krk), detalj slike 1



9.



10. Serafin Schön, *Gospa Karmelska sa svecima*, 1642., ulje na platnu, župna crkva Uznesenja Marijina, Vrbnik (otok Krk), detalj slike 1

9. Serafin Schön, *Bogorodica s Djetetom, sv. Mihovilom arkandelom i sv. Franjom Asiškim*, oko 1640., fresco secco, ulaz u klaustar Franjevačkog samostana, Trsat (Rijeka), detalj slike 6

rodnom mjestu Menzingen u kantonu Zug u Švicarskoj. Njih je Schön 1633. godine izradio na Trsatu i najvjerojatnije samo poslao u Menzingen. Čak je i Schönova slika što se je nalazila od 1723. do 1894. godine u kapeli sv. Lovre, smještenoj podno Trsata, bila donesena iz franjevačkog samostana prilikom obnove ove crkvice u vlasništvu reda. Nakon što je kapela bila porušena krajem 19. stoljeća, slika je bila vraćena u samostan, no od tada joj se gubi trag.¹¹

2. Sveti Ambrozije u kolijevci u krčkoj privatnoj zbirci i problem opusa Francesca Pittonija

U jednoj se privatnoj zbirci na otoku Krku nalazi slika u tehnici ulja na platnu (84,5 x 150 cm) na kojoj je prikazana narativna scena¹² (sl. 11). U njoj sudjeluju tri lika viđena do pojasa i maleno dijete. Ono je smješteno na desnoj strani kompozicije, položeno na draperijom prekriven ležaj, dok se nad njime nadvila majka spremna da ga nahrani svojim mlijekom. Majčinu je nakanu omeo nadolazeći roj pčela te se ona intenzivnim pogledom obraća za tumačenje čudesnog događaja starijem čovjeku, smještenom na lijevoj strani prikaza. Taj je čovjek, pak, prestao upisivati u knjigu što se nalazi na visokom podlošku kako bi vidio o čemu je riječ. Ispred njega je prikazan dječak ruku podignutih u vis u nastojanju da se obrani od pčela te on, u stvari, poput kora tumači iznenadnost i neobičnost zbivanja. Riječ je o događaju opisanom u *Legenda aurea* Iacobusa de Voragine: jednog dana dok je maleni Ambrozije spavao u kolijevci u atriju roditeljske kuće, na njega je sletio roj pčela. Ušle su u njegova usta kao u košnicu u kojoj žele načiniti med, da bi zatim izletjele i nestale u visini. Uznemiren ovim događajem, Ambrozijev je otac, pripovijeda Iacobus, rekao: „Ako ovo dijete poživi, bit će od njega nešto veliko“. Louis Réau upozorava, k tome, da je riječ o poganskoj legendi koja se ranije vezivala uz Pindarovo i Platonovo ime. Ovdje je, prema istom autoru, na djelu i igra riječi jer svečevo ime podsjeća na *ambroziju*, hranu besmrtnika.¹³

¹¹ REPANIĆ-BRAUN 2004, cit. n. 6, p. 27; Paškal ČVEKAN, *Trsatsko svetište Majke Milosti i Franjevci njeni čuvari*, Trsat 1985, p.163.

¹² Djelo je, u vrlo slabom stanju sačuvanosti, bilo otkupljeno od prijašnjeg privatnog vlasnika te ga je oko 2000. godine restaurirao Denis Vokić u Zagrebu.

¹³ Jacopo DA VARAGINE, *Leggenda aurea* (ed. Cecilia Lisi), Firenze 1990, p. 30; Louis Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien, tome III. Iconographie des saints. I. A-F*, Paris 1958, pp. 63–64.



11. Francesco Pittoni, *Sveti Ambrozije u kolijevci*, kraj 17. stoljeća (?), ulje na platnu, privatna zbirka, Krk

Da je riječ o djelu Francesca Pittonija (oko 1654. – nakon 1724.) ukazuje izuzetna sličnost krčke slike s kompozicijom nešto većih dimenzija (136 x 202 cm) što se čuva u Musei Provinciali u Gorizi. Nju je Pittoniju pripisao Ferdinand Šerbelj 2000. godine, određivši je kao jedno od dva slikareva platna neimenovana naziva što su se našla u inventaru imovine grofa Sigismunda Attemsja koji je sastavljen po njegovoj smrti, 6. travnja 1758. Isti autor ovu sliku datira u razdoblje od prvih godina do sredine drugog desetljeća 18. stoljeća, odnosno u period u kojem je slikar bio aktivan na goričkom području te na području jugozapadnog dijela Kranjske, radeći uglavnom za grofove Lantieri, a čini se i za plemenitašku obitelj Cobenzl.¹⁴ Scenu na goričkoj slici Šerbelj, međutim, opisuje kao epizodu iz života rimskog pjesnika Marcusa Anneusa Lucanusa (39.–65.), ističući da je riječ o pravom ikonografskom raritetu. Kao i kod primjera Pindara i Platona koje navodi Louis Réau, ali i sv. Ambrozija, ovdje je na djelu nagovještaj buduće

¹⁴ Ferdinand ŠERBELJ, Baročno slikarstvo na Goriškem, *Acta historiae artis Slovenica*, V, 2000, pp. 110–112; Idem. *Baročno slikarstvo na Goriškem*, Ljubljana 2002, pp. 25–26, 82, cat. 10. Za odbaciti je, u skladu s navedenim, atributivni prijedlog prema kojem je slika iz Musei Provinciali u Gorizi djelo Giambattiste Cromera (1666.–1745.). Cf. Annalia DELNERI, *La pinacoteca dei Musei Provinciali di Gorizia* (edd. Annalia Delneri, Raffaele Sgubin), Vicenza 2007, p. 44, cat. 4.

veličine djeteta u kolijevci te njegove vještine baratanja riječima. Iako je Francesco Pittoni u svojem poznatom opusu, osim biblijskih scena, izradio i više slika s prikazima iz antičke mitologije, antičkih junaka ili scena iz antičke povijesti, uvijek su to bile dobro znane pripovijesti ili ličnosti kakve s različitom učestalošću srećemo u venecijanskoj *seicentističkoj*, pa i *settecentističkoj* „pittura di storia“, poput *Otmice Sabinjan-ki*, *Galateje*, *Darijeve obitelji pred Aleksandrom*, *Samsona i Dalile* ili pak *Smrti Kleopatre*, odnosno *Smrti Senekine*.¹⁵ Sudeći, dakle, prema uobičajenom ukusu Pittonijevih naručitelja i slikarevu poznatom ikonografskom repertoaru te, u stvari, nepoznatoj izvornoj ubikaciji kako krčke tako goričke slike, veća je vjerojatnost da je ovdje riječ o sceni iz života jednog sveca, štovišu crkvenog oca i zaštitnika Milana, nego li rimskog pjesnika upitne popularnosti u sjeveroistočnoj Italiji krajem 17. i početkom 18. stoljeća.¹⁶

Pitanje datacije krčke slike, međutim, otvara nedovoljno razjašnjen problem stilske parabole Francesca Pittonija. Godine 1981. Rodolfo Pallucchini, u svojem temeljnom djelu *La pittura veneziana del Seicento*, završava poglavlje o ovom slikaru riječima: „Indubbiamente Francesco Pittoni, l'ultimo dei 'tenebroso', ancor oggi è un artista „difficile a chiarirsi“, come indicava l'Arslan trent'anni fa.“¹⁷ Čini se da danas, nakon značajnog broja novih atribucija i vrijednih priloga, nismo puno odmakli u razjašnjavanju slikarevih početaka i kronologije nastanka pojedinih djela, odnosno slijeda njegovih stilskih mijena. Iako je djelovao četrdesetak godina – prvi se put u dokumentima venecijanske slikarske bratovštine spominje 11. siječnja 1685. m. v. (znači 1686.), a posljednji 1724. godine¹⁸ – Francescov je sačuvani, odnosno

¹⁵ Franca ZAVA BOCCAZZI, *Pittoni. L'opera completa*, Milano 1979, pp. 13–25; Giorgio FOSSALUZZA, Antonio Arrigoni „pittore in storia“, tra Molinari, Ricci, Balestra e Pittoni, *Saggi e memorie di storia dell'arte*, XXI, 1997, pp. 181–183; Barbara MUROVEC, Slike Francesca Pittonija iz dvorca Haasberg, *Acta historiae artis Slovenica*, VII, 2002, pp. 59–64.

