



## Giulio Quaglio.

Prispevek k razvoju baročnega slikarstva. — Izidor Cankar.

O Giulio Quagliu se je doslej malo pisalo. Bil je doma v Zgornji Italiji, mimo katere je umetnostni raziskovalec doslej rad pohiteval v Benetke, Firenzo, Rim, kjer so ga čakali večji umetnostni zakladi, hvaležnejše in slavnejše naloge. Quaglio je bil eden zadnjih baročnih slikarjev al fresco; baročno slikarstvo sploh — in tem manj njega pokrajinska dela — ni do zadnjega časa imele pri umetnostni znanosti mnogo veljave; šele novejša doba je spoznala, da je tudi barok važen, organičen člen splošnega umetnostnega razvoja in da po tem takem zasluži enake pozornosti in nič manj skrbne raziskave, nego umotvori slovitejših »klasičnih« časov. S Quaglievim delom kot celoto se ni doslej še nihče pečal, o njegovem življenju pa vemo še manj, nego o njegovem delu. Medtem ko so razni »kažipot« (Guide) njegove slike, vsaj kar jih je v Vidmu (Udine), obširno popisavali in zgovorno slavili, so podatki o njegovem življenju zelo pičli in popolnoma nezanesljivi. Če človek bere njegova življenjska data v raznih umetnostnih leksikonih, ki ga včasih označujejo kot istovetnega z Giuliem Quagliem starejšim, včasih kot njegovega sina ali še kako drugače, ima skoraj vtis, kakor bi bral kakšno komedijo zamenjav. Njegovo rojstno leto navajajo mnogokrat prezgodaj, leto smrti vedno prezgodaj. Obširneje in temeljito se je s Quaglievim življenjem pečal le slovenski raziskovalec Viktor Steska («Slikar Julij Quaglio» DS 1903.), kateremu gre zasluga, da je dognal rojstno in smrtno leto mojstrovo, dokazal, da je Quaglio l. 1721.—1723. drugič bival in delal v Ljubljani, izčrpal Thalnitscherjevo »Historio« in ta

važni dokument populariziral. Razen Thalnitscherjevega sestavka (Historia cathedralis ecclesiae Labacensis, izdal knezoškof. ordinariat v Ljubljani l. 1882.), ki se peča skoraj izključno s Quaglievimi slikami v ljubljanski stolnici, sta važen pomoček za raziskavo Quaglijevega dela na Furlanskem dva spisa Conte Fabia di Maniago: Guida d' Udine in cio che riguarda le tre belle arti sorelle (San Vito, Piscatti editore, 1839) in Storia delle belle arti Friulane (Udine, pei Fratelli Matiuuzzi, 1823<sup>2</sup>) ter razprava Girolama de' Renaldis: Della Pittura Friulana saggio storico (Udine, 1798). Kar sem drugod videl pisanega o Quagliu, je malo pomembno in malo zanesljivo.

V tej študiji sem skušal iti za Quagliem od sledi do sledi; vendar tudi ta razprava ni popolna, niti kar se tiče njegovih del, niti glede njegovega življenjepisa. O mnogih njegovih slikah sem zvedel le slučajno na potovanju po zgornjeitalijanskih vaseh in tako bo ostalo pač tudi poslej, dokler se ne izvrše vsa tozadevna topografska dela, čemur se ni čuditi, ker je Quaglio izredno mnogo slikal in na premnogih krajih, ne le v škofovskih stolnicah, ampak tudi v neznanih kmetijskih župnih cerkvah in še neznatnejših podružnicah. Ravno tako moremo podatke o njegovem življenju — če izvzamemo obširni spis Thalnitscherjev in nekaj dokumentov, ki sem jih videl v mojstrovih rojstni vasi — povzeti le iz njegovih slik, ki so večinoma lastnoročno datirane, kajti arhivalnega materijala je malo in Archivio Notarile v Vidmu, kjer se bo pač še marsikaj našlo, je v svojem sedanjem stanju prav za prav nerabljev.

Dasi je torej tudi ta prvi poskus, podati celotno sliko umetnika Quaglia, pomanjkljiv, je bilo, menim, vendarle vredno, da se ga kdo loti. Izredna delavnost Quaglijeva, ki je okrasil toliko cerkvâ in zasebnih zgradb s svojimi freskami, zahteva, da se posebe pečamo z umetnostjo tega slikarja, tudi če bi ne bila ravno Ljubljana tisto mesto, kjer je njegov stil dozorel do popolnosti, kjer je mojster dosegel višek svojega umetniškega razvoja, in tudi če bi Kranjska ne bila dobila od njegove roke spomenikov, ki so najznamenitejši, kar jih je pri nas ustvarilo baročno slikarstvo. Brez ozira na

vse to je Quaglijev stil z drugega, rekel bi, metodičnega vidika vreden, da si ga natančneje ogledamo. V njem se nekako zrcali, po naravnem zakonu, ki hoče, da se razvijaj vse umetnostno, umstveno in mravnostno človeško stremljenje določene dobe v stalnih paralelizmih, ponavljajočih se neštetokrat v velikem in malem, razvoj benečanske umetnosti 17. stoletja, v njem se nekako ponavlja v miniaturni preobrat slikarskega mišljenja, ki ga označuje prehod od Paola Veroneseja do Tiepola. To je tisto, kar je pri raziskavanju Quaglijevega stila najbolj mikavno in poučno.

## Življenjepis Giulia Quaglia.

Giulio Quaglio se je rodil l. 1668: v vasi Laïno v dolini Intelvi (Vall' Intelvi) nad Komskim jezerom.<sup>†</sup> V skoraj vseh laïnskih hišah so bili ob tem času umetniki ali umetni rokodelci doma (tako n. pr. Retti, Frisoni, Scotti, Conti in drugi), ki so v poletnih mesecih delali v tujini in se pozimi vračali z zaslužkom v svojo gorsko vas. Vsi niso bili zgolj spretni rokodelci ali zakotni umetniki. Členi družine Quaglio so delali za cesarski dvor na Dunaju, kasneje tudi v Monakovem in v Mannheimu; Carlo Scotti, ki je bil s Quaglijevimi v svaštvu, je slikal za rusko carico Katarino II. in Carla Carlonija moramo pač prištevati med najodličnejše mojstre tistega časa. Umetnostno življenje je bilo v Laïnu in v vsej dolini Intelvi v drugi polovici 17. stoletja zelo krepko razvito, kakor nam priča umetno okrasje mnogih cerkva iz one dobe. V Laïnu, ki tedaj sicer ni bil tako neznaten, kakor je dandanašnji, ki je pa vendar stal izven velikih umetnostnih tokov, je kljub temu do danes ohranjenih več hiš, ki so jih bili v 17. stoletju poslikali s freskami prav kakor plemiške palazze. Ta umetnostna tradicija je živela tudi še v 18. stoletju, kakor dokazuje nekakšna akademija, ki so jo ustanovili tedaj in ki so jo — brez trajnega uspeha — okrog l. 1800. zopet oživili.\*

† Z arabskimi številkami označene opombe najde čitatelj zbrane na koncu spisa. Op. ur.

\* »Non è molto tempo che la Valle Intelvi teneva una talquale Accademia di belle arti a Laino, e gli artisti vi convenivano a trattare delle cose loro e qualcheuno in tempo dell' italico regno sperò che si potesse rinnovare, fondatavi una scuola di disegno.« — M. Monti, Storia di Como. 1831. II. 326.

»Bella prova (o živahnem umetnostnem življenju v dolini Intelvi) potria darne la scuola di disegno, ch' era già stata

Giuliev oče Giovanni Maria, ki ga omenjajo knjige župnije Laïno še l. 1697. kot sindica, je imel dva brata, Giulia in Domenica, ki sta bila obadva slikarja. Giulia starejšega, ki se je rodil v Laïnu l. 1601., omenjajo l. 1651. ob priliki uprizoritve igre »il Re Pastore« v Schönbrunn kot gledališkega arhitekta<sup>\*\*</sup>; cesar Leopold I. ga je napravil za plemiča. Zato beremo v laïnskih matrikah včasih tudi ime »de Qualeis« namesto navadnega Quallia ali Qualeus. Kdaj je Giulio st. umrl, ni znano, a živel je še do konca l. 1660., kajti 23. decembra tega leta je bil zopet potrjen kot podprijor Scuole del Carmine v Laïnu za naslednji dve leti.<sup>3</sup> — Tudi drugega Giulievega strica, Domenica, omenjajo viri kot slikarja.<sup>4</sup> Razen tega je v mali cerkvi S. Vittore, ki je nekdanj spadala k sedaj porušeni graščini v bližini Laïna, nekaj fresk, ki so podpisane s kratico D. Q. P. 1676. Kratico moramo brez dvoma brati kot Domenico Quaglio, kajti računske knjige te cerkve izkazujejo tega leta in dve leti poprej svote, ki so jih izplačali Domenicu kot nagrado za poslikavanje.<sup>4</sup> Stenske slike predstavljajo povesti iz življenja svetnikov in nam razodevajo Domenica kot podeželnega slikarja srednje vrste. Malo boljši je strop, kjer je naslikano povečanje sv. Viktorja: v osrednjem medaljonu patron cerkve, zmago-slavno se dvigajoč na oblakih, v ostalih štirih angeli, ki igrajo na razne instrumente in povečanca slavé.

destinata per speciale privilegio a questa Valle della sovrana munificenza, non che il colleggio di Laino che vi fiori molti anni sotto la saggie direzione di quel Prevosto.« — Pol. Lariano, Viaggio del Lago di Como, 1817. 24<sup>t</sup>.

