

**Nelka Bakliža,
Ljerka Dulibić**

Slika Nerija di Biccija iz Strossmayerove galerije starih majstora – prilog povijesti restauriranja i recepcije

Nelka Bakliža
Hrvatski restauratorski zavod
Odjel za štafelajno slikarstvo
Zagreb, Zmajevac 8
nbakliza@h-r-z.hr

Ljerka Dulibić
Strossmayerova galerija starih majstora
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti
Zagreb, Zrinski trg 11
ldulibic@hazu.hr

Izvorni znanstveni rad
Predan 22. 10. 2012.
UDK 75.025(497.5 Zagreb):75 Neri di Bicci

SAŽETAK: Konzervatorsko-restauratorski radovi na slici Bogorodica s Djetetom i dva anđela autora Nerija di Biccija (druga pol. 15. st.) iz zbirke Strossmayerove galerije starih majstora, provedeni su u Hrvatskom restauratorskom zavodu od veljače 2011. do lipnja 2012. godine. Radovi kojima su prethodila opsežna i raznorodna istraživanja rezultirali su pronalaskom i restauriranjem dobro očuvanog izvornog oslika sakrivenog ispod preslika kojim je bio bitno izmijenjen izgled slike. Postojanje takvoga preslika interpretira se kao zanimljiva činjenica ne samo u povijesti navedene slike nego i u široj povijesti recepcije pojedinih slikarskih stilova i načina u različitim razdobljima, uvjetovanoj mijenama prevladavajućeg ukusa. Temeljito preslikavanje s jasnim ciljem prilagodbe zahtjevima tržišta, koje mijenja izgled slike do te mjere da takvu opsežnu intervenciju možemo okarakterizirati kao »falsificiranje restauracijom«, česta je praksa restauratorskih radionica 19. stoljeća, u sklopu kojih su umjetnine bile prilagođavane prevladavajućem ukusu vremena te tako pripremane za daljnji opstanak na tržištu, odnosno »nalaženje« novih vlasnika među sakupljačima kakav je bio i biskup Josip Juraj Strossmayer.

KLJUČNE RIJEČI: slika na drvenom nosiocu, Neri di Bicci, Strossmayerova galerija starih majstora, renesansa, preslik, konzervatorsko-restauratorski radovi

SLIKA *Bogorodica s Djetetom i dva anđela* Nerija di Biccija nabavljena je za zbirku biskupa Josipa Jurja Strossmayera između 1868. i 1883. godine.¹ Najranije i posve široko atributivno određenje firentinskoj slikarskoj školi 15. stoljeća² ubrzo je u starim katalozima stalnoga postava precizirano imenom Filippa Lippija,³ što je potom modificirano u odrednicu udaljenog smjera toga slikara.⁴ Prilikom tzv. »restauracije Galerije« 1926. godine slika je uklonjena iz stalnog postava, vjerojatno zbog lošega stanja očuvanosti. U postav je vraćena nakon restauratorskog zahvata provedenog pedesetih godina 20. stoljeća – tada je postavljena atribucija Neri di Bicciju koju je usmeno predložio Grgo Gamulin, potvrdio Roberto Longhi, a potom eksplicirali Vinko Zlamalik i Grgo Gamulin.⁵ (sl. 1)

Slika prikazuje Bogorodicu u polufiguri koja sjedi na ukrašenom prijestolju, okrenuta na desnu stranu, s Djetetom na krilu i dva anđela u pozadini. Upravo su takvi prikazi Bogorodice s Djetetom i anđelima tijekom 15. stoljeća u firentinskom slikarstvu postali ustaljen obrazac prikazivanja. Slikarske radionice poput one Nerija di Biccija, koja je paradigmatički primjer organizacije i načina rada unutar obiteljske slikarske *botteghe* u to doba, prihvaćale su i ponavljale rješenja velikih majstora te serijskom produkcijom zadovoljavale potrebe tržišta. Neri di Bicci (Firenca, 1418. – Firenca, 1492.)⁶ sin je slikara Biccija di Lorenza i unuk slikara Lorenza di Biccija, nastavljač tradicije firentinske obiteljske slikarske radionice koja za Nerijeva vodstva doživljava procvat.⁷ Detalje poslovanja te imena mnogih učenika i pomoćnika koji su prošli



1. Neri di Bicci, Bogorodica s Djetetom i dva anđela, Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, stanje prije radova (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš)

Neri di Bicci, Virgin with Child and Two Angels, Zagreb, The Strossmayer Gallery of Old Masters of the Croatian Academy of Sciences and Arts, state before conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Oštarijaš)

kroz radionicu, Neri je od 1453. do 1475. godine bilježio u dnevniku radionice (*Ricordanze*), koji je najopsežniji sačuvani dokument te vrste iz 15. stoljeća.⁸

