

Damir Tulić

PRILOZI ZA BERNARDA TABACCA I NOTA ZA GIOVANNIJA TOSCHINIJA I FRANCESCA CABIANCU

Kiparu i altaristu Bernardu Tabaccu (Venecija, 1656.– Bassano, 15. veljače 1729.) suvremena historiografija nije posvetila veću pažnju, odnosno još uvijek nema monografske obrade njegovog, relativno male-nog poznatog opusa.¹ Prve vijesti o umjetniku donosi Giambattista Ver-ci, godine 1775., dajući popis njegovih najznačajnijih djela kao i kratku biografiju.² U njoj se može pronaći dosada zanemareni podatak da se je Tabacco školovao u Rimu.³ Ta će činjenica biti ključna u parabolici razvoja osobnog stila majstora, ali će postati i podloga za primanje novih utjecaja kojima se kipar inspirirao u zadnjim desetljećima *Seicenta*.

U Veneciji ga susrećemo u devetom desetljeću 17. stoljeća, točnije između 1680. i 1683. Tada, prema arhivskim dokumentima, kleše oltar-ni depozit ukrašen dvama kerubinima flankiranima parom obnaženih anđela, smještenih na oltaru svetog Ivana od Križa u crkvi Santa Maria di Nazareth (degli Scalzi).⁴ Majstorovo, bez sumnje, najkompleksnije kiparsko djelo nastalo je između 1684. i 1689.⁵ Riječ je o nadgrobnom spomeniku Elene Lucrezije Cornaro Piscopije, što ga je u čast svoje pre-minule kćerke podignuo njen otac Giovanni Battista u padovanskoj ba-zilici svetog Antuna. Monumentalni dvokatni spomenik sastojao se od

¹ Camillo SEMENZATO, *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia 1966, pp. 29, 92–93; Maira COLLAVO, Guglielmo Montin 'Professor d'altari', *L'illustre bassane-se*, XIX/112–113 (Marzo – Maggio), 2008, p. 4.

² Giambattista VERCI, *Notizie intorno alla vita e alle opere de' pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano, raccolte ed estese da Giambatista Verci*, In Venezia: Appresso Giovanni Gatti, MDCCCLXXV [1775], pp. 298–300.

³ VERCI 1775, cit. n. 2, p. 298. „Imparò l'arte nella Città di Roma, ed alla Scultura unì anche l'Architettura.“

⁴ SEMENZATO 1966, cit. n. 1, p. 92. Verci također ističe da se je Tabacco bavio i drvorez-barstvom te da je „uveo“ mramorne oltare što su zamjenili starije drvene na području Bassana.

⁵ Ruggero RUGOLO, Elena Lucrezia Cornaro Piscopia. Un'iperbole Barocca?, *Dall'Accademia dei Ricovrati all'Accademia Galileiana, Atti del Convegno storico per il IV centenario della fondazione (1599–1999)* Padova, 11–12 aprile 2000 (ed. Ezio Riondato), Padova 2001, pp. 455–459. Autor donosi idejnu rekonstrukciju njenog spomenika.

desetak kipova u prirodnoj veličini, a veličali su Elenu Lucreziju, prvu ženu što je 1678., doktorirala Filozofiju na Sveučilištu u Padovi. Ovaj je velební spomenik uklonjen već 1727., budući da je „zauzimao previše mjesta“ u glavnom brodu bazilike, a zamijenila ga je skromna bista pokojnice, rad Giovannija Bonazze.⁶ Bogata dekoracija u gornjem registru spomenika uključivala je alegorijske vrline *Vječnosti*, *Vjere*, *Ljubavi* i *Čistoće* što poput „sacra conversazione“ okružuju sjedeći lik Elene Lucrecije te dva *putta* s obiteljskim grbom Cornaro Piscopia, no od navedenog nije ništa ostalo sačuvano, doli sjedeći lik pokojnice. Izgubljene su i sve skulpture iz donjeg registra, poput alegorijskih kipova *Slave* i *Istine*, *Vremena* i *Smrti* te četvorice filozofa: *Aristotela*, *Demokrita*, *Platona* i *Seneke*.⁷ Jedini sačuvani lik, sjedeća skulptura Elene Lucrezije od 1774. nalazi se u Palazzo del Bo padovanskog Sveučilišta.

U venecijanskoj crkvi Santa Maria di Nazareth, Tabaccu je pripisan lik anđela pod menzom glavnog oltara s posudom punom mane, a nastao je krajem devetog ili početkom zadnjeg desetljeća 17. stoljeća.⁸ U Bassanu, u katedrali Santa Maria in Colle, Tabacco 1691. podiže velební oltar Imena Isusova, sa skulpturama Djeteta Isusa, *putta*, kerubina te dva velika mramorna kipa Navještenja.⁹ Kao kiparev rad, arhitektonski vrlo sličan oltaru u Bassanu, prepoznat je oltar Gospe Karmelske, što ga je oko 1696. podigla obitelj Sorkočević u franjevačkoj crkvi u Dubrovniku.¹⁰ U vezu s Bernardom Tabaccom, odnosno njegovim načinom,

⁶ Ruggero RUGOLO, Sul mito di Elena Lucrezia Cornaro Piscopia, *Donne a Venezia, Viscende femminili fra Trecento e Settecento* (ed. Susanne Winter), Roma, Venezia 2004, p. 97.

⁷ RUGOLO 2001, cit. n. 5, pp. 488–489.

⁸ Simone GUERRIERO, Giovanni Toschini e gli esordi di Pietro Baratta, *Venezia Arti*, XIII, 1999, p. 42. Oltarnu menzu nose četvorica anđela s euharistijskim atributima iz Novog i Starog Zavjeta. Autor atribuirao prvog anđela s lijeve strane kiparu Giovanniju Toschiniju, drugog Bernardu Tabaccu, trećeg Paolu Callalu te četvrtog ponovno Giovanniju Toschiniju.

⁹ Livia ALBERTON VINCO DA SESSO, Franco SIGNORI, Gli altari (3. Altare del Santo Nome di Gesù), *Il duomo di Santa Maria in Colle di Bassano del Grappa*, Verona 1991, pp. 63–64.