¹⁶ Ne treba, međutim, isključiti mogućnost, makar kako malena ona bila, da je Pittoni iskoristio isti narativni predložak za prikaz scena iz života dviju različitih ličnosti.

¹⁷ Rodolfo PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, I, Milano 1981, p. 279.

¹⁸ Elena FAVARO, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, pp. 200, 226. Dokument u kojem se ime Francesca Pittonija posljednji put spominje datiran je između 1724. i 1728. godine, no s obzirom na



12. Francesco Pittoni, *Gospa Karmelska sa svecima*, 1706., ulje na platnu, župna crkva Santa Maria Assunta, Malamocco (Lido di Venezia)

prepoznati, opus relativno skroman.¹⁹ Pouzdano se mogu datirati samo sljedeća slikareva djela: *Gospa Karmelska* u župnoj crkvi S. Maria Assunta u Malamoccu (Lido) i *Krist i preljubnica* iz vičentinske crkve San Filippo e Giacomo obje iz 1706. (sl. 12, 13),²⁰ *Poklonstvo kraljeva*

iskazanu slikarevu dob, sedamdeset godina, najvjerojatnije je nastao početkom navedenog razdoblja.

¹⁹ O izgubljenim Pittonijevim djelima u Veneciji vidjeti, na primjer, Simone GUERRIERO, *Episodi di scultura veneziana del Settecento a Sant'Andrea della Zirada*, *Venezia Arti*, X, 1996, pp. 62–63.

²⁰ Letizia GIANNI, Giuliano MANZUTTO, Toni NICOLINI, *Venezia*, Milano 1985 (Touring club italiano), p. 681. Potpis slikara i datum se nalaze u lijevom donjem kutu slike. Margaret BINOTTO, *I dipinti della Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo di Vicenza*, *Saggi e memorie di Storia dell'Arte*, XII, 1980, pp. 98–99.



13. Francesco Pittoni, *Bogorodica s Djetetom i svecima*, oko 1682. ili neposredno nakon toga, ulje na platnu, crkva sv. Dominika, Split

u župnoj crkvi u Borgo San Marco (Montagnana) iz 1710.²¹ te velika grupa slika iz dvorca Haasberg (Planina pri Rakeku), datirana na temelju potpisa i datuma na ovalu *Smrt Seneke* u 1714. ili možda 1716. godinu.²² Ovoj je posljednjoj, iako s prijedlogom nešto kasnijeg datuma nastanka, nedavno pridružena i grupa od sedam slika iz Predjamskog grada.²³ U nedostatku boljih kronoloških odrednica, otprilike u vrijeme nastanka „haasberških slika“ ili nešto ranije, se datiraju još *Sv. Andrija* iz crkve san Giovanni in Valle u Cividaleu²⁴, čitava grupa slika iz goričke grofovije i Kranjske – *Mučeništvo sv. Andrije* i *Krist se ukazuje Mariji Magdalen* iz Goriškeg muzeja u dvorcu Kromberk, *Apostoli štuju ime Kristovo* iz župne crkve u Vipavi, *Uznesenje Bogorodice* u hodočasničkoj crkvi u Obršljanu kod Komna, *Sv. Ambrozije u kolijevci / Dete Lukan in čebele* iz Musei Provinciali u Gorizi²⁵ te *Scena iz života sv. Leona* iz crkve posvećene istom svecu u Cenate Sopra (Bergamo).²⁶

Pittonijeve slike iz vičentinske crkve San Lorenzo se datiraju oko 1690. godine, prvenstveno na temelju njihovih stilskih odlika, dok se na isti način slike iz crkve San Nicolò u Trevisu datiraju u posljednje desetljeće 17. stoljeća.²⁷ Za prikaz *Jefte susreće svoju kćerku* na ogradi orgulja u venecijanskoj crkvi San Moisè, predlaže se pak datacija neposredno prije 1728. godine.²⁸ Zanimljivo je da najranije predložene datacije, osim u kasnijoj literaturi uglavnom zanemarene zamisli da su dva *Raspeća* iz Caerana San Marco i Gorgo al Monticano nastala najkasnije oko 1680,²⁹ padaju u vrijeme kada je slikar imao već više od 35

²¹ ZAVA BOCCAZZI 1979, cit. n. 15, p. 22; FOSSALUZZA 1997, cit. n. 15, p. 181.

²² ZAVA BOCCAZZI 1979, cit. n. 15, p. 25; FOSSALUZZA 1997, cit. n. 15, p. 182.

²³ MUROVEC 2002, cit. n. 15, pp. 59–69.

²⁴ FOSSALUZZA 1997, cit. n. 15, p. 182.

²⁵ ŠERBELJ 2002, cit. n. 14, pp. 25–26, 82–89. U ovu bi grupu, smatra autor, trebalo uvrstiti i četiri slike iz porušene privatne kapele u Cormonsu. Cf., također, Aldo RIZZI, *Storia dell'arte in Friuli. Il Seicento*, Udine 1969, pp. 64–65, figg. 137, 138.

²⁶ Mariolina OLIVARI, *Presenze venete e bresciane, I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Seicento*, IV, Bergamo 1987, p. 237.

²⁷ Margaret BINOTTO, Francesco Pittoni nella chiesa di San Nicolò di Treviso, *Arte Veneta*, XXXIV, 1980, p. 188; Morena ABITI, *Il tempio di San Nicolò a Treviso*, Treviso 2004, pp. 64–67. Morena Abiti smatra da slike iz crkve San Nicolò treba datirati oko 1710. godine.

²⁸ FOSSALUZZA 1997, cit. n. 15, pp. 182–183.

²⁹ ZAVA BOCCAZZI 1979, cit. n. 15, p. 20.

godina, oko 1690. O nekih deset do petnaest godina njegova djelovanja prije toga nije nam ništa poznato.

U skladu s time te činjenice da je Francesco Pittoni tijekom svoje karijere doživio znatne stilske transformacije, predlažem da se njegovoj prvoj slikarskoj zrelosti pripiše pala *Bogorodica s Djetetom i svecima*³⁰ što se nalazi na drugom oltaru u lijevom brodu crkve sv. Dominika u Splitu. Ovo je slika dugo vremena bila smatrana djelom Antonija Zanchija (Este, 1631. – Venecija, 1722.),³¹ a 2003. godine ju je Radoslav Tomić objavio kao djelo genoveškog slikara Francesca Rose³² koji je u Veneciji boravio od 1663. do 1675., odnosno najkasnije do 1679. Od te se godine pa sve do 1699., naime, ovaj slikar navodi među dvorskim umjetnicima u Münchenu.³³ Da Rosa nije mogao napraviti splitsku sliku, ukazuje i datum obnove dominikanske crkve koja je bila srušena u Kandijskom ratu, prije 1658. godine, te je ponovno sagrađena 1682. godine.³⁴ Teško je zamisliti da je bilo koji oltar u crkvi, pa čak i onaj glavni, bio podignut nekoliko godina prije nego li je sam objekt bio dovršen i posvećen. Splitsku palu valja, stoga, datirati u 1682. godinu ili neposredno nakon nje.