\* Schlager, Materialien zur österreichischen Kunstgeschichte, 91.

Trije bratje, Giovanni Maria, Giulio in Domenico, so živeli skupno, kot ena družina<sup>5</sup> — ta druga se je ohranila do vnukov našega mojstra — in tako je dobil mali Giulio prva slikarska navodila pač v domači hiši. Vendar se pri svojem stricu Domenicu ni mogel Bog ve česa naučiti, kajti že v prvih njegovih delih se nam razodeva umetnostno hotenje, o katerem ni pri Domenicu, tem zakasnelem in dovolj nerodnem posnemovalcu Tintorettovega stila, nobene sledi. Domneva, ki jo je prvi izrazil Lanzi\* in ki so jo pozneje drugi mnogokrat ponavljali kot dejstvo, da se je učil pri Recchiju, se ne da z ničemer dokazati in ni verjetna. O njegovem šolanju ne vemo drugega kot to, kar nam pripoveduje Thalnitscher v svoji zgodovini: »Julius Qualaeus, Lainus Comensis, status Mediolan., discipulus Marci Antonii Franceschini Bononiensis, nat. anno 1668. Parmae, Placentiae et Venetiis picturae studuit ad normam Correggii, Carazae et Tintoretti.« (Hist. eccl. lab. 65.) O Thalnitscherjevi trditvi, da je bil Quaglio Franceschinijev učenec ter da se je šolal v Parmi, Piacenzi in v Benetkah, nimamo povoda dvomiti. zakaj to je povedal gotovo mojster sam svojemu občudovatelju in zgodovinopiscu; kako pa se morajo Thalnitscherjeve besede razumeti, bomo videli kasneje, ko se bomo pečali s Quaglievim stilom.

Prvo svoje javno delo, kar sem jih mogel zaslediti, je izvršil Giulio v svojem štiriindvajsetem letu. Dotlej je bil premagal začetniške in rokodelske težave in je mogel l. 1692. nastopiti kot samostojen slikar v Vidmu, kjer je skupaj s svojim rojakom Lorenzom Rettijem, ki ga je spremljal kot stukator, poslikal palazzo Mantica (sedaj Oderico). Iste leta je okrasil tudi palazzo Porta. Naslednje leto (1693) je delal v cerkvi S. Francesco v Čedadu, a se je še isto leto vrnil domov v Lažno, kjer je v brezposelnih mesecih — kakor za vajo ali iz veselja do dela — na sprednjo steno svoje neznatne rojstne hiše naslikal veliko fresko žalostne M. B. Ne le tehnika slikanja al fresco, marveč tudi potrebe življenja so — kakor ostale zgornjeitalijanske slikarje od nekdanj — silile tudi Giulia, da se je v mokrih jesenskih in zimskih mesecih vračal domov k svoji družini in s pomladjo odhajal zopet v tujino na delo.

\* Ma in lavori a fresco è prevalso in questi ultimi tempi a ogni nazionale un comasco, per nome Giulio Quaglia. La sua età e il suo stile mi fan sospettare ch' ei fosse della scuola de' Recchi, ancorchè il suo disegno sia meno colto che in Gio. Batista Recchi capo di quella famiglia pittorica.« Luigi Lanzi, Storia pittorica della Italia. Firenze. 1822. III., 224, 225.

V Vidmu so mladega Quaglia čislali in mu kupičili delo, tako da je imel v tem mestu skozi skoraj deset let obilico naročil za cerkve in zasebne hiše. Če Maniago (Storia, 140) trdi, popisujejoč videmske slike, da je Quaglio »dotato di feconda immaginazione, ardito e facil disegnatore, e compositor nobile, pieno di mente degli studii fatti sui grandi modelli, che gli storici e i mitologici, offerse a noi lo spettacolo d' un genere di pittura novella affatto,« je bil ta vtis veličastja in popolne novosti ob pogledu na Quaglijeve slike v sodobnem rodu gotovo še brezprimerno živahnejši. Vrhu tega je bila druga polovica 17. stoletja v Vidmu umetnosti izredno ugodna. Plemiškimi družinam se je dobro godilo, vsepovsod so se zidali novi palazzi, zanimanje za umetnost je spadalo k tedaj potrebni oliko, meščansko življenje je bilo krepko razvito; v tedanjih cerkvah in zasebnih stanovanjih opazamo neprenehoma spomine onih estetskemu užitku naklonjenih dni. Tako moremo razumeti, da so l. 1694. Quagliu naročili, naj okraši malo, neznatno kapelo v poslopju zastavljavnice (Monte di Pietà) s slikami. V palazzu Deciani (sedaj Braida) je delal najbrže l. 1695., naslednje leto (1696) je slikal v — danes javnosti nedostopnem — palazzu Manigo za 220 dukatov. Iste leta so ga pozvali tudi v Novate-Mezzola, majhno župnijo v zgornjem kotu Komskega jezera (kar zopet spričuje, da se je pozimi navadno mudil doma). L. 1695. je dal sremski škof Francišek Giani, ki je bil v Novati doma in je izvrševal patronatske pravice v ondotni župniji, prenoviti cerkev SS. Trinità. En del fresk (v koru) je pri tej priložnosti naslikal Quaglio.<sup>6</sup> L. 1698. je bil zaposlen v nekdanji hiši Antonini-Belgrado (pozneje vladno poslopje) in l. 1699. je poslikal cerkev S. Chiara, ki sedaj spada k zavodu Uccellis, ter s tem končal svojo dolgo videmsko dobo.

L. 1702. so razširili škofovsko stolnico v Gorici in slikarska dela, za katera je prevzel stroške tedanji župnik Janez Križaj,<sup>7</sup> so poverili Giuliju Quagliu. V Gorico so ga poklicali najbrže po posredovanju goriške veje plemiške družine Strassoldo, za katero je Quaglio že v Vidmu slikal in katere člen je ob tem času pripadal goriški stolni duhovščini. Svojo nalogo je izvršil do 15. septembra l. 1702.\* Quaglijevo delo so slike na stropu in na slavlolu, a so močno pokvarjene, če ne uničene. Popravljali so jih dvakrat, l. 1834. ter zopet l. 1901., ko je del stropa odpadel. Freske na slavlolu so bile po teh popravah tako preslikane, da

\* Primerjaj člančič A. pl. Teuffenbacha v »Triester Zeitung«, 11. sept. 1902.

moremo le še kompozicijo smatrati za Quaglieto, medtem ko je strop ohranil svoj prvotni značaj, dokler ga niso granate v svetovni vojski težko poškodovale.

L. 1703. je prišel Quaglio v Ljubljano, kjer ga je čakala največja naloga, kar jih je do tedaj dobil; opremiti je bilo treba s freskami novo stolnico. Ravno ob koncu 17. stoletja je bilo umetnostno gibanje v Ljubljani, in na Kranjskem sploh, izredno živahno. To znamenito dobo je začel Valvazor s svojim krogom, čigar požrtvovalnost, odličen zmisel za kulturo in izreden napor ni mogel ostati brez globokih sledi v duševnem razvoju Kranjske. Valvazor je umrl l. 1693., a istega leta je že začela na tihem delovati *Academia Operosorum*, ki je nadaljevala Valvazorjevo tradicijo in njegov program še razširila. Ni zgolj slučaj, da je *Academia* tudi javno nastopila ob istem času, ko se je jela zidati nova ljubljanska stolnica, in da se je tej družbi eno leto kasneje pridružilo novo umetnostno podjetje, *Academia Philo-Harmonicorum*. Vse to priča, da se je po težkih protireformacijskih bojih zopet oglašala v dušah potreba po mirnejšem užitku umetnosti. To teženje so seveda podpirali živahni tedanji stiki z Italijo, kjer so akademije že prej cvetele; Kranjska je vneto kupčevala z Italijo, kar je obe deželi močno zblížalo, tako da je kmalu prišlo tudi do izmenjave duševnih dobrin. Italijanski umetniki so — že pred Quagliem — zahajali delat na Kranjsko, kranjski dijaki so se, mnogokrat s podporo deželnih stanov, šolali na italijanskih vseučiliščih.\* Vse to je le še povečalo potrebo po umetnosti in poglobilo umevanje zanjo. Prav tako ni zgolj slučaj, če se je ob času, ko se je zidala ljubljanska stolnica, gradilo tudi drugod po mestu tako pridno, da se Thalnitscher vsled tega pritožuje na draginjo stavbenih potrebščin. Bila je to doba kulturne obnove.