¹⁰ Atribuciju ovog oltara i njegove skulpture Bernardu Tabaccu ispravno je već prije nekoliko godina predložio Matej Klemenčić (u pripremi za tisak). Oltar se prije pripisao Francescu Cabianchi. Cf. Krno PRIJATELJ, Doprinosi o baroknoj skulpturi u Dubrovniku, *Studije o umjetninama u Dalmaciji*, III, Zagreb 1975, pp. 92–99; IDEM, Neki problemi o slikama i oltarima u samostanu Male braće u Dubrovniku, *Samostan Male Braće u Dubrovniku* (ed. Justin V. Velnić), Zagreb 1985, pp. 506–508. Za kipove

doveden je oltar svete Ane u prvoj desnoj kapeli venecijanske crkve San Pantalon te onaj svetog Križa u trećoj kapeli lijevo iste crkve. Oba su najvjerojatnije nastala početkom 18. stoljeća.¹¹ Tabacco se spominje kao autor nekoliko oltara u Bassanu i okolici te u Vicenzi, što su mahom nastali u kasnijem razdoblju majstorovog stvaralaštva.¹²

Opus kipara i arhitekta Bernarda Tabacca nije ni približno zaključen, ali niti istražen, stoga ostavlja mogućnost za nove priloge. U tom je smislu zanimljiv prvi desni oltar u župnoj crkvi Ognissanti u mjestu Pellestrina (Lido di Pellestrina) u blizini Venecije (sl. 1). Fluidno zamišljeni tlocrt oltara čini konkavno konveksna linija što se izmjenjuje počevši od stipesa. Bočne su stranice stipesa konveksne, a u drugom planu postamenti za stupove retabla ponovno su sprijeda konkavni, a bočno konveksni. Ovakav razvijeni tlocrt prati i elevacija stipesa što se izvija prema naprijed, a zaključena je profilom što neprekinuto teče uz menzu sve do rubova oltara. U središtu stipesa veliki je mramorni reljef s prikazom dva kerubina sa stručkom ljljana u oblacima, a flankiraju ih neobični umetci od crvenog mramora u obliku stiliziranog leptira raširenih krila (sl. 3). Retabl oltara čine dva velika korintska stupa, prekrivena naizmjeničnim inkrustacijama u obliku kanelira od crvenog i bijelog mramora, što nose konkavno postavljeno grede profiliranog arhitrava i vijenca te jastučasto definiranog friza od crvenog mramora. Središnju oltarnu nišu tvori masivni profilirani lisnati okvir od žutog mramora što se poput ovala penje u zonu konkavnog greda nad stupovima. Oltar je zaključen velikim mesnatim viticama što tvore svojevrsnu palmetu od žutog mramora.

Oltar, u čast Bogorodice, o svom je trošku dala podići Angela Civran 1690., kako se doznaje iz natpisa uklesanog na donji rub stipesa.¹³ Međutim, oltar nije sačuvan u svom izvornom obliku na što jasno upućuje njegova kiparska dekoracija. Naime, 1834. godine je bio izno-

dva andela adoranta na istom oltaru, Simone Guerriero je predložio ime Giovannija Toschinija. Usporedi: GUERRIERO 1999, cit. n. 8, pp. 41–42.

¹¹ Massimo FAVILLA, Ruggero RUGOLO, *Venezia Barocca, Splendori e illusioni di un mondo in „decadenza“*, Schio 2009, p. 91.

¹² Za oltare u Bassanu i okolici cf. SEMENZATO 1966, cit. n. 1, p. 93. Za glavni oltar u crkvi San Vincenzo u Vicenzi cf. ibid., p. 92.

¹³ Natpis je oštećen uslijed abrazije mramorne površine zbog posolice, a glasi: “ANGELA CIVRANA EX SVA DEVOTIONE ERGA BEATIS.M VIRGINEM E[R]IGERE/FECIT ANNO DNI. M DC XC DIE II OCTOBRIS.

va „podignut“ i posvećen Žalosnoj Bogorodici, a sadašnja drvena polikromirana skulptura Bogorodice s dva anđela i mrtvim Kristom nastala je 1904.¹⁴ Stilska analiza, ali i datacija oltarnog stipesa i retabla jasno govore da je oltar dobio novu posvetu, odnosno da je najvjerojatnije donesen iz nekog desakraliziranog prostora, možda iz obližnje Chioggie. Dva drvena klečeca anđela nad gredem oltara vjerojatno su postavljena 1834., a središnji kameni *putto* na vrhu, stilskom analizom upućuje da je dio cjeline s kipovima na zabatu glavnog oltara iste župne crkve.

Ako se stipes i postamenti na oltaru u Pellestrini usporede s onima, iako složenijima, na oltaru Gospe Karmelske u Dubrovniku iz 1696. ili s oltarom Imena Isusova u Bassanu iz 1691., lako se primjećuje jednaki senzibilitet za fluidnost materije u načinu gradacije konkavno konveksne siluete oltarnog tlocrta. Motiv mramorne inkrustacije u obliku stiliziranog leptira pojavljuje se na postamentima stupova u Pellestrini i u Bassanu, a složeni okvir od mesnatih vitica, profila i voluta izvedenih u žutom mramoru, podjednako se javlja na oltarima u Dubrovniku i Bassanu. Konačno, analiza reljefa kerubina s ljljanom, nalazi niz paralela s modelacijom, ali i klesanjem mramorne materije na način kako su izrađeni Tabaccovi klečeci putti uz Dijete Isusa te kerubini na stipesu i postamentima uz okvir oltarne pale u Santa Maria in Colle u Bassanu.

Slično kao i onaj u Pellestrini, još se jedan stipes oltara može povezati uz Bernarda Tabacca. Riječ je o stipesu oltara u prvoj kapeli desno od glavnog oltara venecijanske crkve Santi Giovanni e Paolo (Zanipolo). (sl. 4) On je sekundarno ugrađen u oltar s cinquecentističkim retablom s kipovima svete Marije Magdalene te apostola Andrije i Filipa.¹⁵ Stipes ima blago valovitu tlocrtnu siluetu, a flankiraju ga dvije velike raskrilje-

¹⁴ Giuseppe NACCARI, *La Pieve di Pellestrina*, Chioggia 1925, pp. 76–77.