Iako je na prvi pogled u ovoj pali žarkih boja, raskošnih tekstura, draperija i uzoraka te suptilnog chiaroscuro koji na pojedinim

³⁰ Riječ je, u stvari, o prikazu mističnih zaruka sv. Katarine u gornjem dijelu pale te svetih Pavla, Josipa i Kvintina u njezinom donjem dijelu. U starijoj crkvi koja se je nalazila na mjestu današnje crkve sv. Dominika te bila posvećena svetoj Katarini postojao je oltar sv. Katarine, kako navodi Agostino Valier (1530.–1606.) u apostolskoj vizitaciji 1579. godine. Crkva sv. Katarine i samostan bili su srušeni u Kandijskom ratu. Franko OREB, Crkva i samostan sv. Dominika u Splitu, *Crkva i samostan dominikanaca u Splitu*, Split 1999, p. 15.

³¹ Alberto RICCOBONI, Antonio Zanchi e la pittura veneziana del Seicento, *Saggi e memorie di storia dell'arte*, V, 1966, p. 101; Grgo GAMULIN, Per Antonio Zanchi, *Arte Veneta*, 30, 1976, p. 185; Krno PRIJATELJ, Barok u Dalmaciji, in: Anđela Horvat, Radmila Matejčić, Krno Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb 1982, pp. 817–818; Pietro ZAMPETTI, *Antonio Zanchi*, Bergamo 1988, p. 554, kat. 109; Radoslav TOMIĆ, *Splitska slikarska baština*, Zagreb 2002, p. 88.

³² Radoslav TOMIĆ, Pravi autor – Francesco Rosa, *Slobodna Dalmacija* (prilog *Forum*), 11. lipanj 2003, p. 11.

³³ Bernard AIKEMA, Francesco Rosa a Venezia, *Paragone*, XLVIII/12 (565), 1997, pp. 43–45.

³⁴ OREB 1999, cit. n. 30, pp. 17–18.



14. Francesco Pittoni, *Sveti Ambrozije u kolijevci*, kraj 17. stoljeća (?), ulje na platnu, privatna zbirka, Krk, detalj slike 11

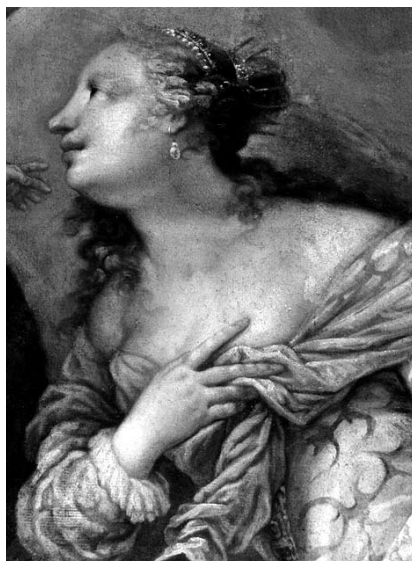


15. Francesco Pittoni, *Bogorodica s Djetetom i svecima*, oko 1682. ili neposredno nakon toga, ulje na platnu, crkva sv. Dominika, Split, detalj slike 13

pasusima prelazi u jake kontraste kao i satenskog osvjetljenja koje kao da isijava iz gusto zbijenih likova, teško prepoznati ruku tenebroznog Francesca Pittonija, sustavna usporedba elemenata ove pale s drugim, kasnijim njegovim djelima, ukazuje da je riječ o istom majstoru. Posebno valja istaći stilske analogije pale *Bogorodica s Djetetom i svecima* iz crkve sv. Dominika u Splitu s Pittonijevim slikama iz svetišta vićentinske crkve San Lorenzo, *Prikazanje Marije u Hramu* i *Uskrsli Krist se ukazuje Bogorodici*, za koje je Wart Arslan predložio dataciju oko 1680. godine, dok Franca Zava Boccazzi smatra da su nastale oko 1690. godine. Krenuvši od ishodišta koja su, začudo, osim Zanchijeva slikarstva, pomno vodila računa i o onome Pietra Liberija, Francesco Pittoni će s vremenom u svojim djelima osiromašivati raznolikost teksture i poteza, sužavati i gušiti paletu te gasiti svjetlost, pogrubiti i pojednostaviti konture likova i draperija te, općenito, znatno smanjiti pomniju pri obradi slikane površine.



16. Francesco Pittoni, *Bogorodica s Djetetom i svecima*, oko 1682. ili neposredno nakon toga, ulje na platnu, crkva sv. Dominika, Split, detalj slike 13



17. Francesco Pittoni, *Bogorodica s Djetetom i svecima*, oko 1682. ili neposredno nakon toga, ulje na platnu, crkva sv. Dominika, Split, detalj slike 13

18. Francesco Pittoni, *Otmica Sabinjan-ki*, oko 1722. ili neposredno nakon toga, ulje na platnu, Predjamski grad, Postojna, detalj



Stoga se, unutar prepoznatog i proučavanju dostupnog slikareva opusa, može razlučiti nekoliko stilskih momenata. Onaj najraniji odgovara splitskoj pali koja prikazuje *Bogorodicu s Djetetom i svecima*, a odlikuje se znatnim utjecajem slikarstva Antonija Zanchija, no isto tako refleksima Liberijeva luminizma i dekorativnosti te znatnom slikarskom kvalitetom. U ovaj bi period svakako trebalo uključiti i slike iz svetišta vičentinskog San Lorenza. Nakon toga slijedi period koji najbolje ilustriraju slike iz crkve San Nicolò u Trevisu: paleta je zatamnjena i smirenija, potez donekle nemarniji, oblici kompaktniji i nešto grublji, a svjetlost koja je do tada intenzivno zračila iz likova sada se pretvorila u nježnu izmaglicu bisernih prelijeva. Zanimljivo je da takve odlike susrećemo i na slici *Krist se ukazuje Mariji Magdalen* iz Goriškog muzeja, za koju Ferdinand Šerbelj pretpostavlja da je nastala oko 1702. godine. Obrat u Pittonijevu načinu može se utvrditi na pali *Gospe Karmelske* (1706) iz Malamocca: oblikovanje volumena postaje još sumarnije, paleta se dodatno zatamnjuje, a suglasje boja se oslanja na mrke tonove oživljene intenzivnim pasusima crvene, plave i zelene. Uz to, čini se da slikar počinje sve češće zanemarivati anatomske korektnost i proporcije kod likova čije su crte lica nerijetko naglašeno ekspresivne, gotovo karikaturalne. U ovu bi grupu spadala i većina djela što se danas čuvaju na goričko-kranjskom području, kao i Poklonstvo kraljeva iz koparskog Pokrajinskog muzeja,³⁵ pa tako i *Sv. Ambrozije u koljevci* iz Gorizie, čija kvaliteta zaostaje za krčkom slikom iste tematike. Ujedno, čini se da je u ovom razdoblju najjače osjeća utjecaj slikarstva Johana Carla Lotha (München, 1632. – Venecija, 1698.) na Francesca Pittonija. Isto tako, baš su slike iz ovog perioda poslužile kao pretekst za nesmiljenu kritiku našeg slikara od strane Jean Pierrea Mariettea, Charlesa Nicolasa Cochina Starijeg i Luigia Lanzija.³⁶

Posljednju fazu u karijeri Francesca Pittonija ilustrira prikaz *Jefte susreće svoju kćerku* s ograde orgulja u venecijanskoj crkvi San Moisé koji je najvjerojatnije nastao neposredno prije 1728. godine. Iako Giorgio Fossaluzza smatra da je ovo najkasnije slikarevo djelo glede stila „okamenjeno“ te da od nećaka, Giambattiste Pittonija, preuzi-

³⁵ Alberto CRAIEVICH, in: *Istria. Città maggiori, Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere dal Medioevo all'Ottocento* (edd. Giuseppe Pavanello, Maria Walcher), Trieste, 1999 [2001], pp. 105–106, cat. 164.