Na slici *Bogorodica s Djetetom i anđelima* iz Strossmayerove galerije moguće je prepoznati ugledanje na veliki model Filippa Lippija, tj. izrazitu sličnost s njegovom slikom *Bogorodica s Djetetom i anđelom* iz Uffizija, Firenca, kojom se neposredno nadahnuo i Lippijev učenik Alessandro Botticelli slikajući svoju *Bogorodicu s Djetetom i anđelom* iz Museo degli Innocenti, Firenca. Takav prijenos modela očekivano je opetovanje rješenja unutar jedne radionice, no velika popularnost Lippijeva predloška pridonosila je širenju u brojnim inačicama koje više nisu neposredno vezane uz Lippijevu invenciju, a čiji su odjeci stvarali ikonografski, ali i kompozicijski i tipološki obrazac.⁹ Jedan od takvih primjera je i slika iz Strossmayerove galerije. Takvi su prikazi, koji opetuju ustaljena ikonografska rješenja, posebice pogodovali srednjem sloju naručitelja, čija se želja za posjedovanjem kulturnog predmeta za intimnu pobožnost u okrilju vlastita doma posve zadovoljavala poznatim i potvrđenim ikonografskim rješenjima. Ugledanje na tradicionalne obrasce prikazivanja posebice je prisutno u drugoj polovici 15. stoljeća među slikarima i slikarskim radionicama duge tradicije i kontinuiteta, kakva je bila i radionica obitelji Bicci.¹⁰

O Nerijevoj popularnosti kod publike i naručitelja, odnosno o tome koliko je u svoje vrijeme njegov način odražavao tadašnji prevladavajući ukus, svjedoči i to da su u Nerijevoj radionici često između ostaloga bili rađeni i restauratorski zahvati, odnosno prilagodbe starijih djela: takva je primjerice bila Nerijeva intervencija na slici



2. IC snimka detalja slike (fototeka HRZ-a, snimio M. Braun)
IR image of a detail of the painting (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Braun)

Taddea Gaddija *Bogorodica s Djetetom* u crkvi Santa Maria di Lecceto (Lastra a Signa).¹¹ Nerijeve kvalitete, međutim, ukus kasnijih stoljeća očito nije bio u stanju prepoznati: slično kao što je Neri temeljito preslikao sliku Taddea Gaddija da bi je prilagodio ukusu svojega vremena, njegova je *Bogorodica s Djetetom i dva anđela* temeljito preslikana prije ulaska u Strossmayerovu zbirku.



3. IC snimka detalja slike (fototeka HRZ-a, snimio M. Braun)
IR image of a detail of the painting (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Braun)



4. RTG snimka (fototeka HRZ-a, snimio M. Braun)

X-ray image of the painting (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Braun)



5. Detalj nakon uklanjanja starih lakova i preslika (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš)

Detail after the removal of the old varnishes and overpaint (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Oštarijaš)

Tehnička istraživanja i recentni restauratorski radovi provedeni u Hrvatskom restauratorskom zavodu

Slika je upućena u Hrvatski restauratorski zavod u sklopu redovitoga programa suradnje Zavoda i Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti kojim se sustavno provode istraživanja i konzervatorsko-restauratorski radovi na umjetninama iz zbirke Strossmayerove galerije starih majstora. Istraživanja i radovi na slici izvedeni su od veljače 2011. do rujna 2012. godine.

Pri prvom pregledu uočen je zamućen, potamnjeni lak na površini slike, područja promijenjenog retuša, mjestimično odizanje slojeva preparacije i boje te pukotine i oštećenja na ukrasnom okviru.¹² Preslik je otkriven tek daljnjim konzervatorsko-restauratorskim istraživanjima koja su obuhvatila snimanja u IC i UV dijelu spektra te RTG snimanja.¹³

Dok je UV snimka pokazala prisutnost ravnomjerno nanesenog starog laka na površini te položaj oštećenja i retuša, IC snimka otkrila je fini pripremni crtež Nerija di Biccija dijelom urezan u preparaciju te pentimente na mjestu prstiju (najuočljivije na prstenjaku) Bogorodičine desne ruke, ali i ukazala na preslikom prekriven izvorni pojas na Bogorodičinoj haljini neposredno ispod grudi. (sl. 2, 3) Najviše podataka o presliku Biccijeva oslika otkrila je RTG snimka. (sl. 4) Uočljive promjene nalazimo na Bogorodičinu liku: osim što potvrđuje postojanje izvornog pojasa na njezinoj haljini, RTG snimka

pokazuje izvorno posve drugačiji izgled Bogorodičine kose (spletena i odignuta s vrata, bez pramena koji pada preko ramena) i bijelog vela čiji kraj Dijete pridržava desnom rukom. Bitno je izmijenjen i izgled Bogorodičine desne šake (izvorni položaj maloga prsta neprirodno savijenoga udesno „korigiran“ je preslikom). Provedeno je također RTG snimanje natpisa na donjem dijelu ukrasnog okvira slike te je i na tom mjestu utvrđen preslik na oštećenom izvornom natpisu.¹⁴

Na umjetnini su u dva navrata (1951. i 1959.) bili provedeni konzervatorsko-restauratorski radovi.¹⁵ U postojećoj, iako šturoj dokumentaciji nalazimo podatke da su ti radovi uključivali uklanjanje potamnjenog laka, konsolidiranje slojeva preparacije i boje, kitanje i retuš oštećenja te lakiranje, dakle osnovne konzervatorsko-restauratorske postupke. Tom prilikom postojanje preslika nije bilo prepoznato.