¹⁵ Giulio LORENZETTI, *Venice and its Lagoon*, Trieste 1985, p. 351. Kip svete Marije Magdalene isklesao je Bartolomeo Bergamasco 1524., a izvorno je bio smješten na oltaru Verde della Sacla što se je nekad nalazio prvi u lijevom crkvenom brodu. Nije moguće ustvrditi gdje se izvorno nalazio ovaj stipes, no vjerovati je da je bio unutar bazilike Santi Giovanni e Paolo te da je najvjerojatnije u prvoj četvrtini 19. stoljeća mogao biti postavljen na sadašnje mjesto. Tada je prema pisanju Giambattiste Soravije, u blizini ulaza u ovu kapelu s lijeve je strane prenesen spomenik Melchior Barthel. Cf. Gimbattista SORAVIA, *Le Chiese di Venezia, Chiesa Parrocchiale de SS Giovanni e Paolo*, I, Venezia 1822, p. 25. Prilikom ugradbe u oltar, stipes i njegove bočne stranice poklopljene su novom menzom, tako da su vršci krila kerubina odrezani, a time je i umanjen valoviti efekt Tabaccovog stipesa.



1. Bernardo Tabacco, Oltar u čast Bogorodice. Pellestrina (Lido di Pellestrina, Venecija),
župna crkva Ognissanti



2. Oltar u kapeli Lancillotti. Rim, San Giovani in Laterano



3. Bernardo Tabacco, *Kerubini s ljiljanima*. Pellestrina (Lido di Pellestrina, Venecija), župna crkva Ognissanti, oltar u čast Bogorodice



4. Bernardo Tabacco, *Stipes*. Venecija, Santi Giovanni e Paolo, prva kapela desno od glavnog oltara

ne kerubinske glave, između kojih je ovješena draperija s insignijama mitre i pastoral, a čiji završetci padaju niz bočne rubove predoltarnika. I na ovom se stipesu može prepoznati blagi valoviti rub njegove tlocrtne osnove, a dodatno ga pojačavaju reljefna kerubinska krila čiji završetci prelaze profilirani rub stipesa. Tipično za Tabacca, lijevi je kerubin klešan sumarno s naglašenom vijugavom kosom poput lica lijevog anđela u kapeli svetog Ivana od Križa u venecijanskoj crkvi Santa Maria di Naza-



5. Bernardo Tabacco, *Kerubin*. Venecija, Santi Giovanni e Paolo, prva kapela desno od glavnog oltara, detalj



6. Bernardo Tabacco, *Dijete Isus*. Bassano, Santa Maria in Colle, oltar Imena Isusova, detalj

reth. Desni kerubin, s gotovo koncentričnim uvojcima kose, umekšana je i doradenija verzija lica Djeteta Isusa nad menzom, kao i kerubina na stipesu, oltara Imena Isusova u Bassanu iz 1691 (sl. 5, 6).

U posljednje desetljeće 17. stoljeća moguće je smjestiti i mramorni reljef s prikazom Navještenja, ugrađen u stipes glavnog oltara župne crkve u Trenti u Sloveniji (sl. 7).¹⁶ Arkandeo Gabrijel na reljefu u Trenti je svojim stavom, oblikovanjem draperije, ali i fizionomskom sličnošću blizak istoimenoj skulpturi iz grupe Navještenja u Bassanu, kao i kipu lijevog anđela na oltaru Gospe Karmelske u Dubrovniku. Slična se konstatacija može ustvrditi i za Bogorodicu iz Trente što predstavlja plošnu projekciju istoimene skulpture s oltara Imena Isusova u Bassanu. I klečeći reljefni putto impostacijom, ali i oblikovanjem tijela podsjeća na lijevog putta uz Dijete Isusa na oltaru u Bassanu, dok mu je fizionomija bliska nešto kvalitetnijem reljefu s kerubinima na Pellestrini.

Iako je Tabaccov poznati opus nevelik, njegova djela iz posljednja dva desetljeća 17. stoljeća u Veneciji i Padovi omogućavaju bolje ocrtavanje parabole razvoja osobnog stila majstora. Camillo Semenzato ističe da

¹⁶ Ovaj se reljef usputno spominje u knjizi Sergeja Vrišera. Cf. Sergej VRIŠER, *Baročno kiparstvo na Primorskem*, Ljubljana 1983, pp. 196–197. Zahvaljujem Mateju Klemenčiču što me je upozorio na ovaj reljef i na njegova mogućeg autora.



7. Bernardo Tabacco, *Navještenje*. Trenc (Slovenija), Marijina crkva, glavni oltar

kipareva djela, poput skulpture Elene Lucrezije Cornario Piscopije pokazuju dodire s djelima Enrica Merenga, dok skulpture s oltara Imena Isusova ukazuju na utjecaj Giovannija Comina.¹⁷ Ipak, činjenica da se je Tabacco školovao u Rimu otvara pitanje s kakvim je predznanjem kipar mogao doći u Veneciju. Vjerovati je da se taj dolazak zblio već 1680., odnosno iste one godine kada u Rimu umire Gian Lorenzo Bernini (1598.–1680.), odnosno, godinu dana nakon što je u Veneciji umro protagonist kiparstva druge polovice 17. stoljeća Giusto Le Court (1627.–1679.).¹⁸ Prva Tabaccova venecijanska djela, dva anđela i dva kerubina na oltaru svetog Ivana od Križa u crkvi Santa Maria di Nazareth, nastala su između 1680. i 1683. Na mesnatom, vedrom licu lijevog anđela, uočljiv je prigušeni smiješak, a na glavi dominira živo klesana kosa, što leluja u krupnim vijugavim pramenovima te se kovrča u spiralne uvojke. Već na ovim skulpturama uočljiv je nedeskriptivan pristup klesanju mramorne materije. Golo, uglačano tijelo u kontrastu je sa skicozno naznačenom i rašpom obrađenom draperijom što upija svijetlo, za razliku od tijela i lica niz koje svijetlo fluidno struji, dajući inkarnatu prirodnu živost. Sličan „*non finito*“ postupak majstor koristi prilikom obrade kose i uvojaka u kontrastu

¹⁷ SEMENZATO 1966, cit. n. 1, p. 29.