³⁶ ZAVA BOCCAZZI 1979, cit. n. 15, p. 12.

ma samo poneku ekspresivnu izvještačenost,³⁷ na njemu se ipak osjeća sramežljiv pomak u tretiranju slikane površine, odnosno fakturi te u rasvjetljavanju palete. To se još bolje vidi na ciklusu slika iz Predjamskog grada za koje Barbara Murovec pretpostavlja da čine zaseban ciklus, ili njegov sačuvani dio, u okviru opreme nekadašnjeg dvorca Haasberg. Zdanje je njegov novi vlasnik, grof Cobenzl, obnovio u razdoblju od 1717. do 1722. godine, pa bi neposredno nakon posljednjeg datuma trebalo datirati i narudžbu „provjerenu majstoru“, Francescu Pittoniju.³⁸ Na djelima iz Predjamskog grada likovi su usitnjeni i često *settecentistički* graciozni, paleta je pomaknuta prema pastelnoj skali boja te gotovo da nema niti traga tenebrizmu Lothova tipa. Istovremeno, potez varira od potpuno zaglađenog do dinamičnih, ovlaš nanesenih *lumeggiatura* ostvarenih impastom nemiješane bijele, ružičaste ili koje druge pastelne boje. Da Francesco Pittoni pred kraj svoje karijere ipak nije ostao potpuno imun na nova stilska strujanja, možda najbolje govori lik djevojke razgolićenih grudi, smješten na desnoj strani kompozicije na prikazu *Otmice Sabinjanki* (sl. 18).

Prikaz *Sv. Ambrozije u kolijevci* iz privatne zbirke na otoku Krku bi se, u skladu s izloženim, mogao datirati u ranije razdoblje Pittonijeve karijere, svakako prije ostvarenja poput *Gospe Karmelske sa svecima* (1706) iz Malamocca, a nakon slika iz San Lorenza u Vicenzi koje su, pretpostavlja se, nastale oko 1690. godine. Na to upućuje svježina kolorita ovog djela, pomno tretiranje svih elemenata slikane površine, kao i specifična stilizacija fizionomija likova, nabora draperije, uvojaka kose. Štoviše, na krčkoj se slici još ne zamjećuje određeni nehaj u dočaravanju različitih tekstura, kao i biserni sjaj specifičan za slike iz Trevisa, pa bi ga se hipotetski moglo datirati u razdoblje koje je neposredno uslijedilo vićentinskim ostvarenjima.

3. Pala na oltaru Gospe Karmelske u krčkoj katedrali

Kapelu u kojoj se danas nalazi oltar Gospe Karmelske u krčkoj katedrali podigao je oko 1570. biskup Pietro Bembo (Venecija, 1564.–1589.), dok se oltar prvi put spominje 1579. godine. Bratovština Majke Božje Karmelske, koja je uz ovaj oltar imala sjedište, prvi se put

³⁷ FOSSALUZZA 1997, cit. n. 15, pp. 182–183.

³⁸ MUROVEC 2002, cit. n. 15, pp. 66–67.



19. Giambattista Crosato, *Gospa Karmelska sa svecima*, druga četvrtina 18. st., ulje na platnu, katedrala Uznesenja Marijina, Krk

u dokumentima javlja 1628. godine, a djeluje još i u današnje vrijeme.³⁹ Godine 1659. je o tadašnjem oltaru „Carmine“ zabilježeno sljedeće: „*Ha la Palla in tella, corniciata di legno lavorato col rito da marmo bianco, freggiata d'oro, ornata di due colonne, che sostengono il frontispicio di essa. Pala fatta alla medesima; in mezzo al frontispicio v'è l'arma Mariani, che fece fare a proprie spese la Pala con tutti i suoi ornamenti. La pittura contiene l'immagine della Madonna de' Carmine nella summità, circondata da Angeli col Bambino in braccio, e li scapulari del Carmine in mano; al mezo sono immagini di Santi Marco Evang. e Carlo Borromeo.*“⁴⁰ *Nella parte inferiore mostra l'anime purgenti nel fuoco del purgatorio, con soppravi un Angelo in atto di cavarle fuori. La base delle cornici è ornata di diverse immagini de' Santi fatte in tella, attonate alle medesime.*“⁴¹

Od ove, čini se, prilično raskošne opreme ništa nije sačuvano jer je u 18. stoljeću kapela Gospe Karmelske doživjela temeljitu obnovu. Danas je ona opremljena jednostavnim mramornim oltarom *settecentističkih* odlika koji je sačuvan do menze na kojoj se nalazi samo tabernakul. Iznad njega je na zidu obješena oltarna pala koja prikazuje *Gospu Karmelsku sa svecima* (216 x 102 cm), dok se u zidu lijevo i desno od oltarne menze nalaze dvije jednostavne niše s mramornim kipovima, najvjerojatnije, sv. Ivana Nepomuka i Alojzija Gonzage (sl. 19). Očigledno je riječ o ostacima opreme iz 18. stoljeća koja je u kasnijem razdoblju bila drastično reducirana. Slikana pala prikazuje Bogorodicu s Djetetom kako sjedi na povišenom prijestolju zaobljene baze, dijagonalno smještenom u prostoru. Oboje pružaju škapulare spojene trakom svecima koji su se okupili oko Marijina trona. To su sv. Blaž, sv. Justina

³⁹ BOLONIĆ 1975, cit. n. 5, p. 35, n. 160; BOLONIĆ, ŽIC ROKOV 1977, cit. n. 2, pp. 110, 270.

⁴⁰ Oltar Gospe Karmelske je bio posvećen i sv. Karlu Boromejskom jer se je na njemu nalazila relikvija u vidu komadića svečeve planite u kositrenoj teki koju je poklonio biskup Giovanni della Torre / Turriani (1589.–1622.). BOLONIĆ, ŽIC ROKOV 1977, cit. n. 2, p. 110.

⁴¹ Zahvaljujem mons. Andriji Depikolozvane na ustupljenom navodu iz rukopisa mons. Ivana Žica što se čuva u Biskupskom arhivu u Krku. Najvjerojatnije je riječ o prijepisu pasusa iz *Catastica*, odnosno zbirke prijepisa raznih listina koje se tiču kapela i beneficija na otoku Krku. O *Catasticu* cf. Ivan ŽIC ROKOV, Kompleks katedrala – sv. Kvirin na Krku, *Rad Jugoslavske Akademije znanosti i umjetnosti*, 360, 1971, p. 152, n. 131.

i najvjerojatnije sv. Franjo Asiški. Kako navodi Mihovil Bolonić, sv. Justina je „stariji titul oltara“,⁴² a prisustvo druga dva sveca možda je posljedica ujedinjenja ovog oltara s nekima od porušenih u katedrali ili nekoj gradskoj kapeli.⁴³ Ne obrazlažući na temelju kojih podataka, no pozivajući se na krčki *Catastico*, Ivan Žic – Rokov iznosi mišljenje da je postojeća pala nastala najvjerojatnije nakon 1730. godine.⁴⁴

Već 1795. godine, u vizitaciji, krčki biskup Ivan Šintić zamjećuje: „*L’altar B. V. Del Carmine, scuola laica, occorre accomodare la pala e riparar all’umidità dell’altare con tavola.*“⁴⁵ Čini se da je slika duže vrijeme bila izložena vlazi i drugim nepogodujućim čimbenicima jer je u više navrata bila obnavljana, posljednji put tijekom šezdesetih godina prošlog stoljeća u tadašnjem Restauratorskom zavodu u Zagrebu, a restaurirao ju je Ivan Lončarić.⁴⁶ Oltarnu je palu, vrlo slabo sačuvane slikane površine koja je uz to znatno preslikana, 1970. godine Grgo Gamulin uz određene ograde pripisao Francescu Zugnu (Brescia, 1709. – Venecija, 1787.), bliskom Tiepolovu suradniku i sljedbeniku.⁴⁷ Iako je ovdje svakako riječ o venecijanskom slikarstvu 18. stoljeća pod snažnim Tiepolovim utjecajem, odlike *Gospe Karmelske* u značajnoj mjeri odudaraju od specifična Zugnova načina oblikovanja kako kompozicije i kolorita, tako fature i tipologije likova. Njezina kompozicija s Bogorodicom smještenom na povišenom prijestolju oko kojeg su atektonski u prostoru raspoređeni sveci, pastelan no hladan kolorit, tipologija likova, način obrade inkarnata, draperije

⁴² BOLONIĆ 1975, cit. n. 5, p. 35, n. 161.