Ko so staro stolnico podrli, so l. 1701. začeli zidati novo cerkev. Načrt je bil naročil dekan Anton Thalnitscher po tedanjem solnograškem kanoniku in poznejšem škofu ljubljanskem grofu Kuenburgu, ki se je tedaj mudil v Rimu, pri jezuitu Andrei Pozzu, najslavnejšem italijanskem arhitektu tedanjega časa. Tega načrta so se potem pri zidavi — kljub raznim težavam — natančno držali, če izvzamemo kupolo, za katero ni več bilo dovolj denarja.

Quaglio je bil medtem zaslovel po svojih slikah v Vidmu in je ravno eno leto poprej končal delo v sosedni goriški stolnici. Tako ga je dekan Thalnitscher po posredovanju Janeza de Coppinis,

\* Dimitz, Ge. Kr. IV. passim.

ki je slikarja osebno poznal, povabil v Ljubljano, kamor je mojster prispel dne 30. aprila. Spremljal ga je njegov učenec Carlo Carloni, »juvenis 16 annorum promptus et sagax«, ki je mojstrove risbe tako spretno prenašal z rdečo kredo na papir, »da so ga občudovali«. Giulio je imel hrano pri dekanu Antonu Thalnitscherju, Carloni pri cerkvencu, stanovala sta obadava v župnišču.

Ko je Thoma Ferrata — tudi on je bil iz Zgornje Italije doma — končal stukature v koru, se je Quaglio 7. maja lotil dela in je najprej naslikal v koru prizor, ki predstavlja ustanovitev nove ljubljanske škofije, in sicer »admiranda majestate«, kakor sodi Gregor Thalnitscher; sliko je zgotovil v 12 dneh. Nato je poslikal kapelo sv. R. Telesa, potem štiri evangeliste na pendantivih kupole in kapelo sv. Dizma.

Namesto kupole, ki jo je bil zasnoval Pozzo, so postavili le dozdevno kupolo, »donec meliora recurrant tempora«. Z njo je imel Quaglio opraviti 6 tednov, tako da je dovršil delo šele 24. septembra. Dne 25. septembra je prihitelo baje vse mesto v cerkev, da si ogleda čudovito slikarjevo delo, in celo tujci da so prišli v Ljubljano uživati prekrasne freske. Thalnitscher, ki je bil klasično izobražen, je po slavnih vzorcih hotel ozaljšati Quaglia, svojega občudovanega mojstra in glavnega sotrudnika pri velikem delu, s primernimi anekdotami in nam pripoveduje, kako se je dne 13. oktobra zaletela ptičica v novo kupolo stolnice in kako je, prevarjena po slikarjevi spretnosti, skušala ubežati skozi naslikano okno, da more ob tej klasični reminiscenci primerjati Quaglieto umetnost z Apellovo.

Ko je končal kupolo, je Quaglio nadaljeval svoje delo v koru. Poslikal je mala polja med okni in se lotil nato štirih velikih slik na stenah ter Marijinega Oznanjenja na zunanjem zidu cerkve. Medtem se je začelo jesensko deževje in Quaglio se je 2. novembra s Carlonijem in drugimi štirimi učenci odpravil v Laino; pred odhodom se je stavbeniku zavezal, da izdela pozimi doma oltarno sliko za kapelo sv. Dizma, in se s kartuzijanskim opatom Hugonom domenil, da mu ob prihodu v Ljubljano izroči sliko prihoda sv. Duha za samostan v Bistri.

24. aprila l. 1704. se je vrnil v Ljubljano in prinesel obe obljubljeni oljnati sliki s seboj. Začel je zopet s cerkvenimi freskami in naslikal najprej sv. Caharija na zunanji steni, za kar je potreboval 5 dni, nato sv. Janeza Krstnika. Dne 1. junija, na praznik — pripoveduje Thalnitscher — se je Giulio zaprl v cerkev in je upodobil na sliki, ki

predstavlja sv. Nikolaja kot pomočnika stradajočih, po ogledalu svoj lastni obraz, »ker je svetnik tudi njemu preskrbel precejšen delež«. Ko je bila kapela sv. Dizma gotova, je stopil Quaglio dne 22. septembra v službo grofa Ferdinanda Barba, v čigar ljubljanski hiši je tekom dveh mesecev okrasil dvorano s freskami »ad miraculum«. Ko je še sklenil s stolnim dekanom pogodbo glede del, ki jih je imel izvršiti naslednje leto, se je dne 25. novembra vrnil s Carlonijem v domovino.

Prihodnje leto, 1705., se je ukvarjal s cerkvenim stropom. Upal je, da bo gotov še pred zimo, a je obolel in je moral 9. novembra odpotovati domov, ne da bi bil stropnih slik dovršil. Carloni se je to zimo mudil v Benetkah, kjer je obiskoval akademije, a je 10. aprila l. 1706. prispel z mojstrom vred zopet v Ljubljano. Zanimivo je, da je Giulio sedaj potoval po daljši poti preko Bologne, ker je tam dobil priliko, ogledati si bojne prizore in jih risati (»ut utriusque, tam Germanorum quam Galorum exercitus ignominias et caedes delinearet«). V Ljubljani je zopet nadaljeval delo na stropu, s katerim je bil prejšnje leto moral prenehati, Carloni pa je medtem izdelal tri kazalnike na južnem stolpu. Meseca julija so bile freske na stropu srednje ladje gotove, dne 19. tega meseca so pospravili oder in zopet je prihitelo vse mesto — pravi Thalnitscher, kakor se pripoveduje tudi o drugih slavnihih slikarjih v enakih slučajih — občudovat Quagliev »elegantni čopič«. S tem je bilo delo v cerkvi v glavnem končano; kar je ostalo, ni slikarja veliko več mudilo. Dne 21. avgusta je bila vsa stolnica — razen stranskih kapel, ki so morale tedaj ostati neposlikane — okrašena s freskami, in sicer »cum applausu omnium intuentium«. Štiri dni pozneje je odšel Quaglio v Škofjo Loko, odkoder so ga bili povabili, naj pride poslikat oltarno steno v mali graščinski kapeli v Puštalu. S tem delom se je poslovil od Kranjske.

Za časa svojega večletnega bivanja v Ljubljani je dosegel Quaglio vrhunec umetniškega razvoja, ljubljanska stolnica je njegovo največje in najznamenitejše delo. Giulio je bil tedaj v najkrepkejših moških letih, je slikal vse ali skoraj vse lastnoročno, kajti pomoč mladega Carlonija je bila pač bolj šola in vaja, nego umetniško sodelovanje. Ob tem času je bilo Quaglievo umetniško hotenje našlo svoj pravi cilj, tako da se zde vse prejšnje kompozicije le kakor priprava za to veliko dejanje, le kakor delci za veliko sintezo, ki jo je slednjič dosegel tukaj. Tedanji dekan Anton Thalnitscher mu je bil delodajalec, da si boljšega ni mogel želeti: bil je radodaren in je

umetniku zaupno prepuščal delo, kar je svobodni razvoj Quaglieve umetniške misli le pospeševalo, njegove sile krepilo. Priznanja, brez katerega se redkokdaj izvrše velika dejanja, in umevanja za svoje delo je našel obilo; občudovalo ga ni le vse mesto, v čigar inteligentnih krogih je bilo tedaj dovolj zmisla za lepoto stvari, marveč je v dekanovem bratu Gregorju Thalnitscherju, členu Academie Operosorum, dobil tudi vestnega in globoko vdanega kronista. Razen tega je bila naloga, ki so mu jo poverili v Ljubljani, izredna; Quagliu ni bilo treba dopolnjevati dela prejšnjih dob in drugih rok, kar ne gre skoraj nikoli drugače kot s kompromisom na škodo enotnosti, ni mu bilo treba krpiti — ves prostor je bil njegov, samo njegov. In kakšen prostor! Njega, slikarja, je podprl sodobnik Pozzo, arhitekt, z umetnostno naravo cerkvenega prostora, ki je bila Quaglievemu lastnemu slikarskemu teženju kar najbolj sorodna. Na toliko ugodnih okoliščin ni v poznejšem življenju nikoli več naletel.

Kakor ima Ljubljana najpopolnejše delo, kar jih je Quaglio ustvaril v cerkveni umetnosti, tako poseduje Nemški Gradec najlepšo in največjo dvorano, kar jih je okrasil njegov čopič. To je velika dvorana takozvane Villa des Meerscheingartens (»Meerscheinschloss«) v Geidorfskem okraju, zelo ličnega poslopja, ki je nastalo, kakor sodi Ilg, za časa nadvojvode Karla II. Giulio Quaglio je tu poslikal veliko dvorano dve leti po dovršitvi ljubljanske stolnice (1708), in sicer le strop, medtem ko so stene dvorane in drugi prostori dvorca ostali goli. Freska predstavlja alegorijo zmagoslavja krščanstva nad poganstvom — isti predmet in stvarno ravno tako pojmovan kakor pri oni sliki, ki jo je že l. 1698. bil naslikal nad stopniščem palazza Antonini-Belgrado v Vidmu. Zopet je imel Quaglio v krasni baročni dvorani vile prostor, kakršnega mu je srce želelo, brezprimerno enotnejši in večji, nego so bili saloni videmskih palazzov, ki jih je odeval s freskami. Bila je to tudi zadnja posvetna stavba, ki jo je poslikal, zadnja njegovih mnogih alegorij in najveličastnejša. Kasneje ni nikoli več dobil tako važnih in tako obsežnih naročil.