Snimanja slike u različitim dijelovima spektra koja su provedena tijekom recentnih tehničkih istraživanja i kojima je otkriveno postojanje preslika, ujedno su ukazala i na vrlo dobro stanje očuvanosti izvornoga oslika, čime su otvorene mogućnosti njegove prezentacije. Tim konzervatora i konzervatora-restauratora HRZ-a konzultirao se s kustosima Strossmayerove galerije tijekom svih faza istraživanja te su odluke o provedbi konzervatorsko-restauratorskih radova donošene zajednički.¹⁶ Analizom opusa Nerija di Biccija, izdvojeni su elementi istovjetni onima koji su otkriveni istražnim radovima na zagrebačkoj slici:



6. Detalj nakon uklanjanja starih lakova i preslika (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš)

Detail after the removal of the old varnishes and overpaint (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Oštarijaš)

upravo takva spletena svijetla Bogorodičina kosa, veo koji kontinuirano sve do Djeteta koje ga pridržava, te zlatni pojas haljine neposredno ispod grudi, nađeni su na velikom broju slika Nerija di Biccija.¹⁷ Ta činjenica bila je čvrsto uporište za promišljanje o uklanjanju preslika, budući da nije bilo dvojbi u autentičnost Nerijeva oslika koji je bio prekriven preslikom. Nadalje, sve su snimke ukazivale na dobro stanje očuvanosti izvornoga oslika, a tomu u prilog posredno je govorio i karakter preslika kojim su izvorne forme u velikoj mjeri „korigirane“, odnosno „uljepšane“, što je upućivalo na zaključak da je do preslikavanja slike došlo zbog želje da se oblici i karakter njezina izvornoga oslika izmijene kako bi slika bila prilagođena nekom drugačijem likovnom ukusu, a ne zato što bi bili uvjetovani oštećenjem izvornoga oslika. Sve su to bili argumenti za odluku da se preslik ukloni, a gruba struktura plošnog i slikarski slabo izvedenog preslika, te nelogičnost u pojedinim detaljima forme (nepreslikani okrajak vela u Djetetovim rukama zapravo je tek fragment izvornoga vela), bili su dodatni elementi u prilog donošenju konačne odluke o uklanjanju preslika.

Nakon provedenih proba topivosti požutjelog laka, retuša i preslika, slijedilo je postupno uklanjanje svih intervencija. Uklonjen je potamnjeni lak s čitave površine slike i stari, tonski promijenjeni retuš na oštećenjima, a potom i preslici koji su posvjetljivanjem sjena na licima figura bili promijenili njihov izraz tako što su ublažili plasticitet i na taj način zagladili i „poljepšali“ izvorno relativno grubu fizionomiju. Daljnjim postupnim uklanjanjem preslika otkrivena su velika područja vrlo dobro očuvanog izvornog sloja tanke, fine tempere i modelacija, izvedena tankim usporednim potezima kistom, svojstvena upotrebi tog medija u slikarstvu 15. stoljeća. Nakon što je naposljetku izvorni Nerijev oslik u cijelosti „oslobođen“ preslika, otkrivene su sve izvorne forme koje su pokazale IC i RTG snimke.

Međutim, na nekim je područjima neba, Bogorodičine haljine i plašta prilikom prethodnih konzervatorsko-restauratorskih postupaka došlo do stanjivanja i čak gubitka originalnog bojenog sloja. (sl. 5) Pri uklanjanju preslika uočen je i velik broj lakuna na originalnom sloju crvene boje. Otkrilo se također da je dio zlatnog pojasa iznad Bogorodičine desne ruke uklonjen vjerojatno mehanički – struganjem, jer su vidljivi tragovi alata na ostacima crvenog preslika i preostaloj izvornoj preparaciji.¹⁸ (sl. 6) Sve ostale pozlaćene površine na slici iznimno su dobro očuvane.¹⁹ I na ukrasnom je okviru, nakon saniranja konstrukcije i postupnog uklanjanja potamnjenog laka, promijenjenog retuša i preslika otkriven izvorni, ali nešto lošije očuvan oslik te natpis AVE MARIA GRATIA PLENA DNoS TEC.²⁰ (sl. 7) Zadnja slova natpisa bila su dosta oštećena, no postojalo je dovoljno elemenata za rekonstrukciju. Za riječi na kraju natpisa autor koristi kraticu pa tako ...DOMINUS TECUM postaje ...DNoS TEC.²¹

Nakon uklanjanja svih preslika na slici provedena su xRF istraživanja izvornog sloja koja su pokazala da je na svim plavo obojenim površinama prisutan mineral azurit s većim ili manjim dodatkom olovne bijele,²² a da je crveni



7. Detalj ukrasnog okvira s natpisom tijekom uklanjanja preslika (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš)

Detail of the decorative frame with the inscription, during the removal of overpaint (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Oštarijaš)



8. Detalj tijekom retuša, prije pozlaćivanja nedostajućeg dijela pojasa (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš)

Detail during the retouching, before gilding of the belt (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Oštarijaš)

pigment prisutan u boji Madonine haljine organskog porijekla (*red lake pigment*).²³

Nakon faze čišćenja, provedene su rekonstrukcije oštećenja na slici u sloju preparacije boje i pozlate.²⁴ (sl. 8) Zlatni Madonin pojas nije doslovno rekonstruiran, već je na dijelu gdje je bio uništen obnovljen retuš pozlatom bez punciranja i imitiranja originala. Sva oštećenja zlatnih površina na okviru retuširana su zlatom u prahu.²⁵ Nužne su intervencije na izvornom sloju bile minimalne, a upotreba retuš ograničena samo na oštećenja, u svrhu vizualne reintegracije u cjelinu slike. Na taj način adekvatno su revalorizirane slikarska kvaliteta izvornoga oblikovanja forme, finoća upotrebe tempere *grasse* i slikarska vještina razotkrivena na izvornom osliku. (sl. 9)