⁴³ Godine 1659. je zabilježeno da se ovaj oltar još naziva i oltarom sv. Marka, a pridruženi su mu još sv. Ana, sv. Juraj, sv. Leonard, sv. Petar, sv. Martin, sv. Bartolomej, sv. Nikola i sv. Stjepan. Riječ je o oltarima iz porušenih gradskih kapela. Navedeno prema bilješkama mons. Ivana Žica: cf. n. 41.

⁴⁴ Krčka je katedrala doživjela znatniju obnovu neposredno prije 20. listopada 1743. kada ju je ponovno posvetio biskup Antonio Zuccheri. ŽIC ROKOV 1971, cit. n. 41, pp. 139, 141, 153, bilj. 136.

⁴⁵ Biskupski arhiv u Krku, rukopis vizitacije biskupa Ivana Šintića, 1795, bez paginacije, stranica naslovljena: *Città*.

⁴⁶ Grgo GAMULIN, Prijedlog za Francesca Zugna, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, XVIII, 1970, p. 135.

⁴⁷ GAMULIN 1970, cit. n. 46, pp. 135–137; Radmila MATEJČIĆ 1982, cit. n. 31, p. 559; Igor ŽIC, *Crkveno slikarstvo na otoku Krku*, Rijeka 2006, pp. 174–176.

i pažljivo izvedenih ukrasa ukazuje na ruku Giambattiste Crosata (Treviso, 1697. - Venecija, 1758.).⁴⁸

Nije poznato kod koga se je ovaj slikar školovao, no utvrđeno je da je rođen iste godine kada i Giovanni Battista Tiepolo.⁴⁹ Kako sugerira Rodolfo Pallucchini, Crosato je na početku svoje karijere morao biti fasciniran njegovim prvim remekdjelima, poput fresko ciklusa u Villa Baglioni u mjestu Massanzago ili oslikanog stropa u Palazzo Sandi u Veneciji.⁵⁰ Utjecaj slikarskog diva poput Sebastiana Riccija bio je neizbježan za sve venecijanske slikare ove generacije, pa tako i za Giambattistu Crosata, kojeg su povjesničari umjetnosti tijekom druge polovice 20. stoljeća stavili uz bok kako samom Ricciju, tako Antoniju Pellegriniju i Jacopu Amigoniju.⁵¹ No, u Veneciji je ovaj slikar još u svoje doba bio vrlo slabo poznat, o čemu svjedoči i činjenica da Antonio Maria Zanetti (1706. - 1778.) spominje samo jedno njegovo djelo.⁵² K tome, Crosatovo je najveće venecijansko ostvarenje, oslikani strop svečane dvorane Ca' Rezzonico, bio pripisivan Jacopu Guarani do 1941. kada je vraćen našem slikaru zaslugom Giuseppea Fiocca.⁵³ Razlog ovakvom zaboravu i nedostatku podataka treba tražiti u Crosatovu čestom izbjivanju iz grada te malenom broju ostvarenja za njegove javne ili sakralne prostore, budući da mu se opus sastoji uglavnom od fresko oslika svečanih interijera na području Piemonta, dok u Veneciji, odnosno Venetu, radi mahom za privatne naručitelje, odnosno njihove rezidencije. Crosato je iz grada izbivao tijekom drugog desetljeća 18. stoljeća, kako bi u Bologni proširio svoja slikarska znanja. Zatim se početkom tridesetih godina seli u Torino, gdje mu je 30. travnja 1733. zabilježena isplata honorara za radove u Palazzo

⁴⁸ Da slikarski rukopisi Zugna i Crosata posjeduju dosta zajedničkih osobina te stoga mogu biti pobrkani govori i činjenica da se je Crosatova *Bogorodica na prijestolju između sv. Nikole i jednog svetog biskupa benediktinca* 1991. godine pojavila na dražbi aukcijske kuće Finarte kao Zugново djelo. Adriano MARIUZ, *Opere sacre di Giambattista Crosato, Arte Veneta*, XLV, 1993, p. 89.

⁴⁹ Lino MORETTI, *Notizie su Giambattista Crosato, Arte Veneta*, XLI, 1987, pp. 217-218.

⁵⁰ Rodolfo PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, I, Milano 1994, p. 130.

⁵¹ PALLUCCHINI 1994, cit. n. 50, p. 129.

⁵² Antonio Maria ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia 1771, pp. 454-455.

⁵³ Giuseppe Fiocco, *Giambattista Crosato: pittore di casa Savoia*, Venezia 1941, pp. 38-39.

Reale. No, najpoznatija su ostvarenja iz ovog razdoblja freske sa stropova kraljeva i kraljčina apartmana u Palazzina di Caccia u lokalitetu Stupinigi kod Torina. Slikar u Veneciji boravi od 1736. do 1740. godine, nakon čega ponovno odlazi u Torino.⁵⁴ No, već 1742. je opet u Veneciji gdje radi kao scenograf, da bi se iduće godine u istoj ulozi javio u Teatro Regio u Torinu. Ostatak karijere, naš slikar ostvaruje u Veneciji i Venetu, a njegovo remekdjelo, oslikavanje stropa svečane dvorane u Ca' Rezzonico valja datirati oko 1752. godine. Nakon toga su uslijedile freske u Villi Marcello u mjestu Levada kraj Padove, dok se dvije postaje križnog puta iz crkve Santa Maria del Giglio datiraju pred kraj Crosatova života, u 1756. godinu.⁵⁵

Kao uzor za kompoziciju *Gospe Karmelske sa svecima* iz krčke katedrale, slikaru je očigledno poslužila Veroneseova famozna *Sveta Obitelj sa sv. Antunom Opatom, Katarinom i malenim Ivanom Krstiteljem* (1550. – 1552.), poznatija kao *Pala Giustinian*, iz venecijanske crkve San Francesco della Vigna.⁵⁶ Osim prostorne dispozicije povišena Bogorodičina prijestolja, preuzet je raspored likova, dok sv. Justina s krčke slike gotovo doslovno ponavlja gestu istovjetno smještene sv. Katarine s Veroneseove slike. Crosato je, međutim, pri izradi krčke slike morao imati na umu i „veroneseovsku“ *Bogorodicu na prijestolju s Djetetom i svecima* Sebastiana Riccija iz benediktinske crkve San Giorgio Maggiore na istoimenom venecijanskom otočiću. To je djelo naslikano 1708. godine, vrlo brzo postavši uzorom za brojne oltarne slike venecijanskih majstora, nastale u narednom razdoblju.⁵⁷ Na krčkoj slici, ipak, nije riječ o doslovnom

⁵⁴ U dokumentima venecijanske slikarske bratovštine se Giambattista Crosato spominje u razdoblju od 1736. do 1752. godine. FAVARO 1975, cit. n. 18, p. 159.

⁵⁵ PALLUCCHINI 1994, cit. n. 50, pp. 129–144.