Iz Gradca je odšel Quaglio, in sicer najbrže že naslednjega l. 1709., v Bergamo, kjer je bil dalj časa zaposlen, dasi so ondotne njegove slike — razen dveh malenkosti — sedaj izginile. Starejše topografije Bergama omenjajo njegova dela v cerkvi S. Agata in Mendicanti,\* a od teh je

\* Le Pitture notabili di Bergamo che sono esposte alla vista del Pubblico raccolte da Andrea Pasta. Bergamo

drugo poslopje izginiolo brez sledi, medtem ko so prvo ob Napoleonovem času spremenili v ječo, tako da so freske danes uničene. Pač pa se nahaja v nekdanjem Luogo Pio detto della Misericordia, ki služi sedaj za glasbeno šolo, v eni izmed šolskih sob slika Matere božje, pomočnice kristjanov. Slika je datirana z letnico 1710., vsled česar je menil Maniago, ki ni videl nobenih poznejših Quaglievih del, da je moral mojster kmalu po tem letu umreti — domneva, ki so jo kasneje radi ponavljali za Maniagom. Razen te slike so v Bergamu ohranjene še Quaglieve freske v večji sakristiji cerkve S. Alessandro in Colonna: Abrahamova daritev in tri božje čednosti, datirano z letnico 1712. Istega leta je delal Quaglio tudi v Lezzenu ob Komskem jezeru v cerkvi S. Quirico e Giolitta: na oltarni steni je upodobil mučeništvo in na stropu poveščanje obeh cerkvenih patronov.

L. 1713. se je Quaglio zopet mudil v okolici Bergama, in sicer v vasi S. Paolo d'Argon, kjer je nova samostanska cerkev potrebovala slikarja. Ta samostan — njega začetki segajo baje do 7. stoletja\* — je bil najprej last benediktincev, potem so ga prevzeli kluniacenci, nato kasinci di Santa Giustina, dokler ga ni slednjič Napoleon l. 1797. razpustil in njegova posestva dodelil bolnišnici S. Paola, ki jih ima še danes. Sedanje cerkev so začeli zidati l. 1684., končali so jo l. 1717. Cerkev se deli v tri glavne dele, v ladjo, presbiterij in pravi kor. Ladjo in oktogonarno kupolo nad presbiterijem je poslikal Quaglio l. 1713., kakor spričuje podpis, okrogla korna kupola pa je dobila sedanje freske šele l. 1736. Tudi te freske so označene s Quaglievim imenom, a niso več njegovo lastnoročno delo, marveč so pač bile izvršene le pod njegovim vodstvom, kakor bomo videli pozneje. Slike v stranskih kapelah cerkve spadajo v čas Quaglievega prvega bivanja v S. Paolu d'Argon.

Doslej smo mogli slediti mojstrovemu življenju od enega leta do drugega; njegova dela s podpisom in letnico so nam bila sama zanesljiv kašipot. Odslej je njegovih del manj zaslediti, poročila o njem so redkejša. Zdi se, kakor bi

1775. — S. Agata: »I tre freschi nel Coro, e gli altri quattro nella testata opposta, sono del corretto Giulio Quaglia Comasco ... Il fresco nella volta della Sagrestia è di mano del sopramentovato Quaglia. (37. 38.) — Mendicanti: »Nella volta sopra l' altare lavorò il Quaglia a fresco il S. Carlo in gloria d' Angeli; Medaglia che costò al Pio Luogo ottanta Scudi Romani.« (72.)

\* Breve illustrazione del monastero e della Chiesa di S. Paolo d'Argon nella Diocesi di Bergamo. Bergamo, 1887.

Giulieva potovanja ob tem času ponehaval, kakor bi se mojster začel bolj držati doma in bližnje okolice. Samo še ena daljša pot v njegovem življenju je izpričana, tista, ko se je odpravil drugič v Ljubljano in v Komen na Krasu. Šele tri leta po dovršitvi cerkve v S. Paolu d'Argon naletimo zopet na veliko fresko njegove roke: poveščanje sv. Abondia v cerkvi enakega imena v Bonzanigu ob Komskem jezeru (l. 1716.). A istega leta je slikal tudi v župni cerkvi S. Giuliano v bližnji vasi Slazzona. Na jesen se je zopet vrnil domov ter to zimo delal v laiški podružnici S. Giuseppe.

Že na zadnjih slikah more opaziti opazovalec jasna znamenja, da mojster ni več vsega lastnoročno izvrševal, marveč marsikaj prepuščal svojim učencem in pomočnikom, ki se od svojega učenika niso razlikovali le po umetniški sposobnosti, ampak pozneje tudi po umetnostnem hotenju. Pri nekaterih kasnejših delih, ki jih označujejo viri kot Quaglieva, je mojstrova naloga mogla biti kvečjemu ta, da je zasnoval načrt fresk kot celote. V tej domnevi nas razen zanesljivega pričevanja del samih potrjuje tudi dejstvo, da je imel v Laïnu stalno slikarsko šolo, kakor je razvidno iz njegovega dnevnika, ki sem ga videl v Laïnu.<sup>9</sup> Njegovi učenci niso delali le doma, marveč so ga spremljali tudi na njegovih potovanjih. Tako je šel l. 1721. pomočnik z njim v Ljubljano, kamor so ga vdrugič poklicali, da poslika veliko knjižnico v duhovskem semenišču ter stranske kapele v stolnici, ki so l. 1706. morale ostati gole. O tem njegovem drugem bivanju v Ljubljani nam je v zapisniku o sejah ljubljanskega stolnega kapitlja\* ohranjen zanimiv dokument, ki pravi: »Die 27. Novembris Anni 1721 cum Dno Julio Qualaeo, Pictore eximio, quem Layno evocavit Capitulum praeterito vere ad dipingendam nostram Bibliothecam, cum quo convenimus pretio quingentorum florenorum una cum victu eidem et eius filio Raphaeli subministrando gratis, qui etiam opus eleganter perfecit praeterito mense Augusti, et interim huiusque alia opera peregit; ultimo Capellam St. Trinitatis in Nostra Ecclesia Sumptibus Dni Codelli depinxit. Cum eodem inquam convenit Capitulum, ut etiam depingeret relinquant quinque Capellas uniformiter cum Capella Ss. Trinitatis, pro quibus quinque Capellis ita apte depingendis promissimus ei duo millia florenorum, victum et Cubiculum pro eo et ejus filio, quo(u)sque in hoc opere perficiendo persistet. Hic contractus stipulatus est sub die

\* V. Steska, Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko. 1904. 143, 144.

27. Novembris, quo factu discessit in Patriam promittens se ad futurum proximo primo vere ad effectum ut quancumque opus destinatum perficiat. Iz tega torej sledi, da je Quaglio skupaj s svojim sinom Rafaelom l. 1721. delal v semeniški knjižnici in da so istega leta sklenili z njim pogodbo glede nadaljnjih del v stolnici. Te freske je dovršil leta 1722. in 1723., kajti zapisnik o kapiteljskih sejah poroča dne 13. decembra l. 1723.: »Postquam Julius Qualaeus Comensis hoc anno ultimam manum posuit in depingendo Nostram Ecclesiam et supra Sacristias ornavit illa spatia vacua praeter conventionem Reverendissimum Capitulum intuitu eius diligentiae et adhibita egregia arte cum universalis satisfactione, gratitudinis ergo, destinavit eidem aliquod gratuitum regale et donum afferre pro memoria in sua domo perpetuo conservanda. Nempe unum argenteum Scyphum cum sua patella vulgo sottocoppa totum probato argento per totum fortiter deauratum, quod studio Augustae Vindelicorum laboratum et allatum fuit, valoris circiter centum Imperialium seu 150 fl. cum sequenti inscriptione: Hanc patellam cum suo cyatho, Dno Julio Qualaeo Comensi de Layno, Capitulum Labacense in gratitudinis tesseram ob cathedralem Ecclesiam Labacensem D. Nicolao sacram, per totum egregio penicillo decoratam, grato animo et in perennis memoriae, argumentum defert Anno MDCCXXIII.«

Po teh dveh dokumentih bi bilo odveč iskati drugega slikarja stolniških kapel in semeniške knjižnice (Ilg je ta dela — a brez vsakršnega utemeljevanja — prisodil Carloniju\*). Toda stilistično, nasprotje med temi freskami in ostalimi slikami stolnice, ki je do objave zgornjega pričevala nagibalo raziskovalce k mnenju, da zadnje freske niso delo Quaglieve roke, obstoji še vedno, tako da bomo morali poslej smatrati Rafaela Quaglia za resničnega izvršitelja teh fresk, dasi je slikal pod očetovo firmo in po njegovih navodilih. Glede tega »sina Rafaela« je treba še omeniti, da ga drugi viri, kar jih je doslej znanih, nikjer ne omenjajo. To ime bi bilo moglo nastati tudi po zmoti pisalca, ali pa je bil Rafael — kar je verjetnejše — l. 1732., ko se začenja Liber mortuorum laiške župnije, že mrtev, s čimer bi se dalo razložiti, da matrike in družinski dokumenti o njem molče.