Kontekst (s)tvarne povijesne slojevitosti

Postojanje preslika ostaje zanimljiva činjenica ne samo u povijesti ove slike nego i u široj povijesti recepcije pojedinih slikarskih stilova i načina u različitim razdobljima, uvjetovanoj mijenama prevladavajućeg ukusa. Preslik je zasigurno na sliku apliciran prije 1884. godine, kada je

Strossmayerova zbirka otvorena za javnost. Od tada su naime svi zahvati na umjetninama iz Strossmayerove zbirke obavljani pod okriljem institucije, te su relativno dobro dokumentirani i bilješke o njima sačuvane su u galerijskoj dokumentaciji i/ili u arhivi Hrvatskog restoratorskog zavoda. No ne samo da o tome presliku u dokumentaciji ne nalazimo nikakva traga, već je takav tip intervencije gotovo nezamisliv u kontekstu pripadnosti umjetnine muzejskoj zbirci. Opsežnim intervencijama kojima se bitno mijenjao izgled slike unatoč dobro očuvanom izvornom sloju, umjetnina bi se najčešće pripremala za ulazak, opstanak i »konkurentnost« na tržištu, dakle takve su intervencije rađene iz drugačijih pobuda od onih institucionalnih, kojima je u pravilu primarno bilo stabilizirati/konsolidirati umjetninu i sačuvati je od daljnjega propadanja.

Budući da umjetnine kao što je ova slika Nerija di Biccija nisu bile predmetom izrazitih kolekcionarskih interesa prije 19. stoljeća, najvjerojatnije je da preslik datira iz razdoblja nakon što su društveni i politički prevrati s početka 19. stoljeća (Napoleonovi ratovi, raspuštanje vjerskih institucija) doveli ne samo do veće dostupnosti umjetnina nego posljedično i do njihova prevrednovanja. Upravo je dostupnost djela imala presudan utjecaj na promjene u ukusu, ukazujući na to koliko su estetske prosudbe varijabilne i motivirane vanjskim interesima – umjetničko djelo nije lijepo u apsolutnom smislu, već je poželjno određenoj osobi u određenom vremenu. Nakon početnog antikvarnog zanimanja za predrenesansna i ranorenesansna djela kao povijesne artefakte, počinju se prepoznavati estetske kvalitete takvih djela, a potom im se sredinom 19. stoljeća pridaju i obilježja »čistoće i duhovnosti« pa nastaju mnoge zbirke u kojima takve slike dominiraju, posebice među pripadnicima klera.²⁶

Procvatu tržišta umjetninama u to doba pridonosi niz trgovaca, kopista i restauratora koji usvajaju, razvijaju i usavršavaju različite tehnike restauracije, čiji je cilj bio »osvježiti« sliku prije njezina izlaska na tržište, kako bi joj se povećala vrijednost. Također su i mnogi restauratori koji su bili čvrsto vezani uz određene institucije, odnosno djelatni u radionicama pri velikim galerijama, usporedno radili za privatne naručitelje, odnosno za slobodno tržište, prilagođavajući se pritom okolnostima ponude i potražnje te prevladavajućem ukusu.²⁷

Slučajevi opsežne intervencije s jasnim ciljem prilagodbe zahtjevima tržišta, kojima je izgled slike promijenjen do te mjere da ih možemo okarakterizirati kao »falsificiranje restauracijom«, u 19. stoljeću nisu rijetki. Kao ogledni primjer takve intervencije može poslužiti preslik (uklonjen pedesetih godina 20. stoljeća, ali »sačuvan« na fotografiji iz 1924. godine) na slici *Bogorodica s Djetetom* Piera Francesca Fiorentina u Nacionalnoj galeriji u Washingtonu. U dokumentaciji Kress Collection zabilježeno je: »The painting was faked by an unknown restorer, using as a



9. Slika nakon dovršenih konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš)
Painting after the conservation and restoration (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Oštarijaš)

model the Madonna and Child by A. Baldovinetti in the Louvre on the reverse side.“²⁸ Taj »nepoznati restaurator-falsifikator« slike iz Nacionalne galerije u Washingtonu vrlo je lako mogao biti Icilio Federico Joni (Siena, 1866. – 1946.) koji je naveden među prethodnim vlasnicima, odnosno preprodavateljima slike. Federico Joni najslavniji je »pittore di quadri antichi« s prijelaza 19. u 20. stoljeće, slikar, restaurator i trgovac umjetninama, voditelj velike slikarsko-restauratorske radionice sa sjedištem u Sieni, koja je producirala i mnogobrojne falsifikate kojima su se kao izvornim djelima divili i najugledniji povjesničari umjetnosti početka 20. stoljeća.²⁹

Nažalost, zagrebačku *Bogorodicu s Djetetom i dva anđela* nikako ne uspijevamo identificirati ni u jednom sačuvanom i dostupnom dokumentu iz vremena nabave slike, što bi zasigurno pomoglo u bližem određenju preslika. Unatoč visokom stupnju obrađenosti korespondencije biskupa Strossmayera i njegovih posrednika u nabavi umjetnina, koja obiluje izvještajima o tijeku kupoprodaje, te uz opise umjetnina i njihova materijalna stanja, uključuje imena mnogobrojnih suradnika u oblikovanju Strossmayerove zbirke,³⁰ okolnosti vezane uz nabavu te slike ostaju nepoznate.