⁵⁶ Riječ je o prvom značajnom djelu koje je Paolo Veronese naslikao za Venecijanske naručitelje te o najranije nastaloj pali u nizu reprezentativnih djela što su bila načinjena tijekom druge polovice 16. stoljeća za bočne kapele u crkvi San Francesco della Vigna. Peter HUMFREY, *La pala Giustinian a S. Francesco della Vigna. Contesto e committenza*, *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venezia 1990, pp. 299–300.

⁵⁷ Sliku iz crkve San Giorgio Maggiore su hvalili kako suvremenici, tako autori iz kasnijih razdoblja, ocijenivši je ključnim djelom u Riccijevu umjetničkom razvoju. No, ovaj je slikar već nešto ranije bio zaintrigiran dijagonalnom kompozicijom *svete konverzacije* s Bogorodicom na povišenoj prijestolji, izvedenom iz remekdjela Paola Veronesea, poput pale Giustinian. Riječ je o pali *Bogorodica s Djetetom, svetim Petrom i Ivanom*

kopiranju velikih uzora, već o njihovoj slobodnoj i vrlo uspješnoj interpretaciji. Istovremeno, pastelan kolorit u kojem prevladavaju hladni tonovi, kao i pomalo distancirana melankolija prizora upućuju na snažan utjecaj Tiepolovih rasvijetljenih ostvarenja poput oslika Nadbiskupske palače u Udinama, nastalog od 1726. do 1728. godine.⁵⁸

U prilog prijedloga da je ovdje riječ o djelu Giambattiste Crosata, usprkos slaboj sačuvanosti slikane površine i znatnoj preslikanosti, govore izrazite analogije krčke pale s djelima iz njegova opusa. Kompozicija *Gospe Karmelske sa svecima*, s Marijom na povišenom, koso postavljenom prijestolju podsjeća na rješenja kakva slikar koristi u svojim malobrojnim uljima na platnu sakralne tematike poput *Bogorodice s Djetetom i svecima* iz Musei Vaticani (sl. 20) ili *Bogorodice na prijestolju između sv. Nikole i jednog svetog biskupa benediktinca*,⁵⁹ dok strukturiranje pozadine pomoću oblaka oblikih kontura kroz koje se probija svjetlost podsjeća na rješenje s oltarne pale *Smrt sv. Josipa* danas u zbirci slika u crkvi Santa Giustina u Monseliceu.⁶⁰ Svijetao kolorit pale iz krčke katedrale, s ponekim reskim akcentom svijetloplave i ružičaste te zagasitom šafran-žutom bojom zlata i smečkastim akcentima draperije uklapa se u Crosatovu uobičajenu kolorističku kompoziciju, specifičnu za ranije razdoblje karijere. Nadalje, na krčkoj je slici naročito sugestivna vrlo pomna obrada raskošnih detalja odjeće i opreme sv. Justine i sv. Blaža koje izrazito podsjećaju na teške, bogato obrađene pluvijale Crosatovih svetaca te obilat, egzotičan nakit i niske bisera dekorativno uklopljene u odjeću, neobične tijare ili ukrase za kosu Crosatovih junakinja, poput faraonove kćeri sa slike *Nalazak Mojsija*⁶¹ ili Kraljice od Sabe s djela *Kraljica od Sabe predaje poklone kralju Salomonu*, obje iz privatnih zbirki.⁶²

Krstiteljem iz crkve San Pietro u Bellunu (Annalisa SCARPA, *Sebastiano Ricci*, Milano 2006, pp. 145–146, 321–322, catt. 14, 508).

⁵⁸ PALLUCCHINI 1994, pp. 339–351.

⁵⁹ Cf. n. 48.

⁶⁰ Malobrojna Crosatova djela u tehnici ulja na platnu te sakralne tematike prikazao je Adriano Mariuz (MARIUZ 1993, cit. n. 48, 86–91). Za sliku iz Monselicea, Mariuz predlaže dataciju nakon Crosatova prvog boravka u Torinu, dakle od 1736. do 1740. godine.

⁶¹ Alberto CRAIEVICH, *Per Giambattista Crosato: un bozzetto e alcuni dipinti profani, Arte Veneta*, LXII, 2005, pp. 137–138. Pretpostaviti je da je slika nastala za vrijeme prvog Crosatova boravka u Torinu.

⁶² MARIUZ 1993, cit. n. 48, pp. 90–91, bilj. 10.



20. Giambattista Crosato, *Bogorodica s Djetetom i svecima*, početak četvrtog desetljeća 18. stoljeća, ulje na platnu, Muzei Vaticani, Rim



21. Giambattista Crosato, *Apel slika Kampaspu u Aleksandrovu prisustvu*, šesto desetljeće 18. st., freska, Villa Marcello, Levada (Padova), detalj

Tipologija likova na krčkoj *Gospi Karmelskoj sa svecima* također je vrlo bliska onoj na Crosatovim djelima. Sv. Blaž podsjeća na Josipa s pale iz Monselicea i na svećenika sa *Žrtvovanja Poliksene* (oko 1750.), ne samo fizionomijom te oblikovanjem kose i brade, već i načinom perspektivnog skraćivanja podignutog lica. Glava sv. Justine, od koje vidimo tek desni profil ponavlja se s manjim varijacijama na brojnim Crosatovim djelima, od ranog prikaza Venere i *Adonisa* iz torinskog Palazzo Madama do same Poliksene ili njezinih pratilja na navedenoj slici iz privatne zbirke, odnosno Sofonizbe sa slike *Sofonizbina smrt* iz

jedne venecijanske privatne zbirke.⁶³ Dijete u Bogorodičinom naručju je zauzelo pozu vrlo sličnu onoj malenog Mojsija s ranije navedenog *Nalaska Mojsija*, dok njegova fizionomija jasno upućuje na likove poput Junone s *Junonina trijumfa* naslikanog na stropu jedne od prostorija venecijanske palače Muti Baglioni, odnosno Baglioni – Da Mosto. U ovakvu se tipologiju Crosatovih likova uklapa i Bogorodica s krčke pale koja ujedno snažno podsjeća na Kampaspu s freske (nakon 1752.) u salonu prvog kata Ville Marcello u Levadi (sl. 21), odnosno kraljicu od Sabe s već navedene slike *Kraljica od Sabe predaje poklone kralju Salomonu*.

Kako je istakao Adriano Mariuz, vrlo je malen broj Crosatovih slika na platnu koje je moguće sa sigurnošću datirati.⁶⁴ K tome, u njegovu se opusu neka kompozicijska i tipološka rješenja prilično često ponavljaju, pa tako sv. Justina s krčke slike u velikoj mjeri podsjeća na Lukreciju iz jedne privatne zbirke. To je djelo slikaru 2005. godine pripisao Alberto Craievich te datirao u sam kraj petog desetljeća 18. stoljeća.⁶⁵ No, dok pojedini elementi ovih prikaza pokazuju nezanemarljive oblikovne sličnosti, među njima postoji znatna razlika u tretiranju slikane površine i koloritu. Kako ističe Egidio Martini, u posljednjem se periodu Crosatova stvaralaštva, točnije oko 1750, javlja izraziti plasticitet i naglašeni chiaroscuro u oblikovanju volumena. Njegova slikarska vještina, jasno obilježena iskustvom scenografa, u kasnijim djelima ne opada, sasvim suprotno – doseže svoj vrhunac kako u vještom, odlučnom potezu, tako u svečanom i intenzivnom koloritu. Likovi i njihova oprema postaju sve egzotičniji što dodatno podcrtava emotivni naboj scena.⁶⁶

Na krčkoj *Gospi Karmelskoj sa svecima* mnogi od ovih elemenata izostaju u korist vrlo blagog *chiaroscuro*, pedantne deskripcije detalja i zaglađenog poteza, a slikar se, kao što je već naglašeno, izravno oslanja na svoje starije ili novije uzore, odnosno Veronesea i Riccija. Izostaje i ona dobrohotna ironija⁶⁷ kojom Crosato obilježava čak i scene

⁶³ Egidio MARTINI, *Pittura veneta e altra italiana dal XV al XIX secolo*, Rimini 1992, pp. 328–329, cat. 143.