Leta 1723., ko je končal poslikavanje stolniških kapel v Ljubljani, se je Quaglio mudil tudi v Komnu na Krasu. Ondotno podružnico in romarsko cerkev Marijo Devico Obršljansko, ki je bila

\* Kunstnotizen aus Laibach. Mittheilungen d. Zentralkommission. 1884. CXVII. ss.

sezidana l. 1585. in ki so jo l. 1644. popolnoma prenovili, so sklenili l. 1723. poslikati. Tudi tukaj je pod freskami v koru podpis Giulia Quaglia, dasi je po nedvomljivem pričevanju slik samih popolnoma gotovo, da stari mojster ni lastnoročno izvršil teh del. On je bil zgolj podjetnik, delo pa so opravili njegovi učenci in sinovi, čeprav so podpisavali pod slike njegovo ime in čeprav je vse denarne posle upravljal Giulio sam.

Tri leta pozneje, 1726, je prevzel nalogo, da poslika malo cerkev del Restello v župniji Montrochio v dolini Intelvi,<sup>10</sup> v tem času nekako je tudi izvršila njegova delavnica oljnato sliko Žalostne M. B., ki je bila prej v podružnici S. Agate v Montroniu in ki jo sedaj hranijo v župni cerkvi S. Stefana. Ali je bil Giulio osebno navzoč l. 1736. v S. Paolu d'Argon, ko so tamkaj poslikavali njegovi ljudje korno kupolo, je dvomljivo. Na teh freskah ni sledi njegovega duha in njegovega načina slikanja, dasi so podpisane z njegovim imenom; verjetno je torej, da se stari, tedaj skoro sedemdesetletni mojster ni več mogel odpravljati na dovolj daljno in takrat naporno pot in da je poslal v Argon le svoje delavce.

Zadnja dela, ki jih viri označujejo z njegovim imenom, so v Porlezzi ob Luganskem jezeru, kjer je bil ob tem času Quagliev sin Michelangelo proš (prevosto). V Porlezzi je v župni cerkvi, v podružnici S. Maria del Rezzo in v župnišču mnogo fresk, ki so nastale okrog l. 1740. Računske knjige župnega arhiva pripisujejo slike v cerkvi S. Maria del Rezzo izrečno Giuliju,<sup>11</sup> čeprav stari ni imel z njimi mnogo opraviti. Medtem je bilo število njegovih učencev močno narastlo, vpliv njegove šole opazamo lahko v okraju Como in v Furlaniji pri vsakem koraku, njegovi sinovi so se bili medtem razvili v spretni slikarje in so delali pod očetovo firmo, kakor so imeli z njim doma skupno gospodarstvo. Giulio sam je bil le — kakor sem že rekel — glavar zadruge, učitelj in podjetnik. Zato je tudi že v naprej neverjetno poročilo, da se je Giulio ob času Marije Terezije mudil na Dunaju kot dvorni slikar, kakor se večkrat trdi;\* da je ta trditev prazna in da Quaglio tudi poprej, v mlajših letih, ni delal na dunajskem dvoru, je razvidno iz knjig dvornega računskega urada (Hofzählamtsbücher), ki ga nikjer ne omenjajo, kar bi ne bilo mogoče, če bi kdaj bil v dvorni službi.

\* N. pr. Pietro Conti, Memorie Storiche della Vall'Intelvi. Como, 1896. »...Giulio, il quale passò poi molti anni in Vienna, alla corte di Maria Teresa. In quella città

Quaglio je bil oženjen z Giovanni, ki ga je preživela za 15 let.<sup>12</sup> Iz tega zakona se je rodilo pet otrok: Rafael, Domenico, Giovan Maria, Michelangelo in Giovan Battista. Rafael, ki je pomagal očetu l. 1721.—1723. v Ljubljani, je umrl že pred l. 1732., če je poročilo listine v ljubljanskem kapiteljskem arhivu natančno. Domenico je bil tudi slikar, si je popolnoma prisvojil očetov stil in je najbrže vedno z njim delal ter pod njegovim imenom; lastno ime je podpisal, kolikor vem, le pod freske v župni cerkvi v Ostenu ob Luganskem jezeru (1743). Bil je dvakrat oženjen, prvič v Margaritto Bulla, ki je umrla v mladih letih, drugič z Marijo Barbaro contesso Salici; njegovi sinovi iz obeh zakonov in njegovi vnuki so delali pozneje kot gledališki slikarji in arhitekti v Nemčiji. Tudi tretji Giuliev sin Giovan Maria se je posvetil slikarstvu, medtem ko sta zadnja dva bila duhovnika.

havvi il tempio di S. Carlo la cui volta (affermano gli stuccatori lainesi che anche oggigiorno vi sano chiamati per lavori) è dipinta in modo assai rassomigliante a quello del S. Giuseppe di Laino col medesimo colorito, lo stesso disegno, l' identico soggetto, opera, accertano, del medesimo pennello. Ritrasse su tela l' effigie dell' imperatrice ed una copia di quel ritratoto vedesi ancora nella casa Caprani di Laino, già Quaglio.» (179.) Tudi poročilo o portretu Marije Terezije je napačno.

Michelangelo je umrl kot prošt v Porlezzi, Giovan Battista pa je bil ravnatelj zavoda Colleggio Elvetico v Milanu in kasneje prošt v Missagli, kjer je tudi umrl. Obadva starejša sinova sta živela v dokaj ugodnih razmerah skupaj z očetom v družinski hiši v Laínu, ki je do današnjega dne ohranila svoj prvotni prijazni in udobni videz. Gospodarstvo vse velike družine je vodil Giulio sam, on je plačeval n. pr. stroške ob boleznih Domenicove prve žene, on ji je oskrbel pogreb. On je vodil družinske račune za vse, in sicer zelo natančno in podrobno; vpisoval je najmanjše izdatke in učenecem z veliko vestnostjo zaračunaval slednji dan, ki so ga prebili v njegovi šoli.

Giulio je umrl star 84 let za boleznijo v grlu in je bil pokopan v grobnici dominorum de Pyris, ker njegova družina tedaj še ni imela lastne rakve. Po njegovi smrti je postal glavar družine najstarejši sin Domenico. Njegovi nasledniki so se polagoma izseljevali v Nemčijo, tako da ni več danes v Laínu nobenih direktnih potomcev prejšnjih Quagliev. Edini spomin na nekdanjo veliko in slavno umetniško družino so freske po bližnjih cerkvah, ljubka, živo poslikana družinska hiša, ki je sedaj prazna, in napis Via Giulio Quaglio, ki ga nosi ena izmed maloštevilnih vaških uličic v Laínu.



## ZAPISKI

### Jezikovne ocene.

Vladimir Levstik: **Gadje gnezdo**. Narodna knjižnica, snopič 6—9. Tiskala in založila Zvezna tiskarna. V Ljubljani 1919.

Na nekatere napake sem opozoril pisatelja že leta 1918., ko je povest izhajala v Ljubljanskem Zvonu. Medtem je pisatelj povest nanovo izdal in je imel priliko, da napake popravi. A to se je le v majhni meri zgodilo. Popravil je, kar sem pisal glede predloga **od**, in tako piše sedaj pravilno, n. pr.: »in zdi se, kakor bi vsako posebe škripalo **od** izobilja« (str. 6), ali: »in bi znorela **od** presenečenja« (7; prej je pisal napačno: škripal obilja, znorela osuplosti) itd. Nekatere izraze pa je v novi izdaji poslabšal. Tako je prvič pisal lepo slovenski: Na polju postaja vdovin obraz mehkejši, ali: In kakor so gospodarji bogateli, tako so postajale izbe lepše in lepše. Zdaj pa je namesto tega rabil grd romanski izraz prihajati: Na polju prihaja vdovin obraz mehkejši (7), tako so prihajale izbe lepše in lepše (28); prim. ital. divenire, diventare,

franc. devenir, n. pr. Sa respiration devenait plus forte, dihanje je bilo, ali postajalo močnejše. Na romanski izvor tega izraza je opozoril že Pleteršnik, ki piše: lepši prihaja, težko mi prihaja = slabo mi prihaja (prim. it. diventare, werden).

Stavčni ustroj je ostal isti. Tako moramo brati v slovenski povesti takele francoske stavke: Ko stopi na prag, razoglava, moško palico v roki, samolastno iskro v sivih očeh, glavo pokonci, levo pest uprto v bok, se ji njenih pet križev prav nič ne pozna (5). Ali: Hladna septembrova (prav: septembrska) noč stoji sredi zemlje, sloka in nežna kakor kraljičina (prav: kraljična) v bajki, opasana z rimsko cesto, zvezdni plašč razgrnjen od obzorja do obzorja (80). Ali stavek, ki bi bil pripraven za vsako latinsko (in sploh romansko) vadnico: Za pol glave manjša od Janeza, mu zdajci skoči za vrat (34) itd.

Pisatelj piše tak slog, kakršnega nahajamo v sodobnih francoskih in nemških povestih. Iz njih je vzel celo rabo **nedovršnega sedanjika**, kar je proti svojstvu slovanskih jezikov. Slovanski nedovršni sedanjik izraža to, kar se sedaj godi ali sedaj ponavlja, torej





## Giulio Quaglio.

Prispevek k razvoju baročnega slikarstva. — Izidor Cankar.