Prije recentnih konzervatorsko-restauratorskih radova, a zbog toga što je riječ o slici firentinskog slikara, istoga vremena nastanka i srodne tipologije kao i nekoliko drugih primjera iz Strossmayerove zbirke koji su nabavljeni u Firenci od stanovitoga »restauratora Cambija«,³¹ bilo je moguće iznijeti pretpostavku da je i ta slika nabavljena iz istoga izvora te da se »skriva« među nekoliko navoda kojima slike nisu bliže određene, ali se spominju u istom kontekstu. Takva bi pretpostavka implicirala da je za taj preslik odgovoran Cambi. Međutim, nakon identifikacije »restauratora Cambija« s Oresteom Cambijem (Firenca 1812. – 1892.),³² koji je radio u Uffizima kao kopist te od 1863. godine kao restaurator, a s obzirom na tip zahvata kakve je on radio, odnosno kakve znamo da nije radio, jasno je da mu takvu intervenciju teško možemo pripisati. Taj je restaurator naime bio glasovit po tome što se čvrsto držao stila razdoblja i slikara, nije radio kao »alcuni re-

stauratori« koji »non imitano la maniera dell'autore, ma tolgono, cambiano e fanno arbitrariamente del proprio«.³³ To potvrđuju i konzervatorsko-restauratorski istražni radovi provedeni na slikama za koje pouzdano znamo da su prije ulaska u Strossmayerovu zbirku prošle njegov tretman: *Bogorodica s Djetetom* Piera Francesca Fiorentina³⁴ i *Rođenje Isusovo* oponašatelja Lippija i Pesellina.³⁵

Tip intervencije koji je bio proveden na slici Nerija di Biccija i koji je umnogome promijenio njezin izvorni izgled, odgovara onima kakve su se izvodile primjerice u spomenutoj sijenskoj radionici Federica Ionija, no datacija zahvata (prije 1883. godine, kada je slika evidentirana u Strossmayerovoj galeriji) ne ide u prilog povezivanju s tom radionicom, tako da pitanje »atribucije ove intervencije« ostaje otvoreno. Posve je međutim izvjesno da navedeni tip intervencije na slici čiji je izvorni oslik dobro očuvan nije proistekao iz potrebe za »popravkom« umjetnine zbog njezina lošega stanja, nego je bio izveden u okrilju neke slične restauratorske radionice unutar koje je bila razvijena praksa smišljenoga prilagođavanja umjetnina zahtjevima tržišta, odnosno zahvata koje možemo okarakterizirati kao »falsificiranje restauracijom«.

Naravno, svaki je restauratorski postupak ogledalo vremena u kojem nastaje i svaka se odluka o provođenju nekog postupka može tumačiti kao znak prilagodbe ukusu vremena, odnosno imperativima struke koji u nekom trenutku prevladavaju u nekom društvenom kontekstu. Uz svijest o tome kako i naša odluka o uklanjanju jednog od povijesnih slojeva slike podliježe različitim interpretativnim prosudbama, naposljetku ističemo donekle paradoksalnu činjenicu da nam je upravo postupak uklanjanja preslika omogućio brojna nova saznanja ne samo o izvornom sloju nego i o samom presliku: tek kada se preslik uklonio, postao je posve razvidan ne samo izvorni oslik nego i sam preslik, koji je tek nakon uklanjanja (odnosno »odvajanja« od izvornoga sloja) bilo moguće potpuno sagledati, čime su otvorene mogućnosti interpretacije i toga (s)tvarnoga povijesnoga sloja ove slike. ■

Bilješke

1 Evidentirana je u popisu Strossmayerovih umjetnina sastavljenom 1883. godine (MIHOVIL CEPELIĆ, Popis slika u privatnoj galeriji preuzv. g. J. J. Strossmayera po njegovih navodih, Đakovo, 1883. [rukopis], kat. br. 63.), no u popisu sastavljenom 1868. godine je ne nalazimo.

2 IZIDOR KRŠNJAVI i ĆIRO TRUHELKA, Sbirka slika Strossmayerove galerije Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1885., kat. br. 47.

3 FRANJO RAČKI, Akademijaska galerija Strossmayerova, Zagreb, 1891., kat. br. 31 (dv. I); NIKOLA MAŠIĆ i MILIVOJ

ŠREPEL, Akademijaska galerija Strossmayerova, Zagreb, 1895., kat. br. 47. Usp. i VLADIMIR LUNAČEK, Strossmayerovom galerijom, u: *Vienac*, 38 (1902.), 595–598. Ta je slika Lunačeku u tom tekstu didaktički primjer kojim određuje tipologiju firentinskih *Bogorodica* 15. stoljeća.