⁶⁴ MARIUZ 1993, cit. n. 48, p. 89.

⁶⁵ CRAIEVICH 2005, cit. n. 62, pp. 137–138.

⁶⁶ MARTINI 1992, cit. n. 64, p. 328, cat. 143; CRAIEVICH 2005, cit. n. 62, pp. 137–139.

⁶⁷ PALLUCCHINI 1994, cit. n. 50, p. 144.



22. Giambattista Crosato, *Gospa Karmelska sa svecima*, druga četvrtina 18. st., ulje na platnu, katedrala Uznesenja Marijina, Krk, detalj slike 19



23. Giambattista Crosato, *Gospa Karmelska sa svecima*, druga četvrtina 18. st., ulje na platnu, katedrala Uznesenja Marijina, Krk, detalj slike 19



24. Giambattista Crosato, *Gospa Karmelska sa svecima*, druga četvrtina 18. st., ulje na platnu, katedrala Uznesenja Marijina, Krk, detalj slike 19

starozavjetne ili novozavjetne tematike u posljednjoj fazi svoje karijere, a umjesto emotivne emfaze nudi nam se suzdržana elegičnost i distanciranost. Sve navedeno upućuje da je *Gospa Karmelska sa svecima* iz krčke katedrale mogla biti naslikana u početnom razdoblju Crosatove karijere. Njezina relativna jednostavnost i oblikovna suzdržanost u odnosu na palu iz Musei Vaticani, mogla bi doista sugerirati da je nastala prije Crosatova prvog boravka u Torinu, dakle prije 1733., odnosno u razdoblju od 1730. do 1733. godine. S druge strane, izrazite tipološke i kolorističke analogije krčke slike s Crosatovim ferskama iz Levade, nastalim tijekom prve polovice šestog desetljeća 18. stoljeća, odnosno pred kraj slikareve karijere, upozoravaju na oprez pri prijedlogu datacije. Nažalost, slabo stanje sačuvanosti slikane površine krčke *Gospe Karmelske* uskraćuje svaku precizniju informaciju o trenutku Crosatova stilskog razvoja koji ni inače nije dovoljno razjašnjen i otvara čitav niz problema kada su u pitanju njegova ulja na platnu, bez obzira je li riječ o oltarnim palama ili mitološkim, odnosno biblijskim scenama. U svakom slučaju, slikarska vještina koja se još uvijek na slikanoj površini krčke pale daje naslutiti, sugerira da je njezin autor možda doista, kako Pallucchini zaključuje, „jedna od najzanimljivijih i najoriginalnijih ličnosti venecijanskog slikarstva 18. stoljeća.“⁶⁸

| ⁶⁸ PALLUCCHINI 1994, cit. n. 50, p. 144.

PAINTING OF THE 17TH AND 18TH CENTURY ON THE ISLAND OF KRK: NEW PROPOSALS REGARDING SERAFIN SCHÖN, FRANCESCO PITTONI AND GIAMBATTISTA CROSATO

The altar of Our Lady of Mount Carmel in the Vrbnik parish church (on Krk Island) was erected in 1642, as was evident from an inscription that used to be on the altar: *Il R.do pre Fran.co Sparosich Bilaz ad honore de Dio et della B.ta Ver.ne del Car.ne MDCXXXII* (n. 3). In 1933 it was replaced with a marble altar that still features the original altarpiece of *Our Lady with Child and Sts Catherine, Francis of Assisi, Jerome and Ursula*, which should be attributed to Serafin Schön, a Franciscan painter of Swiss origin who was active in the Franciscan monastery of Trsat from the 1630s until his death on 24 August 1642. The Vrbnik altarpiece displays distinct analogies in the physiognomy of the depicted figures with Schön's works, such as the altarpieces *St Nicholas and the Holy Martyrs*, *The Archangel Michael* and *St Catherine and the Virgin Martyrs* from the Trsat church, which were painted a decade earlier, in 1631. The Vrbnik altarpiece also excels in the simplicity and symmetry of the harmonious composition typical of Schön's work. The reliance on a somewhat smaller number of figures placed in a broad space, which facilitates freedom of movement and clarity, and the distinct chiaroscuro accentuating the figures' plasticity, connect this painting with Schön's later works, such as *The Holy Family at Dinner* (1640) from the Trsat refectory and the *fresco secco* depiction of *The Blessed Virgin between Sts Michael and Francis of Assisi* above the entrance to the cloister of the Franciscan monastery in Trsat, which is believed to date from approximately the same period. Moreover, the Blessed Virgin above the entrance to the Franciscan monastery and the Blessed Virgin in the upper part of the Vrbnik altarpiece are almost identical, as well as the figure of St Francis, although it is laterally reversed in the Vrbnik altarpiece.

Because the Vrbnik altar was erected in the year of Schön's death, it is possible to surmise that the relative simplicity and sketchiness of design is a consequence of the painter's feebleness, or perhaps that the artist failed to complete it (nn. 10, 11). In addition, this is Schön's only preserved work in the Croatian Littoral that was not commissioned by the Franciscan community.

The painting *St Ambrose in the Cradle* (84.5 x 150 cm) (n. 13), from a private collection in Krk, is attributed to Francesco Pittoni (c. 1654 – after 1724). The Krk painting is exceptionally similar to a composition of slightly larger dimensions (126 x 202 cm), which is kept at Musei Provinciali in Gorizia and which was attributed to Pittoni by Ferdinand Šerbelj (n. 14). As in the case of the Krk painting, the depicted motif should be understood as a scene from the life of St Ambrose and not from the life of the painter Marcus Anneus Lucanus, as has been suggested earlier. The problem of the date of the

Krk painting is connected with the insufficiently resolved issue of the development and metamorphosed of Francesco Pittoni's style. Although he was active for forty years – he is mentioned for the first time in documents of the Venetian painters' guild on 11 January 1685 m. v. (i.e. 1686), and the last time in 1724 (n. 18) – Pittoni's preserved, that is, known oeuvre is relatively modest (n. 19). His earliest recognised works date from around 1690 and the painter seemed to undergo notable stylistic transformations during his career.

Therefore it is possible to ascribe to the Pittoni's first mature period the altarpiece *The Blessed Virgin with Child and Saints* from the church of St Dominic in Split. For a long time this painting was regarded as a work by Antonio Zanchi (Este, 1631 – Venice, 1722) (n. 31), whereas in 2003 Radoslav Tomić published it as a work by the Genoese painter Francesco Rosa (n. 32), who lived in Venice from 1663 to 1675 or until 1679 at the latest. Namely, from 1679 to 1699 Rosa is listed as one of the artists working at the court in Munich (n. 33). The fact that the painting from Split cannot be attributed to Rosa is also confirmed by the date of construction of the Dominican church, which was demolished before 1658, during the Siege of Candia, and was rebuilt in 1682 (n. 34).

Although the hand of the tenebrous Francesco Pittoni is not readily recognisable in the Split altarpiece with its vibrant colours, lavish textures, draperies and patterns, as well as subtle chiaroscuro that occasionally strikes powerful contrasts, and satiny light that seems to glow from the condensed figures, a systematic comparison of the individual elements of this painting with other, later works reveals that they can be attributed to the same master. Particular attention must be paid to the stylistic analogies between the altarpiece *The Blessed Virgin with Child and Saints* from the church of St Dominic in Split and Pittoni's paintings at the church of San Lorenzo in Vicenza, namely *The Presentation of the Blessed Virgin Mary* and *The Resurrected Christ Reveals Himself to the Blessed Virgin*, which Wart Arslan dated to around 1680 but which Franca Zava Boccazzi dates a decade later. Starting, oddly enough, from the sources that relied heavily not only on the painterly production of Antonio Zanchi, but also of Pietro Liberi, Francesco Pittoni gradually reduced the variety of textures and brushwork in his paintings, limited and pacified the colours and dimmed the light, introduced rougher and more simplified outlines of figures and draperies and, in general, increased the negligence in the finishing of the painted surface.