### Stil Giulia Quaglia.

Prve znane Quaglieve freske so v Vidmu v hiši družine Oderico; ta hiša je prej bila last signorov Mantica. Tam je l. 1692. poslikal veliko dvorano, ki je bila v tistih časih bistven del gosposke hiše, in stopnišče. Potrebno je, da si te slike natančno in posamez ogledamo.

Dvorana tvori enoten prostor, nje zidovi so le na obeh ožjih stranicah prebiti z okni, in tako je slikar imel priliko, da je stene bogato okrasil. Na stropu je naslikal Quaglio padec gigantov in je obdal to osrednjo sliko s šestimi manjšimi medaljoni, ki predstavljajo naslednje predmete: Mars, oborožen, pri njem putto, ki si je nataknil veliko čelado na glavo; Herculov boj z zmajem; Pravica kot žena v prostrani pokrajini, z dvema puttoma, katerih eden vrezuje neke črke v drevo, mavrica in tehtnica kot simbola; Mir kot nag mož, med razvalinami sedeč, z oljčno vejico v roki, ob njem pleza putto na bližnje drevo; kot simbol glasbe napoloblečen mladenič, ki igra v prostrani pokrajini na gosli, pred njim pleše in bije na tamburinu majhen Pan, na tleh zvezek not in cello; Zgodovina kot razgaljena žena, ki z desnico piše (en list je že popisan in visi na drevesu), z levico pa sega k veji nad glavō, medtem ko ji putto, sedeč na kupu knjig, drži tintnik; na kamenu ob njem beremo napis: Poetaru — P — D — Labor Te. — Pod stropom so na širokem pasu razvrščene podobne družine Strassoldo, nekatere izmed njih imajo napise. Na spodnjem delu vsake obeh daljših

sten je po ena velika freska s prizori iz zgodovine iste družine. Na eni strani se je slikar podpisal: Julius Quaglius Comensis Pt. Anno 1692, na drugi pa beremo okrajšano razlago naslikanega dogodka: Rambaldo Co Stras-do Gen-le Di Valenti-ano Imp-re Contro Attila L'Anno 448. — Na obeh ožjih stenah dvorane je prislonjena galerija, na vsaki izmed njiju je Quaglio naslikal po tri majhne medaljone, ki predstavljajo Marta, Venero, Diano, Baccha, Herakla in Cerero. Pod galerijama so slednjič še po trije medaljoni s putti, ki drže v rokah različne simbole. — Nad stopniščem so v freskah upodobljeni nadaljnji štirje bajeslovni predmeti, in sicer Leda z labudom, ugrabljena Proserpina, Europa na begu ter Flora.

Če se ozremo najprej na predmetno stran naštetih slik, je treba omeniti, da ti mnogi alegorični in simbolični prizori nikakor niso sad osebne iznajdljivosti slikarjeve ali znamenje njegovih posebnih umetniških teženj. Ti predmeti so bili skupna, javna umetniška last tedanjega časa, zajeti so iz mitološke ikonografije seicenta, iz tiste zakladnice, iz katere so črpali vsi slikarji in povsod. Nešteto takih slikarskih predmetov je mogel Quaglio videti upodobljenih v Benetkah; ko se je mudil v Parmi, so bile tam na stropu palazza Giardino že gotove slavne bajeslovne ljubezenske zgodbe Agostina Carraccija; tudi Franceschini, pri katerem se je Giulio nekaj časa učil slikarstva, je naslikal mnogo fresk, ki predstavljajo enake ali

podobne predmete. Bili so tako navadni v dekoraciji odlične hiše, kakor v naši dobi pokrajine po razstavah in meščanskih sobah ob času pleinairizma. Ljubljenec klasično izobraženega občinstva je bil tedaj Ovid; premnogi italijanski prevodi njegovih del so izhajali v številnih novih izdajah. Isti pesnik je bil tudi slikarjem najpriljubljenejši vir snovi, bil jim je učenik in vodnik, kakor nekdanj Dantemu v podzemlju. Tako je n. pr. Quaglio poslikal palazzo Porta (1692) v Vidmu zgolj s prizori, ki jih je povzel iz Ovida. Poznavanje klasičnega bajeslovja je v seicentu tako nujno spadalo k splošni izobrazbi in, dejal bi, med slikarjeve potrebsčine, da so se pojavile mitološke knjige, namenjene izrečno umetnikom kot navodilo pri upodabljanju mitološke snovi.

Thalnitscher pravi o Quagliu, da je bil učenec Franceschinija (1648—1729). O resničnosti tega poročila ne moremo dvomiti, a vendar ga ne smemo tako razumeti, kakor da bi bil Quaglio popolnoma prevzel Franceschinijev način slikanja, ali kakor bi bil Franceschini odločilno vplival na ves razvoj Quaglijevega umetnostnega mišljenja. Toliaka osebnost Franceschini ni bil. Quaglio je mogel biti v njegovi šoli le malo časa, najbrže tedaj, ko se je Franceschini mudil v Piacenzi; pri njem se je naučil ročnih in tehničnih spretnosti, pri njem se je mlademu slikarju, ki je prihajal iz neznanega pokrajinskega mesteca, odprl razgled po slikarskem »svetu«, pri njem se je seznanil s smerjo sodobnega umetniškega hotenja. Koj na prvih dveh Quaglijevih delih (v palazzu Oderico in Porta v Vidmu) opazamo, da je Quaglijevo slikanje Franceschinijevi umetnosti duševno sorodno, a vendar se učenec po izberi barev in po načinu, kako obdeluje telesa, tako zelo razlikuje od učitelja, da ne moremo reči, češ, Giulio je neposredno odvisen od Franceschinija. Pač pa je umetniško mišljenje obeh rastlo iz istih pogojev. Franceschini je po svojem učitelju Cignaniju v zvezi z eklektično šolo bratov Carraccijev, katerih dela so neposredno vplivala tudi na Quaglia: »picturae studuit ad normam Corregii, Carazae...« (Hist. 65.) V Parmi je videl v palazzu Giardino freske Agostina Carraccija in Corregiieve slike, v Piacenzi v stolnici veliko fresko Lodovica Carraccija, dalje Carraccijevo Rojstvo Marijino in Angelovo češčenje, ki sta sedaj v ondodni škofovi palači; izredne važnosti za Quaglijev razvoj pa so bile Guercinove slike v kupoli stolnice v Piacenzi: Quaglio se ni od Guercina naučil le, kako je pojmovati funkcijo kupolnih fresk, marveč je od njega sprejel tudi topli kolorit z razsipanjem rumene barve, ki je tako značilen za dela

njegovih rok, rdečkasto-rumeno karnacijo, razne skrajšane telesne pregibe. Prav tako, kakor združuje Guercino Carraccijev stil z naturalizmom, opazamo lahko, da se prikazujejo tudi pri Quagliu že v prvem letu njegovega samostojnega delovanja med idealno zamišljenimi prizori z junaškimi postavami in odličnimi snovmi naturalistične sličice iz vsakdanjega življenja, tako n. pr. v palazzu Porta, kjer je naslikal pod veličastne dogodbe iz Ovida pokrajino s tremi kvartopirci. Vsled te zveze idealističnega stila z naturalizmom nas spominjajo prve Quaglijeve bajeslovne slike na Pietra da Cortona, dasi Quaglio ni mogel videti njegovih fresk. Pa razen te notranje sorodnosti med Quagliem in Cortonom so tudi zunanje okoliščine povzročile, da je neka analogija med delom teh dveh slikarjev: Quaglio je bil prevzel tehniko »fa presto«, ki je bistveno vplivala tudi na značaj Cortonovih slik, ki je skoro nerazdružno zvezana s Cortonovim stilom. Posredno je mogel vplivati Cortona na Quaglia po svojem učencu Lucu Giordanu, ki je delal z velikim uspehom in priznanjem v Benetkah.

Od poznoeklektične slikarske šole je prevzel Quaglio razen freskovne tehnike, ki se je je mogel tukaj pač najbolje naučiti, tudi umetniško mišljenje, ki je bilo popolnoma različno od slikarskega mišljenja benečanskega: kar je videl Quaglio pri eklektikih, je bil izrazit, dosledno izveden barok. Ta veliki umetnostni sistem, tako čudovit v svoji doslednosti in popolnosti, je padel kakor plodno seme v dušo mladega moža, toda kalil je v njej šele pozneje; nekaj časa je še prevladovala v Quaglijevem slikarskem naziranju benečanska tradicija, kateri je bilo dosledno izvedeno baročno stremljenje prav za prav tuje. Iz Parme in Piacenze je namreč odšel Quaglio v Benetke, kjer se je dalje spopolnjeval »ad normam Tintoretti«, kakor pravi Thalnitscher; hkrati sta močno in, reči smemo, odločilno vplivala nanj druga dva velika beneška mojstra, Tizian in Paolo Veronese, tako da nas prva dvorana, ki jo je Quaglio poslikal, kot slikarska celota in v svojih posameznostih spominja izključno na Benečane. Toda to razmerje se počasi spreminja. Toskansko-rimske težnje postajajo pri Quagliu vedno močnejše, benečanski vpliv se izgublja in iz začetnega polutanskega stila dveh smeri, kateri si nista le različni, marveč v nekem zmislu celo nasprotni, se razvija nov stil, iz katerega se je dekorativna norma benečanskega slikarstva 16. in 17. stoletja popolnoma umaknila; spodrinila jo je rimska. Tako se je Quaglio, dasi ni nikoli pretrgal vseh vezi z Benečani, priboril do naziranja, ki ga benečansko slikarstvo do l. 1700. ni nikoli moglo

jasno izraziti, čeprav se je počasi pripravljajo k temu. Kasneje, v 18. stoletju, je ta nazor zmagal popolnoma tudi v Benetkah in je postal naravnost značilen za benečansko slikarstvo.