¹⁸ Andrea BACCHI, in: *Scultura del '600 a Roma* (ed. Andrea Bacchi), Milano 1996, pp. 777–784. Za Giusta Le Courta vidjeti, Andrea BACCHI, in: *Scultura a Venezia da Sansovino a Canova* (ed. Andrea Bacchi) Milano 2000, pp. 741–744.

s glatkim licima. No, upravo se izraz lica ovog anđela može smatrati svojevrsnom novinom u onovremenoj mletačkoj skulpturi prožetoj dramatskim heroizmom, vidljivim u monumentalnim djelima Giusta Le Courta. Ako se ima u vidu da Filippo Parodi (1630.–1702.), član Berninijevog studija te glavni nositelj novih stilskih kretanja, u Veneciju dolazi 1683., tada Tabaccovi anđeli bivaju još zanimljivijima.¹⁹

U svom najranijem djelu Tabacco se predstavlja kao kipar koji je bio u dodiru s onovremenom rimskom skulpturom. Na temelju dosadašnjih spoznaja i bez arhivskih dokumenta, nemoguće je utvrditi kod koga se školovao, no zasigurno je bio u orbiti studija Gianlorenza Berninija. Ako pretpostavimo da je u Rimu boravio kasnih 1660-ih ili u 1670-ima, mogao je biti upoznat s izgradnjom nadgrobnog spomenika pape Aleksandra VII. u bazilici Svetog Petra, što je po Berninijevom projektu, i većim djelom uz pomoć njegova studija izveden između 1672.–1678.²⁰ Na tom su spomeniku, među ostalima, radili kipari Giuseppe Mazzuoli (1644.–1725.), Filippo Carcani (1644.–1688.) te Giulio Cartari (dokumentiran u Rimu od 1655.–1691.). Giuseppe Mazzuoli isklesao je alegorijski lik *Milosrda* u prednjem lijevom planu, a Giulio Cartari alegorijsku skulpturu *Pravde* u stražnjem desnom planu grobnice. Način modelacije te izraz lica, kao i sumarno klesani pramenovi kose alegorije *Pravde*, mogli su biti izvorište nešto kasnijoj Tabaccovoj interpretaciji lica lijevog anđela u crkvi Santa Maria di Nazareth. Iako su Tabaccova djela rudimentarnije obradena, njihovo rimsko izvorište omogućit će daljnju preobrazbu kiparevog rukopisa u drugoj polovici 1680-ih pod vidljivim utjecajem Filippa Parodija (sl. 8, 9).

Nadgrobni spomenik patrijarha Francesca Morosinija, podignut u svetištu venecijanske crkve San Nicola da Tolentino (Tolentini) oko 1683., otkriva Filippa Parodija kao zrelog majstora duboko inspiriranog Berninijevim djelima, kako u tipologiji likova, scenografiji, načinu klesanja, tako u usporednom korištenju mramora i štuka. Tabaccovo oslanjanje na Parodijeve skulpture s Morosinijevog spomenika u Tolen-

¹⁹ Za Parodijev dolazak u Veneciju i spomenik patrijarhu Francescu Morosiniju vidjeti: Andrea BACCHI, in: *Scultura a Venezia* 2000, cit. n. 18, pp. 772–773; Stefano TUMIDEI, Una segnalazione veneziana per Filippo Parodi, *Nuovi Studi*, VI–VII/9, 2001–2002, pp. 177–182; FAVILLA, RUGOLO 2009, cit. n. 11, pp. 74–79.

²⁰ Rudolf WITTKOWER, *Bernini, The Sculpture of the Roman Baroque*, Hong Kong 2004, pp. 295–297.



8. Bernardo Tabacco, *Andeo*. Venecija, Santa Maria di Nazareth, oltar svetog Ivana od Križa, detalj



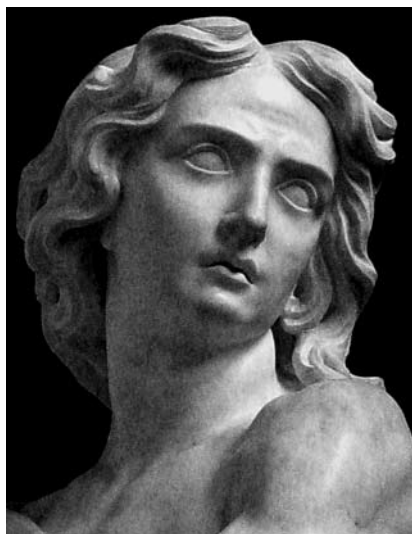
9. Giulio Cartari, *Alegorija Pravde*. Rim, San Pietro, nadgrobni spomenik pape Aleksandra VII., detalj

tinima posve je logično jer je značilo nastavak istog likovnog jezika, ali i kiparskog postupka što ga je kipar Bernardo usvojio u Rimu. Tabacco se zasigurno susreo s Parodijem u bazilici svetog Antuna u Padovi. Tamo je radio svoje životno, danas uništeno djelo: spomenik Eleni Lucreziji Cornaro Piscopiji između 1684. i 1689, a u blizini kojeg je Filippo Parodi podignuo spomenik Oraziju Seccu 1686. Već je zamijećena sličnost između spomenika Elene Lucrezije Cornaro Piscopije i Parodijevog spomenika u Tolentinima, kao i sličnost u „pjenušavom i titravom načinu klesanja“ kojeg je Tabacco mogao preuzeti od Parodija.²¹ Ako se uspoređi Tabaccov pellestrinski reljef s kerubinima (1690.) s *puttom* što drži titulus Kristova križa na Parodijevoj grupi *Pietà* u padovanskoj bazilici Santa Giustina (1686.–1690.), uviđa se gotovo jednaka modelacija lica i stilizacija kose. Tabacco se u pellestrinskom reljefu mogao nadahnuti i

²¹ RUCOLO 2001, cit. n. 5, pp. 482–483, n. 48. Spomenik Elene Lucrezije Cornaro Piscopije pokazuje kompozicijsku sličnost u podjeli na registre ispunjene skulpturama s djelima Giusta Le Courta, poput spomenika Catarinu Cornaru u istoj bazilici ili spomenika Lorenzu i Pietru Morosiniju u crkvi San Clemente in Isola. No, asimetrična kompozicija s motivom zavjese te alegorijskom skulpturom Istine, u vidu krilate Slave, uz otvorenu raku baština je Filippa Parodija, što se prvi put javlja na spomeniku patrijarhu Morosiniju u Tolentinima.