4 JOSIP BRUNŠMID, Akademijaska galerija Strossmayerova, Zagreb, 1911., kat. br. 47; JOSIP BRUNŠMID, Akademijaska galerija Strossmayerova, Zagreb, 1917., kat. br. 47; PETAR KNOLL, Akademijaska galerija Strossmayerova, Zagreb, 1922., kat. br. 47. Modifikacija atributivnog određenja u katalozi-

ma potaknuta je ranijim Frizzonijevim i Schneiderovim tekstovima u kojima oni odriču Lippijevo autorstvo, ne nudeći pritom prijedlog drugačijega rješenja: GUSTAVO FRIZZONI, La Pinacoteca Strossmayer nell'Accademia di scienze ed arti in Agram, u: *L'arte*, 7 (1904.), 425–441; Artur Schneider, Prilozi za rasuđivanje slika u Akademijinoj galeriji Strossmayerovoj. Toskanska škola, u: *Savremenik*, 1 (1910.), 39–46.

5 VINKO ZLAMALIK, Neri di Bicci u Staroj galeriji, u: *Bulletin Instituta za likovne umjetnosti*, VII/3 (1959.), 195–198; GRGO GAMULIN, Još jedno djelo Neri di Biccija u Strossmayerovoj galeriji, u: *Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti*, 2 (1960.), 7–8. U svojem tekstu Zlamalik navodi da je atribuciju Neri di Biccija usmeno predložio Gamulin, nakon čega je »uprava galerije, iskorišćujući svoje žive veze sa stranim ekspertima, konzultirala o tom problemu prof. Longhija iz Firence u želji da pitanje definitivno riješi i umjetninu uvrsti u niz galerijskih eksponata«. Longhi je – prema Zlamalikovu svjedočenju – bezuvjetno potvrdio da je slika rad Nerija di Biccija, pa je djelo ponovno uvršteno u stalni postav pod tim imenom.

6 Za biografske podatke i kronologiju djelovanja v.: BRUNO SANTI, Neri di Bicci, u: *Encyclopedia of Italian Renaissance and Mannerist Art*, (ur.) Jane Turner, Grove Dictionaries, New York, 2000., sv. 2, 1134–1139.

7 Više o tome: CECILIA FROSININI, Il passaggio di gestione in una bottega pittorica fiorentina del primo '400: Bicci di Lorenzo e Neri di Bicci (1), u: *Antichità viva*, 25/1 (1986.), 5–15.; CECILIA FROSININI, Il passaggio di gestione in una bottega pittorica fiorentina del primo '400: Bicci di Lorenzo e Neri di Bicci (2), u: *Antichità viva*, 26/1 (1987.), 5–14.

8 Više o tome: BRUNO SANTI, Dalle Ricordanze di Neri di Bicci, u: *Annali della scuola normale superiore di Pisa / Classe di lettere e filosofia*, 3/1 (1973.), 169–188.

9 Da bi se shvatio fenomen širenja i opetovanja ikonografskih, kompozicijskih i tipoloških modela, posebice prisutan u firentinskoj umjetnosti 15. stoljeća, ne smije se zanemariti činjenica kako u to doba isključivi čimbenik vrednovanja umjetničkog djela nije nova i izvorna ideja, iako je upravo to presudna okolnost po kojoj se djela uistinu velikih majstora razlikuju od prosjeka radioničke produkcije. Širenje i opetovanje kompozicijskih i tipoloških obrazaca bilo je uvjetovano cijelim spletom okolnosti, povezanih s tradicijom, ukusom i modom. Gusta mreža odnosa i uzajamnih razmjena koja je proizlazila iz tih okolnosti uvjetovala je širenje i ponavljanje određenih modela. Usp.: *Maestri e botteghe. Pittura alla fine del Quattrocento*, (ur.) Mina Gregori, Antonio Paolucci i Cristina Acidini Luchinat, Silvana Editore, Firenca, 1992.; posebice poglavlje 5: Modelli fortunati e produzione di serie; LJERKA DULIBIĆ, Slike vezane uz Francesca Pesellina u zbirci Strossmayerove galerije starih majstora: problemi atribucije i radioničke produkcije, u: *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske*.

Zbornik Dana Cvita Fiskovića 11, (ur.) Predrag Marković i Jasenka Gudelj, Zagreb, 2008., 79–88.

10 Usp. *Maestri e botteghe* 1992. (bilj. 9), posebice poglavlje 7: Tradizione e arcaismi – Le forme della tradizione: pittori fra continuità e innovazioni.

11 *Maestri e botteghe* 1992. (bilj. 9), 212.

12 U donjem dijelu okvira koji – na način uobičajen za razdoblje u kojem je slika nastala (usp. GEORGE BISACCA, Structural Considerations in the Treatment of a Nativity by Francesco di Giorgio Martini, u: *The Structural Conservation of Panel Paintings, Proceedings of a Symposium at the J. Paul Getty Museum April 1995.*, 349) – zajedno sa slikom čini cjelinu, naslućivao se natpis AVE MARIA GRATIA PLENA.

13 RTG i IC snimanja izveli su Mario Braun (HRZ) i dr. Frano Mihanović (Sveučilište u Splitu).

14 RTG snimka ukazala je i na strukturu drvenog nosioca i njegovu konstrukciju. Vidljiva je upotreba komada platna kojim su se prekrili veliki čvorovi prije nanošenja sloja preparacije. Platno nalazimo djelomično i u gornjoj, zaobljenoj zoni ukrasnog okvira gdje pokriva spojeve ukrasnih profilacija. Vidljiv je raspored čavala kojim je okvir montiran na nosilac.

15 Usp. Kartoteka popravljenih umjetnina M.u.O. red. br. 639, Z. Wyrubal 1951., i Restauratorska radionica JAZU-a, restauratorski dosje br. 805, I. Lončarić 1959., arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda.