Sedaj si lahko zgoraj opisano dvorano v palazzu Oderico natančneje ogledamo. Slika na stropu (Padec gigantov, sl. 1.) nam predstavlja razkropljene velikane, ki s svojimi silnimi udi in nabrekli mišicami močno spominjajo na Tiziana; tudi prizor sam ni bil nič nenavadnega v benečanski dekoraciji notranjščine. Poseben predmet je naslikal Paolo Veronese na stropu doževe palače, naslanjaje se, tudi on, na Tiziana: Jupitra, ki kaznuje Consigliu dei Dieci pridržane zločine. Quaglio je bil pri zasnutku svojega Padca gigantov še ves prevzet od benečanskega nazora o dekoraciji: ta slika se, dasi je na stropu, načeloma prav nič ne razlikuje od katerekoli stenske slike. Ves prizor se vrši na trdih tleh, dasi plava nad opazovalčevo glavo v zraku; predstavlja nam obširno in podrobno izdelano pokrajino, ki je prilepljena na strop; na sliki se ne spremeni nič — kakor je razvidno iz fotografije —, če jo opazujemo v navpični legi od spredaj, dasi je razprostrta po stropu vodoravno in jo more opazovalec gledati le od spodaj. Vse to so posebnosti benečanskega stila, ki se naravi rimsko-toskanskega baročnega teženja, katero vedno skuša prilagoditi sliko prostoru in ustvariti iz slikarstva in prostora eno samo nedeljivo in medsebojno se dopolnjujočo celoto, kar najživahneje upirajo.

Če opazujemo katero izmed stenskih slik, na primer prizor iz zgodovine družine Strassoldo v istem palazzu (sl. 9.), se nam benečanski vpliv zopet in neutajljivo razodene. Velikanska dvorana, ki nam jo predstavlja slikar, s svojim daljnim razgledom v arhitektonsko ozadje, visoka ograja, ki se v daljavi perspektivno izgublja, mesto, ki se medlo prikazuje na obzorju, dolgi sprevid ljudi, ki se vrsté v ospredju preko vse slike in stojé tam razpostavljeni v prosti simetriji, genreski motiv dečka s psičkom na prvi stopnici prestola — vse to označuje tudi velike reprezentativne slike Paola Veronesa, tako da je sorodstvo med njim in Quagliem očitno. To sliko iz zgodovine Strassoldov preveva isti duh, ki je tolikokrat vodil Paola Veronesa, ko je slikal svoje slavne benečanske pojedine.

Simbolični prizori v mnogih medaljonih na stropu so morda manj odvisni od benečanske šole, toda dekoracija kot celota, nje sistem (sl. 3.) je zgrajen po načelih, po katerih je benečanski slikar 16. in 17. stoletja krasil svoje bogate sobane. V

palazzu Oderico je vsaka slika zase zaokrožena enota, obdaja jo samostojen okvir iz stuka, ki jo osamosvojuje in deli od vseh drugih; med posameznimi slikami ni drugih odnosov razen vsebinskih; ravno tako ni odnosov med slikami in prostorom — to smo opazili pri stropni freski — tako da živi vsaka slika zase lastno življenje in je dekoracija, tudi kot celota, neodvisna od prostora; vezana je nanj le s fizičnimi vezmi sobivanja, ne po skupnem umetnostnem cilju.

In ravno to je dekorativno načelo benečanske umetnosti v 16. in 17. stoletju. Ta norma odgovarja bistvu ondotne umetnosti in je spričo benečanskega naziranja o funkcijah slike morala obveljati. Samostojnost in neodvisnost notranje dekoracije je gotovo podpirala tudi okoliščina, da se je v Benetkah malo rabila freskovna tehnika, ki ji vlaga tega mesta ni bila v prid; slike, odločene za dekoracijo dvoran, so se slikale na platno in so se kasneje vdelavale v bogate okvire, ki so nastali samostojno; na ta način je moglo prevzeti slikarsko okrasje ene same dvorane več umetnikov, vsled česar je bila notranja razkositost dekoracije neizogibna. Vendar nam, kakor nikjer drugod, tudi tukaj te zgolj zunanje okoliščine ne morejo razložiti postanka tako važnega slikarskega načela, kakršno je veljalo toliko časa v Benetkah; tehnični pogoji rode v umetnosti le tehnične posledice, zunanje slučajnosti ne morejo trajno povzročiti drugega kot zunanje posebnosti, kar je pa misli v umetnosti, prihajajo iz duha, ne iz tehnike in materiala. Če hočemo tedaj razložiti dekorativno načelo benečanskega slikarstva, moramo iskati zanj vzrokov v umetnostnem teženju tedanje benečanske umetnosti. V tem nas potrjuje tudi kasnejši razvoj benečanskega slikarstva, v katerem se freskovna tehnika, dasi je podnebje ostalo isto, vedno bolj uveljavlja, čim bolj zmaguje novo slikarsko naziranje; in ko nastopi Tiepolo, ki pomeni v Benetkah popolno zmagó nad tradicionalnim dekorativnim načelom, je freska tudi v Benetkah vsakdanja prikazen.

Benetke so bile tisto umetniško središče, kjer se je barvena plat umetnosti najvneteje in najbolj uspešno obdelavala; medtem ko se imamo Toskani zahvaliti za raziskavanje zakonov perspektive in za gojitev risbe, v ožjem, linearnem pomenu besede, so nam Benetke odprle skrivnosti barvenih problemov. Benečanskemu umetniku je bila umetnina v prvi vrsti barvena prikazen. To velja ne le za slikarja na platno, ki je študiral barvno perspektivo, razmerje med svetlobo in barvo, funkcijo barve pri modeliranju, to velja celo za arhi-

tekta, čigar umetnost je sama po sebi od barve najbolj neodvisna. S tega vidika je presojal svojo nalogo tudi slikar, ki je prevzel dekoracijo dvorane. Hotel je vzbuditi v opazovalcu, bodisi da le-ta opazuje posamezno sliko ali da gleda dvorano kot celoto, prijeten barven vtis. Za prostor, kot umetnostni element svoje vrste, se je pri tem malo menil, ali se zanj sploh ni menil — stene so bile zanj toliko kot razpeto platno, ki zahteva barvenega okrasja. Tedanji umetnik ni stremel za tem, da bi spravil slikarstvo in arhitekturo v kakršnokoli notranjo zvezo, in ko je rimsko-toskanska umetnost to zvezo že zdavnaj bila dosegla, je Benečan stene in strop še vedno smatral za prazne ploskve, ki jim je treba dati barve.

Da je ta trditev resnična, nas prepričuje vsa dekoracija premnogih dvoran v doževi palači. Tam ima vsaka slika posamez in sama v sebi pravico do obstanka, vsaka zase je brez ozira na okolico predmet opazovanja. Slike so med seboj ločene po težkih okvirih, in kakor slikarstvo, tako ima tudi stukatura zgolj namen, stene ali strop poživiti, in si nikakor ne prizadeva, ustvariti morda kakšno vez med slikarstvom in arhitekturo. Zelo poučen primer take vrste imamo v dvorani delle quattro porte: tu predstavlja stropna stukatura povodna bitja, in na oboke so prilepljene resnične sohe, ki so zamišljene enako, kakor če bi stale kje na prostem — torej mešanica disparatnih motivov, ki bi se zdela rimski šoli brezmiselna. Poskus stremljenja po enotnosti opazimo le v Sali del Colleggio, kjer je ves strop poslikal en sam slikar, Paolo Veronese; perspektiva teh slik je taka, da jih je treba vse gledati z enega in istega stališča, in sicer ravno iz geometričnega središča dvorane. Spričo neenotnosti, razdrobljenosti ostalih sob je ta poskus važen in pomemben. A vendar pojmuje slikar tudi v tem primeru posamezne slike kot samostojne in ločene enote, zakaj težki, pozlačeni okviri posameznih slik trgajo in ločujejo, kar je perspektiva na svoj način poskusila združiti; ti okviri označujejo slike kot barveno dekoracijo podrejenega pomena in jih z lastnim bleskom ter globokimi sencami svoje modelacije podpirajo v izvrševanju njih funkcije. Ta strop je prvi rahli poskus v doževi palači, ustvariti enotno dekoracijo, prvi, a hkrati zadnji. V Sali del Senato je tudi ta najtanjša vez enega samega stališča zopet pretrgana, v Sali dei dieci vodijo prizori slavnostnih sprevodov na stenah opazovalca po sobi na okrog, prav tako je treba v Sali di gran Consiglio premnoge slike, kar jih je tam, posebe in vsako s svojega stališča gledati.