10. Bernardo Tabacco, *Kerubin*. Venecija, Santi Giovanni e Paolo, prva kapela desno od glavnog oltara, detalj



11. Filippo Parodi, *Sveti Ivan Evangelist*. Padova, Santa Giustina, Oltar Oplakivanja, detalj

kerubinima s *puttom* i ljiljanima, kojeg je samo godinu dana prije iskle-sao Parodi na podnožju svijećnjaka u kapeli svetog Antuna, u svečevoj padovanskoj bazilici. Ovdje je Tabaccov način klesanja, poput „žustro nabačenog slikarskog impasta“ usporediv sa sličnom, no virtuoznijom izvedbom kakvu nalazimo kod Parodija. I lik lijevog kerubina s Tabaccovog stipesa iz Zanipola, pokazuje sličnost u klesanju i oblikovanju s licem svetog Ivana s grupe *Pietà* u Santa Giustini. Tamo je Parodi obradio „porculanski glatko i sjajno“ lice Evangelista, ostvarujući kon-trapunkt s nemirnom i površinski obrađenom kosom (sl. 10, 11). U po-sljednjem desetljeću *Seicenta*, Tabaccove skulpture iz Bassana, posebice grupa *Navještenja* u načinu drapiranja odjeće idejno ponavlja Parodijev lik *Istine* s Morosinijevog spomenika u Tolentinima.

Vraćajući se arhitekturi oltara u Pellestrini i rimskim počecima Ber-narda Tabacca, valja upozoriti na arhitektonsku sličnost između oltara u laguni i oltara u kapeli Lancillotti rimske bazilike San Giovanni in Late-rano (sl. 2). Tamo je između 1674. i 1680. prema projektu arhitekta Gio-vannija Antonija de Rossija (1615.–1695.) podignut oltar s dva korintska stupa što nose konkavno grede i flankiraju ovalnu nišu za sliku, čiji okvir ulazi u zonu arhitrava i friza. Atiku oltara ukraasio je Filippo Carcani, dje-



12. Bernardo Tabacco, *Stipes*. Treviso, San Vito, oltar u lijevoj apsidi



13. Bernardo Tabacco, *Stipes*. Dubrovnik, crkva Male braće, oltar Gospe Karmelske



14. Bernardo Tabacco, *Stipes*. Bassano, San Francesco, oltar Duha Svetoga

latan i na grobnici Alesandra VII. u bazilici svetog Petra.²² Idejnu sličnost oltara iz Pellestrine s onim u Lateranu moguće je tumačiti Tabaccovim godinama provedenim u Rimu. Tamo je izravno mogao skicirati oltar iz kapele Lancillotti, te ga prilagoditi svojoj specifičnoj altarističkoj izvedbi arhitekture s bogatim i bizarnim vegetabilnim ukrasima. Uz Tabaccovu kasniju aktivnost mogao bi se vezati i stipes iz malene crkve San Vito Trevisu (sl. 12). On je naknadno ugrađen pod klasicistički oltar s raspelom Francesca Terillija u apsidi lijevog crkvenog broda.²³ Izvijena linija prošupljenih vitica predoltarnika te neobično stilizirana središnja kartuša svoje su naznake, iako stroge i zatvorene, imale već na stipesu dubrovačkog oltara iz 1696. Sličan se motiv, ali s mnogo više majstorske bravure i kvalitete sreće na stipesu oltara iz crkve san Vincenzo u Vicenzi nastalom oko 1709. ili na nešto kasnijem oltaru Duha Svetoga u franjevačkoj crkvi u Bassanu (sl. 14). Tamo je, među vitice stipesa, umetnuta skulptorska kompozicija s prikazom „Josipovog sna“.

Buduća istraživnja i analiza ukupne altarističke produkcije Bernarda Tabacca, tek će trebati ispitati odnos između majstorovih seicentističkih oltara u Bassanu, Dubrovniku i Pellestrini, s oltarima na kojima se javlja skulptura braće Marinali. Kao primjer može poslužiti glavni oltar u crkvi Aracoeli u Vicenzi iz 1696. s kipovima Orazija Marinalija ili oltar svetog Križa u crkvi San Pantalon u Veneciji, sa skulpturom anđela Angela Marinalija.²⁴ Glavni oltar u Aracoeli nosi potpis venecijanskog arhitekta i scenografa Tommasa Bezzija te je svojim bizarnim lisnatim ukrasima vrlo blizak oltaru svete Ane u venecijanskoj crkvi San Pantalon, a koji je približen načinu Bernarda Tabacca.²⁵

U posljednjem desetljeću 17. stoljeća, važnu je inovativnu ulogu u venecijanskoj skulpturi odigrao toskanski kipar Pietro Baratta (Masa, 1668.–Carrara, 1727.). Došao je u Lagunu 1693., „*bene avanzato nell'arte*“ kako svjedoči Tommaso Temanza u svom Zibaldonu te je početno radio s Francescom Cabiancom (Venecija, 1666.–1737.) da bi ubr-

²² Susanna ZANUSO, in: *Scultura del '600 a Roma*, cit. n. 18, p. 793.

²³ Luigi COLETTI, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia: Treviso*, Roma 1935, p. 239.

²⁴ Susanna ZANUSO, in: *Scultura a Venezia 2000*, cit. n. 18, pp. 753, 749.

²⁵ FAVILLA, RUGOLO 2009, cit. n. 11, p. 91.