16 Konzervatorsko-restauratorske radove na slici vodila je Nelka Bakliža. U prikupljanju komparativnog materijala i dokumentacije sudjelovala je Irina Šadura. Analizu pigmenata i veziva te xrf istraživanja potpisuju Domagoj Mudronja i Marija Bošnjak. U definiranju pristupa i donošenju odluka u različitim fazama radova uz voditeljicu radova sudjelovalo je povjerenstvo: akademik Vladimir Marković, Borivoj Popovčak, ravnatelj Galerije, dr. Ljerka Dulibić, kustosica, dr. Višnja Bralić, voditeljica slikarskog odjela, i Pavao Lerotić, konzervator-restaurator.

17 Usp. Bogorodičinu kosu i veo:

http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectId=5155193, posjet 31.

svibnja 2011. Usp. zlatni pojas Bogorodičine haljine:

http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/34311/Virgin_and_Child_with_Saints_Paul_Peter_Sigismund_Francis_Archangel_Raphael_and_Tobias, posjet 27. rujna 2011.

18 Razlog što je pojas uočen na RTG snimci je nepostojanje pigmenata, tj. bojenog sloja u toj zoni, što je dodatni dokaz da je zlatni pojas doista nekad postojao. O tome svjedoče i ostaci urezanog crteža pojasa u preparaciji.

19 Kvaliteta punciranih aureola Bogorodice, Djeteta i anđela, kao i kvaliteta puncu na naslonu ispod desne Bogorodičine ruke, došli su do punog izražaja već nakon uklanjanja potamnjelog sloja laka.

20 Postupno su uklonjeni gornji sloj koji je imitirao staro, potamnijelo zlato, potom donji, plavi sa zlatnim zvijezdama.

Taj je drugi sloj zapravo imitirao izvorni, no mnogo slabijom slikarskom izvedbom. Originalni sloj plavog azurita dobro je očuvan, kao i fino izvedene zlatne zvijezde i točkice. Na područje s natpisom također je bio apliciran sloj bronce kao imitacija zlata.

21 Izvorno su slova bila izvedena srebrom u uljnom mediju pa je rekonstrukcija manjkajućih dijelova izvedena srebrom u prahu s tutkalnim vezivom i gumiarabikom.

22 Laboratorijska analiza pigmenata i veziva provedena na mikrouzorku plave boje potvrdila je da se radi o mineralu azuritu, uz tragove terpenske smole i ulja. Usp. MARIJA BOŠNJAK, Izvješće o analizi veziva, Prirodoslovni laboratorij Hrvatskog restauratorskog zavoda, Zagreb, srpanj 2011., arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda.

23 Usp. crveni pigment na slikama Nerija di Biccija u: NICHOLAS DORMAN, *Anatomy of a Painting: The Materials of an Early Renaissance Altarpiece by Neri di Bicci*, u: *Renaissance Art in Focus, Neri di Bicci and Devotional Painting in Italy* (2004.), 45.

24 Oštećenja preparacije rekonstruirana su kitom od bolonske krede i tutkala. Nakon obrade površine zakita, izvedena je integracija dvoslojnim retušem: na obrađenu podlogu zakita položen je sloj tempere, a potom je oštećenje završno integrirano u cjelinu s pigmentima u smolnom mediju (boje Maimeri-Restaur). Slika je završno lakirana otopinom mastiks smole u rektificiranom terpentinu.

25 Bočne profilacije izvorno nisu bile pozlaćene, već se koristila patina koja imitira zlato, tako da su i rekonstrukcije retuširane na jednak način, to jest korišten je tamni oker pigment u Mastiks laku. Osluk „mramorizacije“ na bočnim stranama ukrasnog okvira u cijelosti je rekonstruiran temperom.

26 Više o tome: LJERKA DULIBIĆ i IVA PASINI TRŽEC, Biskup Josip Juraj Strossmayer kao sakupljač umjetnina i osnivanje Galerije starih majstora, izlaganje na 3. Kongresu hrvatskih povjesničara umjetnosti, 2010. (zbornik u pripremi).

27 Više o tome: LJERKA DULIBIĆ, Tragovi restauratorskih radionica na slikama iz zbirke talijanskog slikarstva Strossmayerove galerije starih majstora, izlaganje na skupu: Majstorske radionice u umjetničkoj baštini Hrvatske. Dani Cvita Fiskovića XIII, 2012. (zbornik u pripremi).

28 GRETCHEN A. HIRSCHAUER, Pier Francesco Fiorentino. *Madonna and Child*, u: *Italian Paintings of the Fifteenth Century. Systematic Catalogue. National Gallery of Art, Washington*, (ur.) Miklòs Boskovits i David Alan Brown, New York i Oxford, 2003., 573–577.

29 Više o tome: Joni, Icilio Federico. *Le memorie di un pittore di quadri antichi*, (ur.) Gianni Mazzoni, Siena, 2004.; *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra*

Otto e Novecento, katalog izložbe (Siena, 18. lipnja–3. listopada 2004.), (ur.) Gianni Mazzoni, Siena, 2004.