The painting of *St Ambrose in the Cradle* from the private collection on the island of Krk could therefore be dated in an earlier period of Pittoni's career, definitely before the execution of works such as *Our Lady of Mount Carmel with Saints* (1706) from Malamocco, but after the paintings at San Lorenzo's in Vicenza, which are believed to date from around 1690.

With some reservations, in 1970 Grgo Gamulin attributed the altarpiece from the Krk cathedral, which features *Our Lady of Mount Carmel with Saints* (216 x 102 cm), to Francesco Zugno (Brescia 1709 – Venice 1787)

(n. 47). The painted surface is in very poor condition and has been considerably repainted. The altarpiece should be ascribed to Giambattista Crosato (Treviso, 1697 – Venice, 1758) considering the analogies with the painter's oil paintings, as well as several fresco series. The painter obviously based the composition of *Our Lady of Mount Carmel with Saints* from the Krk cathedral on Veronese's famous *Holy Family with Sts Antony Abbot, Catherine and the Infant John the Baptist* (1550–1552), which is known as *Pala Giustinian*, from the Venetian church of San Francesco della Vigna. But Crosato most probably also looked to the "Veronesian" *Blessed Virgin Enthroned with Child and Saints* (1708) by Sebastiano Ricci from the Venetian Benedictine church of San Giorgio Maggiore. At the same time, the pastel colours of prevalently cool tones, as well as the slightly detached melancholy of the scene, point to the strong influence of Tiepolo's bright works, such as the murals at the archbishop's palace in Udine from the period between 1726 and 1728.

The compositions of *Our Lady of Mount Carmel with Saints*, with the Blessed Virgin Mary on an elevated, slanting throne, also resembles the solutions employed by Crosato in a small number of his canvases with religious motifs, such as *The Blessed Virgin with Child and Saints* from Musei Vaticani or *The Blessed Virgin Enthroned between St Nicholas and a saintly Benedictine Bishop*. The typology of figures in *Our Lady of Mount Carmel with Saints* from Krk is very similar to Crosato's works. St Blasius resembles Joseph in the Monselice altarpiece and the priest in *Polyxena's Sacrifice* (c. 1750). The head of St Justina, which is visible only in right profile, is featured with minor differences in Crosato's many works, from the early painting of *Venus and Adonis* at Palazzo Madama in Turin to Polyxena and her entourage in the aforementioned painting from a private collection, as well as Sophonisba in the painting *The Death of Sophonisba* from a private Venetian collection. The Child in the lap of the Blessed Virgin is depicted in a pose very similar to that of the infant Moses from *The Discovery of Moses*, whereas his physiognomy clearly points to figures such as Juno in *Juno's Triumph*, painted on the ceiling in one of the rooms at the Venetian palace Muti Baglioni, that is Baglioni (Da Mosto). This typology of Crosato's figures also corresponds with the figure of the Blessed Virgin in the Krk altarpiece, which strongly resembles Campaspe in the fresco in the salon on the first floor of Villa Marcello in Levada (after 1752), or the Queen of Sheba in the painting *The Queen of Sheba Presents Gifts to King Solomon*.

Based on the *Castatic* of Krk, Ivan Žic-Rokov maintains that the existing altarpiece was most probably painted after 1730 (n. 44). In view of the relative simplicity and formal restraint of this work in comparison with Crosato's altarpiece at Musei Vaticani, it could be suggested that the work was painted before the artist's first stay in Turin, which means before 1733 or in the period between 1730 and 1733. However, in view of the distinct analogies in typology and colour between the Krk painting and Crosato's frescoes in Levada, which date from the early 1750s or from the final period of the painter's career, caution is required in dating the painting.

Captions:

1. Serafin Schön, *Our Lady of Mount Carmel with Saints*, 1642, oil on canvas, parish church of the Assumption of the Blessed Virgin, Vrbnik (Island Krk)
2. Serafin Schön, *St Nicholas and the Holy Martyrs*, 1631, oil on canvas, church of Our Lady of Trsat, Trsat (Rijeka)
3. Serafin Schön, *Holy Family at Dinner*, 1640, oil on canvas, refectory of Franciscan monastery, Trsat (Rijeka)
4. Johan Sadeler, *Holy Family*, print
5. Serafin Schön, *Our Lady of Mount Carmel with Saints*, 1642, oil on canvas, parish church of the Assumption of the Blessed Virgin (Island Krk), detail of 1
6. Serafin Schön, *Blessed Virgin with Child, Archangel Michael and St Francis of Assisi*, c. 1640, fresco secco, cloister entrance of Franciscan monastery, Trsat (Rijeka)
7. Serafin Schön, *Blessed Virgin with Child, Archangel Michael and St Francis of Assisi*, c. 1640, fresco secco, cloister entrance of Franciscan monastery, Trsat (Rijeka), detail of 6
8. Serafin Schön, *Our Lady of Mount Carmel with Saints*, 1642, oil on canvas, parish church of the Assumption of the Blessed Virgin, Vrbnik (Island Krk), detail of 1
9. Serafin Schön, *Blessed Virgin with Child, Archangel Michael and St Francis of Assisi*, c. 1640, fresco secco, cloister entrance of Franciscan monastery, Trsat (Rijeka), detail of 6
10. Serafin Schön, *Our Lady of Mount Carmel with Saints*, 1642, oil on canvas, parish church of the Assumption of the Blessed Virgin, Vrbnik (Island Krk), detail of 1
11. Francesco Pittoni, *St Ambrose in the Cradle*, late 17th century (?), oil on canvas, private collection, Krk
12. Francesco Pittoni, *Our Lady of Mount Carmel with Saints*, 1706, oil on canvas, parish church of Santa Maria Assunta, Malamocco (Lido di Venezia)
13. Francesco Pittoni, *Blessed Virgin with Child and Saints*, c. 1682 or immediately afterwards, oil on canvas, church of St Dominic, Split
14. Francesco Pittoni, *St Ambrose in the Cradle*, late 17th century (?), oil on canvas, private collection, Krk, detail of 11
15. Francesco Pittoni, *Blessed Virgin with Child and Saints*, c. 1682 or immediately afterwards, oil on canvas, church of St Dominic, Split, detail of 13
- 16, 17. Francesco Pittoni, *Blessed Virgin with Child and Saints*, c. 1682 or immediately afterwards, oil on canvas, church of St Dominic, Split, detail of 13
18. Francesco Pittoni, *Rape of Sabine Women*, c. 1722 or immediately afterwards, oil on canvas, Predjama Castle, Postojna, detail
19. Giambattista Crosato, *Our Lady of Mount Carmel with Saints*, second quarter of 18th century, oil on canvas, cathedral of the Assumption of the Blessed Virgin, Krk
20. Giambattista Crosato, *Blessed Virgin with Child and Saints*, early 1730s, oil on canvas, Musei Vaticani, Rome
21. Giambattista Crosato, *Apelles painting Campaspe in the Presence of Alexander the Great*, 1750s, fresco, Villa Marcello, Levada (Padua), detail
- 22, 23, 24. Giambattista Crosato, *Our Lady of Mount Carmel with Saints*, second quarter of 18th century, oil on canvas, cathedral of the Assumption of the Blessed Virgin, Krk, detail of 19