15. Giovanni Toschini, *Bogorodica*.
Venecija, San Trovaso



16. Giovanni Toschini, *Bogorodica*.
Ravenna, Santa Maria Maggiore, glavni
oltar, detalj

zo nastavio kod kipara Giovannija Toschinija (dokumentiran u Veneciji između 1690. i 1700.).²⁶ Vjerovati je da je upravo iskusni Baratta mogao djelovati na Cabiancu i Toschinija, na sličan način kako je desetljeće prije Filippo Parodi mogao utjecati na Bernarda Tabacca. U izuzetno skromni poznati katalog radova Giovannija Toschinija nastalih tijekom njegovog desetogodišnjeg djelovanja u Veneciji, a netom prije odlaska u Forlì i Ravennu 1700., mogla bi se uvrstiti jedna intervencija u venecijanskoj crkvi San Trovaso. Naime, tamošnji je župnik, kanonik Gian Battista Guernieri, izvršio popravke na starijoj propovjedaonici, umetnuvši pod nju mramorni reljef s likom Bogorodičine glave, kao i komemorativni natpis (sl. 15).²⁷ Ovaj se je reljef dosad povezivao s načinom kipara Giuseppa Bernardija, nećaka poznatijeg skulptora Giuseppa Torrettija.²⁸ Bogoro-

²⁶ GUERRIERO 1999, cit. n. 8, p. 1.

²⁷ Natpis je uklesan na ploči od crnog mramora te glasi: AD MAIORE DEI VERBI q. DEI MATRIS/ VERBO DEI GLORIA PROPAGANDA./ IN ANIMARV. SALVTE./ SVGGESTV. HOC EXTRVXIT/ DVCALIS CAN:cus HVIVSq. ECCL:is ANTISTES/ IO: BAPTISTA GVERNERIVS./ MDCC.

²⁸ Lina SALERNI, *Repertorio delle opere d'arte e dell'arredo delle chiese e delle scuole di Venezia*, Vicenza 1994, p. 156. Reljef se teško može povezati uz Giuseppa Bernardija jer se uz stilske različitosti, kronološki ne uklapa u kiparev životopis, budući da je



17. Giovanni Toschini, *Sveti Ivan Krstitelj*. Venecija, San Trovaso



18. Giovanni Toschini, *Uskrsli Krist*. Dubrovnik, crkva Male braće, glavni oltar

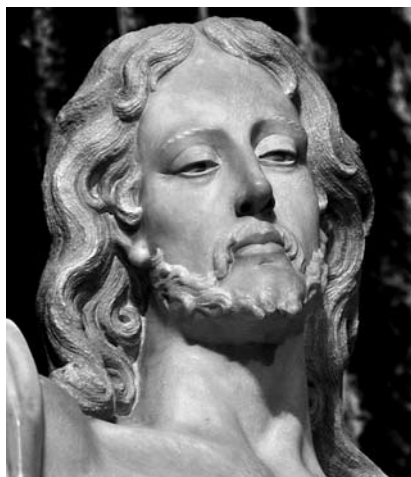
dicu iz San Trovasa, izduženog lica, s velom što se u žustrim, vijugavim naborima spušta niz vrat, možemo vidjeti u kasnijoj Toschinijevoj verziji Bogorodice između dva anđela iz 1711., na glavnom oltaru u crkvi Santa Maria Maggiore u Ravenni (sl. 16).²⁹ Bogorodičin je veo klesan slično kao i većina draperija na Toschinijevim skulpturama, što ih je kipar ostvario na oltarima u Forliju i Ravenni. Kanonik Guernieri je Toschiniju najvjerojatnije povjerio i izradu kipa svetog Ivana Krstitelja na krsnom zdencu u crkvi San Trovaso (sl. 17). Na bazi skulpture uklesana je godina 1700. te grb s kanonikovim inicijalima. Ova je skulptura nažalost ozbiljnije

rođen, 1694. Općenito o crkvi San Trovaso vidjeti: Giammatteo CAPUTO, Analisa PERISSA, *Chiesa di San Trovaso - arte e devozione*, Venezia 1994.

²⁹ Matej KLEMENČIČ, in: *Scultura a Venezia* 2000, cit. n. 18, pp. 799–800.



19. Giovanni Toschini, *Sveti Ivan Krstitelj*. Venecija, San Trovaso, detalj



20. Giovanni Toschini, *Uskrsli Krist*. Dubrovnik, crkva Male braće, glavni oltar, detalj



21. Francesco Cagianca, *Putto*. Pellestrina (Lido di Pellestrina, Venecija), župna crkva Ognissanti, oltar u čast Bogorodice, detalj



22. Francesco Cagianca, *Putto*. Mestre, San Lorenzo, prvi lijevi oltar



23. Paolo i Giuseppe Gropelli, *Putto*.
Mestre, San Lorenzo, drugi lijevi oltar



24. Paolo i Giuseppe Gropelli, *Putto*.
Mestre, San Lorenzo, drugi desni oltar

oštećena u požaru crkve 1963.³⁰ Ako se uspoređi lik svetog Ivana s kipom Uskrslog Krista na glavnom oltaru u crkvi Male braće u Dubrovniku (sl. 18), što ga je Toschini izradio između 1710. i 1713., uvida se jednaki senzibilitet u načinu formiranja lika, kao i isti, shematizirani pristup obradi

³⁰ SALERNI 1994, cit. n. 28, p. 154. Požar je buknuo na Božić 1963. te je znatnije oštetio obližnju kapelu Clary. Upravo u toj kapeli nalazi se mramorni reljef kanonika prikazanog do pojasa, najvjerojatnije samog Guernierija. Tim bi se reljefom njegove narudžbe kod Toschinija za crkvu San Trovaso mogle zaokružiti. Međutim, oštećenja na skulpturi ne dopuštaju sigurniju atribuciju.

³¹ Damir TULIĆ, Per Francesco Cabianca in Praesidium Venetorum – Templum Apparitionis Beatae Mariae Virginis a Pellestrina, *Arte Documento*, XXV, 2009, p. 193. Treba napomenuti da se na glavnom oltaru u crkvi Marijinog Uznesenja u gradu Labinu u Istri nalazi mramorna skulptura Bogorodice s Djetetom datirana u 1697. Tu skulpturu također treba uključiti u katalog Francesca Cabiance. O labinskoj Cabiancinoj skulpturi pripremam zasebnu studiju.