30 Usp.: IVA PASINI TRŽEC i LJERKA DULIBIĆ, Slike u Strossmayerovoj galeriji starih majstora nabavljene u Rimu do 1868. godine, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 32 (2008.), 297–304.; IVA PASINI TRŽEC i LJERKA DULIBIĆ, Slike starih majstora u Strossmayerovoj zbirci nabavljene posredstvom kanonika Nikole Voršaka od 1869. do 1880. godine, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 35 (2011.), 207–220.; IVA PASINI TRŽEC i LJERKA DULIBIĆ, Doprinosi Imbre I. Tkalca (i G. B. Cavalcasellea) formiranju zbirke biskupa Strossmayera, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 34 (2010.), 201–210.; IVA PASINI TRŽEC i LJERKA DULIBIĆ, *Formazione di collezione di opere d'arte del vescovo Josip Juraj Strossmayer—contributo del pittore e restauratore Achille Scaccioni*, u: *Zbornik za umjetnostno zgodovino*, 47 (2011.), 120–139.

31 Nikola Voršak Josipu Jurju Strossmayeru, Rim, 13. rujna 1877., Arhiv HAZU-a, XI A / Vor. Ni. 109, 110, 114.

32 Više o Oreste Cambiju: Giovanna Ragionieri, *Vicende ottocentesche della »Maestà« di Cimabue per Santa Trinita*, u: *Prospettiva*, 98/99 (2001.), 206–208; Gabriella Incerpi, *Semplici e continue diligenze. Conservazione e restauro dei dipinti nelle Gallerie di Firenze nel Settecento e nell'Ottocento*, Firenze, 2011. Identifikacija „restauratora Cambija“ s Oresteom Cambijem utvrđena je u: LJERKA DULIBIĆ, Tragovi restauratorskih radionica na slikama iz zbirke talijanskog slikarstva Strossmayerove galerije starih majstora, izlaganje na skupu: Majstorske radionice u umjetničkoj baštini Hrvatske. Dani Cvita Fiskovića XIII, 2012. (zbornik u pripremi).

33 Tommaso Corsi Pietru Cernazaiju, 21. studenog 1857., Biblioteca del Seminario Arcivescovile di Udine, *Archivio Cernazai*, b. 3, fasc. 3.58, *Corrispondenti "c"*. Navod prenesen iz: Giuseppina Perusini, *Restauro in Friuli nel primo Ottocento: Pietro Cernazai e la sua incompiuta Storia del restauro del 1841*, u: *Gli uomini e le cose. 1. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XIX secolo* (atti del convegno nazionale di studi), (ur.) Paola d'Alconzo, Napulj, 2007., 187–217, 196.

34 Usp. NELKA BAKLIŽA, Izvješće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici P. F. Fiorentina, *Bogorodica s Isusom i dva kerubina* iz Strossmayerove galerije, Zbirke starih majstora HAZU-a, Zagreb, siječanj 2010., arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda.

35 Usp. NELKA BAKLIŽA, Izvješće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici Pseudo P. F. Fiorentina (oponašatelja Lippija i Pesellina), *Rođenje Isusovo* iz Strossmayerove galerije, Zbirke starih majstora HAZU-a, siječanj 2010., arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda.

Summary

Nelka Bakliža, Ljerka Dulibić

NERI DI BICCI'S PAINTING FROM THE STROSSMAYER GALLERY OF OLD MASTERS – A CONTRIBUTION TO THE HISTORY OF CONSERVATION AND RECEPTION

Neri di Bicci's painting *Virgin with Child and Two Angels* is on permanent display at the Strossmayer Gallery of Old Masters of the Croatian Academy of Sciences and Arts. It was acquired for the collection of Bishop Josip Juraj Strossmayer between 1868 and 1883. An initial very wide attribution to the 15th-century Florentine school of painting (1885) was soon specified in old exhibition catalogues with the name of Filippo Lippi (1891, 1895), later to be modified with a "remote follower of the painter" attribution (1911, 1917, 1922). In the course of the so called "restoration of the Gallery" in 1926, the picture was removed from permanent exhibition, probably due to its poor state of preservation. It was re-exhibited after a conservation effort carried out in the 1950s – it was then that the attribution to Neri di Bicci was suggested by Grgo Gamulin, confirmed by Roberto Longhi and then explicitly written down by Vinko Zlamalik (1959) and Grgo Gamulin (1960). Comprehensive research done before restoration in the Croatian Conservation Institute from February 2011 to September 2012, revealed few interventions on the painting from 19th and 20th century as well as the existence of a well preserved 15th century painting layer executed in the *tempera grassa* technique, underneath the coats of oil

overpaint and retouches. Unfortunately, no written trace of these earliest interventions has been found. The thorough 19th century overpaint was clearly aimed at catering to market demands, altering the look of the Neri di Bicci painting to such a degree that we may characterize the major intervention as "forging by restoration". It was a common practice of 19th century restoration workshops to adjust artworks to contemporary taste, thus preparing them for further survival in the market i.e. for "finding" new owners among collectors, such as Bishop Josip Juraj Strossmayer. In the course of recent conservation layers of oil overpaint and old retouches have been removed, making the well-preserved original visible again. It was precisely the effort of removing the overpaint that provided numerous new findings, not only of the original layer but about the overpaint itself. Only after it had been removed (i.e. "detached" from the original layer) did it allow for a full examination, opening up possibilities of interpreting the material and the history of the painting.

KEYWORDS: *painting on a wooden support, Neri di Bicci, Renaissance, overpaint, conservation and restoration work*