³² Anna PIETROPOLI, Antiche radici per il nuovo Duomo, *Il Duomo di Mestre* (ed. Gianmatteo Caputa), Saonara 2005, pp. 55–56.

lica na oba kipa (sl. 19, 20). Može se stoga smatrati da su Guernerijeve narudžbe bile među posljednjim što ih je Giovanni, uz vjerojatnu pomoć radionice, izveo prije odlaska iz Venecije krajem 1700.

Konačno, vraćajući se oltaru Bernarda Tabacca u župnoj crkvi u Pellestrini, treba istaknuti da je na njegov završetak u 19. stoljeću postavljen stojeći *putto s cartellinom* (sl. 21), vjerojatno skinut s vrha glavnog oltara. On je nekad, s preostala četiri kipa koja su djelo Francesca Cabiance, činio cjelinu. Vrlo sličan *putto s cartellinom* nalazi se nad središnjim dijelom zabata prvog lijevog oltara u Duomo San Lorenzo u Mestre (sl. 22). Njega je skupa s dva bočna anđela moguće pripisati Francescu Cabianci, iz kasnijeg razdoblja kipareve aktivnosti. Bočne se anđeoske skulpture na oltaru iz Mestre lako mogu povezati s anđelima na zabatu glavnog oltara u Pellestrini ili anđelima u klausturu samostana I Frari u Veneciji. Ovaj se je oltar, zajedno sa još tri bočna te glavnim oltarom, izvorno nalazio u obližnjoj benediktinskoj crkvi Santa Maria delle Grazie, zatvorenoj skupa sa samostanom 1806. Bočni su oltari preneseni u drugom desetljeću u Duomo, a na zabatima preostala tri oltara nalaze se anđeoske skulpture koje se mogu uključiti u katalog Paola (Venecija, 1677.–1751.) i Giuseppea Groppeija (Venecija, 1675.–1735.) odnosno njihove radionice (sl. 23, 24).

Viri fotografij: arhiv avtorja (sl. 1–6, 8–15, 17–24); Matej Klemenčič (sl. 7, 16).

UDK 73.034.7(450):929Tabacco B.
izvirni znanstveni članek - original scientific paper

NEW CONTRIBUTIONS TO THE OEUVRE OF BERNARDO TABACCO AND SOME NOTES ON GIOVANNI TOSCHINI AND FRANCESCO CABIANCA

Summary

The sculptor and altar maker Bernardo Tabacco (Venice 1656 – Bassano 1729) has been largely ignored by historiographers. Moreover, his relatively small known oeuvre has yet to be critically explored (n. 1). The first to publish information about the artist – a list of his most important works and a short biography – was Giambattista Verci back in 1775 (n. 2). He mentions that Tabacco was trained in Rome (n. 3), but this piece of information, a potentially decisive contribution to our understanding of the emergence and later changes of Tabacco's personal style, has been thus far overlooked.

The oeuvre of Bernardo Tabacco is far from complete or researched. The article adds several new works to the list: (1) the first right-hand altar with the relief of angelic heads and lilies on the antependium at the parish church of Ognissanti in Pellestrina (Lido di Pellestrina) in the Venetian Lagoon, commissioned in 1690 by Angela Civran; (2) the antependium of the altar in the first chapel to the right of the high altar at the Venetian church of Santi Giovanni e Paolo (Zanipolo), which features two large carved angelic heads flanking diocesan insignia; and (3) a marble relief of the Annunciation on the antependium of the high altar at the parish church in Trenta (Slovenia), which also dates back to the last decade of the 17th century.

Camillo Semenzato points out that Tabacco's work displays similarities to the work of Enrico Merengo (for example, the statue of Elena Lucrezia Cornaro Piscopia in Padua) and Giovanni Comin (statues from the altar of the Name of Jesus in Bassano) (n. 1). But, the so far overlooked information about his training in Rome makes one wonder what knowledge Tabacco brought with him to Venice. He probably arrived by 1680, after the death of Gian Lorenzo Bernini in Rome (1598–1680) and Giusto Le Court (1627–1679), the leading sculptor of the second half of the 17th century in Venice (n. 18). Tabacco's initial works in Venice, two angels on the altar of St. John of the Cross at the church of Santa Maria di Nazareth (degli Scalzi), dating from between 1680 and 1683, feature cheerful, plump faces with half smiles and dynamically carved curly hair. These angels were an interesting novelty in Venetian sculpture, which at the time was marked with dramatic heroism as evident in the monumental works of Giusto Le Court. It should be noted that the Genoese sculptor Filippo Parodi (1630–1702), who due to his work in Bernini's workshop was the main herald of new art trends in Veneto, arrived in Venice as late as 1683. As a result Tabacco's angels at Santa Maria di Nazareth are particularly interesting (n. 19), as they display the influences of the contemporary Roman sculpture. Based on information gathered so far and without archival sources it is impossible to confirm where he was trained, but it was undoubtedly in the circle of Bernini's workshop. If it can be surmised that he was in Rome in the late 1660s or in 1670s, he was probably acquainted with the tomb of Alexander VII at St Peter's in Rome, which was designed by Bernini and executed with ample assistance from his associates between 1672 and 1678 (n. 20). The artists working on this effigy included sculptors Giuseppe Mazzuoli (1644–1725), Filippo Carcani (1644–1688), and Giulio Cartari (documented in Rome from 1655 to 1691). The shape and expression of faces, as well as the summary carving of the hair locks of Carcani's allegory of Justice, could be the model of Tabacco's later interpretation of the face of the left-hand angel at Santa Maria di Nazareth. Although Tabacco's works are somewhat less carefully finished, their Roman origin was an excellent point of departure for the modifications of his personal style in the second half of the 1680s under the visible influence of Filippo Parodi.

It is completely logical that Tabacco based his work on Parodi's sculptures from the Morosini tomb in the Venetian church of San Nicola da Tolentino (c. 1683), because it represented the continuation of the same artistic language and technique that Tabacco had mastered in Rome. The sculptor undoubtedly met Parodi in the basilica of St. Anthony in Padua, where between 1684 and 1689 he carved his life's work, the effigy of Cornaro Piscopia. The effigy was unfortunately destroyed and stood near the tomb of Orazio Secco, a work by Filippo Parodi from 1686 (n. 21). Parodi's influence is also evident in the relief of the Pellestrino altar, which in Padua can be compared with the putti and angelic heads on the altar of Pietà at the church of Santa Giustina or on the base of the candelabrum in the chapel of St. Anthony at the basilica.

If we return to the architecture of the altar in Pellestrina and Roman beginnings of Bernardo Tabacco, attention must be drawn also to the architectural similarities between the Venetian altar and the altar in the Lancillotti chapel at the Roman basilica of San Giovanni in Laterano (between 1674 and 1680). The crown of the altar was decorated by Filippo Carcani, who had also worked on the tomb of Alexander VII at St. Peter's basilica (n. 22). The similarity between the two altars can again be attributed to Tabacco's stay in Rome. One of Tabacco's later works is an antependium from a small church of San Vincenzo in Treviso, which displays forms that can also be found in his Dubrovnik altar from 1696, on the antependium of the altar at the church of San Vincenzo in Vicenza from around 1709, and even on a more recent altar of the Holy Spirit at the Franciscan church in Bassano (it also features a relief of Joseph's Dream).

In the last decade of the 17th century, the Tuscan sculptor Pietro Baratta (Massa 1668 – Carrara 1727) played an important innovative role in Venetian sculpture. He arrived in the Lagoon in 1693, when he was already "bene avanzato nell'arte" (as Tommaso Temanza reports in his *Zibaldone*). Initially he worked with Francesco Cabianca (Venice 1666–1737). Soon afterwards we find him working with Giovanni Toschini (documented in Venice between 1690 and 1700; n. 20). Just like a decade earlier Filippo Parodi influenced Bernardo Tabacco, the experienced Baratta influenced Cabianca and Toschini. The very modest known Venetian oeuvre of Giovanni Toschini, prior to his departure to Forlì and Ravenna in 1700, includes two works in marble from the church of San Trovaso in Venice: a relief with the head of the Blessed Virgin and a statue of St. John the Baptist on a baptismal font, commissioned in 1700 by the priest and canon Gian Battista Guernieri (n. 27). They can be compared with Toschini's later works on the high altar of Santa Maria Maggiore in Ravenna (1711; n. 29) and the Franciscan church in Dubrovnik (1710–1713). Judging by the year of their making, the works for San Trovaso must have been among the last that Giovanni completed, most probably with the help of the workshop, before his departure from Venice in late 1700.

Finally, if we return to the altar of Bernardo Tabacco at the parish church in Pellestrina, the two putti with a scroll must be mentioned. The scroll was

placed on top of the altar in the 19th century. It was probably moved there from the church's high altar and can be – along with the other four on it – attributed to Francesco Cabianca (n. 31), only that it is slightly more recent. Along with the three side altars and the high altar, this altar once stood at the nearby Benedictine church of Santa Maria delle Grazie, which was abolished together with the monastery in 1806 (n. 32). A few years later the side altars were moved to the church of San Lorenzo and three of them – in addition to Cabianca's work on the fourth altar – still feature angels that can be attributed to Paolo (Venice 1677–1751) and Giuseppe Groppe (Venice 1675–1735) or their workshop.

Captions:

1. Bernardo Tabacco, Altar of the Blessed Virgin. Pellestrina (Lido di Pellestrina, Venice), church of the Ognissanti
2. Lancillotti chapel altar. Rome, San Giovanni in Laterano
3. Bernardo Tabacco, *Angelic heads with lilies*. Pellestrina (Lido di Pellestrina, Venice), church of the Ognissanti, altar of the Blessed Virgin
4. Bernardo Tabacco, *Antependium*. Venice, Santi Giovanni e Paolo, the first chapel to the right of the high altar
5. Bernardo Tabacco, *Angelic head*. Venice, Santi Giovanni e Paolo, the first chapel to the right of the high altar, detail
6. Bernardo Tabacco, *Jesus*. Bassano, Santa Maria in Colle, altar of the Name of Jesus, detail
7. Bernardo Tabacco, *Annunciation*. Trenta (Slovenia), church of the Blessed Virgin, high altar
8. Bernardo Tabacco, *Angel*. Venice, Santa Maria di Nazareth, altar of St. John of the Cross, detail
9. Giulio Cartari, *Justice*. Rome, San Pietro, tomb of Pope Alexander VII, detail
10. Bernardo Tabacco, *Angelic head*. Venice, Santi Giovanni e Paolo, the first chapel to the right of the high altar, detail
11. Filippo Parodi, *St John the Evangelist*. Padua, Santa Giustina, altar of the Lamentation, detail
12. Bernardo Tabacco, *Antependium*. Treviso, San Vito, altar in the left apse
13. Bernardo Tabacco, *Antependium*. Dubrovnik, Franciscan church, altar of the Blessed Virgin
14. Bernardo Tabacco, *Antependium*. Bassano, San Francesco, altar of the Holy Spirit
15. Giovanni Toschini, *The Blessed Virgin*. Venice, San Trovaso
16. Giovanni Toschini, *The Blessed Virgin*. Ravenna, Santa Maria Maggiore, high altar, detail
17. Giovanni Toschini, *St John the Baptist*. Venice, San Trovaso
18. Giovanni Toschini, *Resurrected Christ*. Dubrovnik, Franciscan church, high altar.
19. Giovanni Toschini, *St John the Baptist*. Venice, San Trovaso, detail
20. Giovanni Toschini, *Resurrected Christ*. Dubrovnik, Franciscan church, high altar
21. Francesco Cabianca, *Putto*. Pellestrina (Lido di Pellestrina, Venice), church of the Ognissanti, altar of the Blessed Virgin
22. Francesco Cabianca, *Putto*. Mestre, San Lorenzo, the first altar on the left
23. Paolo and Giuseppe Groppe, *Putto*. Mestre, San Lorenzo, the second altar on the left
24. Paolo and Giuseppe Groppe, *Putto*. Mestre, San Lorenzo, the second altar on the right