Po tem takem je razumljivo, da je benečanski slikar slikal stropne slike brez ozira na prostor, da, celo brez ozira na njih lego v prostoru. Poglejmo na primer slavno Paolovo sliko Trionfo di Venezia. Prizor se vrši pred arhitekturo in v njej, Venezia se je prikazala zgoraj na prestolu v oblakih. Že samo po sebi je nemogoče naslikati prizore, ki se vrše na trdih tleh, v vodoravni in visoki legi tako, da bi se videli verjetni; pogled nanje navpično od spodaj je nelogičen. Razen tega je bilo Paolu, ko je slikal arhitekturo, malo mari, da jo bo treba gledati od spodaj, tako da je perspektiva prizora mnogo nenaravnejša, če ga gledamo stojé pod njim, nego bi bila, če bi obesili sliko predse na steno. V Akademiji visi sedaj na stenah več Paolovih slik, ki so bile slikane za strop ter so svoj čas bile pritrjene na njem — in vendar ta nova, bistveno drugačna lega opazovalca nič ne moti, marveč je celo naravnejša. Ta okoliščina nespodbojno dokazuje, da je bila tedaj Benečanu slika še samostojna prikazen, popolnoma neodvisna v svojih namenih od namenov prostora. Brezobzirnost benečanskega umetnika do prostora nam dokazuje tudi izbira in upodabljanje predmetov stropnih slik. V Sali di gran Consiglio, ki je okrašena s prizori iz benečanskih vojskâ, vise take slike ne le na stenah, ampak lepé tudi na stropu, in če gleda današnji opazovalec, v katerem latentno žive skušnje kasnejšega umetnostnega razvoja, nad svojo glavo morske bitke, razburkano valovje in potapljajoče se ladje, se ga to zelo čudno dojemlje.

Isto opažamo tudi v drugih dvoranah benečanskih, ne le v doževi palači. Obe véliki sobi Scuole di San Rocco sta sicer mnogo enostavnejši, veliko manj bogati, toda poslikani sta po istem načelu kakor doževa palača. Slike so razpostavljene po prostoru brez vsake zveze s stenami in stropom in vzbujaajo vsled tega vtis slučajnega, od drugod prinesenega in tu razpostavljenega okrasja, kakor kakšna galerija slik. Na stropu Atenea vidimo popolnoma samostojne slike, obdane s težkim lesenim okvirom. To načelo je obveljalo celo pri poslikavanju cerkvenih stropov, kar je tem bolj značilno, ker je bila v cerkvah možnost, ubrati stavbenikove in slikarjeve težnje v skupen in enoten cilj, večja, in ta potreba umetniku rimsko-toskanske smeri v cerkvah še nujnejša. Benečan ni čutil te potrebe. Prekrasni strop S. Francesca di Paola je podoben stropom doževe palače: v močnih, izrezljanih okvirih so napete po stropu posamezne slike, ki bi po svoji naravi ravno tako lahko visele na steni in ki jih

je treba celo vsako posebe gledati s posebnega stališča, dasi jih je slikal isti mojster (Contarini). Lepi leseni strop cerkve S. Giuliano, v katerega so vdelali slike Palme mlajšega, razodeva isto zunanjo ločenost, razdrobljenost, dasi spadajo slike notranje skupaj.

Taki primeri se ponavljajo še mnogokrat. Kamorkoli se ozremo po Benetkah tistega časa, se prepričujemo vedno nanovo: slikarstvo igra vlogo druge vrste, je zgolj dekoracija in se po funkcijah v svojem razmerju do prostora ne razlikuje od stuka ali rezbarstva.

To načelo se je z značajem starejših, renesančnih stavb strinjalo; drugače pa je bilo z novimi baročnimi cerkvami, ki so se sedaj zidale. Prejšnji način dekoracije je bil za te stavbe neraben, baročna arhitektura je zahtevala novega, svoji naravi primerne načina. Tradicionalna benečanska dekoracija se je upirala duhu nove arhitekture: baročne cerkve so potrebovale enotne dekoracije, kakor so bile same prostorno enotne — tedanja benečanska dekoracija pa je bila barvena mnogovrstnost; baročni umetnik je težil za tem, da združi vse načine umetnostnega izražanja kot enakovredne enote v dosego skupnega vtisa — tedanje slikarstvo pa je bilo arhitekturi podrejeno, je bilo le nje dopolnilo in je hodilo svoja lastna pota. Iz tega je morala nastati kriza v pojmovanju razmerja med arhitekturo in slikarstvom; v resnici vidimo, da si Benetke skozi vse 17. stoletje niso mogle priti na jasno, kako bi se morale baročne cerkve poslikavati.

Vsled tega so mnoge baročne cerkve tistega časa v Benetkah ostale prazne, brez slik, če izvzamemo oltarne slike, in se nam zde — zlasti spričo slikarskega bogastva prejšnje in naslednje dobe — sila revne, če ne oplenjene in zapuščene. Taki primeri so S. Fantino (1533), S. Salvatore (1534, prezidana 1569), S. Leone, ki so jo sezidali že v začetku 17. stoletja, a jo je poslikal šele Tiepolo, S. Vitale (ca. 1700) in druge. V drugih cerkvah so skušali slikarstvo nadomestiti s kiparstvom. Morda se ni nobeni umetnosti posrečilo doseči s kiparstvom take slikarske vrednote kakor benečanski; krasen zgled v tem oziru je slavno pročelje cerkve S. Moisè, kjer je skulptura svoj značaj, ki ga je imela in varovala drugod, tako popolnoma izgubila, da prehaja v čisto slikovitost, da se vsa razkrajja v svetlobi in senci. In kar se je tu zgodilo na pročelju, so poskušali tudi v notranjosti cerkvâ. V cerkvi S. Maria Zobenigo (1680) na primer se združuje skulptura z arhitekturo v en sam slikovit pojav; v Favi (iz začetka

17. stoletja) so reliefi in kipci slike popolnoma spodrinili in vrše sedaj njihovo nalogo. Seveda životari med tem tudi prejšnja dekoracijska tradicija dalje: še vedno postavljajo tu in tam v male arhitektonske vdolbine posamezne oljnate slike, a tudi teh je malo, in kar jih je, ne spadajo prav v celoto, vzbujajo vtis neorganskih priveskov. —

Taka je bila benečanska dekoracija 17. stoletja. Med tem so se pripravljale v benečanski umetnosti važne spremembe, o katerih bom kasneje govoril; te spremembe so bile take, da so morale prejšnji dekoracijski sistem polagoma spodkopati in ustvariti novo dekoracijsko načelo, ki je sicer sledilo iz prejšnjega, a mu je vendar hkrati tudi nasprotovalo.

Isti razvoj opazamo lahko tudi v slikarskem mišljenju Giulia Quaglia in v njegovi umetnosti. Doslej smo samo dognali, da je način dekoracije v dvorani palazza Oderico isti kakor v Benetkah; razdelitev te dekoracije — alegorične in mitološke stropne slike, pas s portreti, zgodovinske stenske slike — je morda povzeta celo naravnost iz Sale di gran Consiglio; a tudi če ni, načelo je gotovo isto. Nekoliko bolj baročno slikarsko mišljenje, sorodnejše rimsko-toskanskemu duhu, se razodeva na freskah palazza Porta, ki je bil poslikan istega leta (1692), in sicer ne le v figuralnem upodabljanju, ampak tudi v celotni razvrstitvi dekoracije. Vpliv Correggia se tu jasneje kaže, nego se je pokazal doslej, zlasti v oltarni sliki (Mati božja z Jožefom, Janezom Krstnikom in sv. Katarino, slika 2.). Kompozicija te slike, posamezne figure (stoja sv. Katarine je docela izposojena od Correggia) kakor tudi duševna razmerja posameznih oseb so odvisna od Correggiovega »Dneva«, medtem ko Pastirji pri jaslicah (slika 6.) močno na »Noč« spominjajo. Če presojamo celotno kompozicijo dekoracije, opazimo, da imajo freske še vedno zgolj dekorativno nalogo, in vendar niso več izključno barevno izpolnjevanje prazne stenske ploskve. Slike na stenah so mišljene, kakor bi bile zagrnjene z zastori, ki jih zgoraj po dva putta odgrinjata (sl. 4. in 5.) — motiv, ki ni izviren, ki se pa vendar v Benetkah pri veliki dekoraciji ni porabljal v tem zmislu. S tem motivom je izražena prva, in naj si bo še tako rahla težnja, ustvariti neko vzporednost med funkcijo slike in funkcijo prostora, zakaj slike, pred katerimi dvigajo putti zastor, niso več enostavni okraski stene, kakršna so tista beneška poslikana platna, ki vise na stenah ali stropu dvoran v svojih težkih zlatih in izrezljanih okvirih, marveč so prosti razgledi

skozi steno v naravo. Ta občutek nam še krepé globoke, na obzorju se izgublajoče pokrajine, ki nam jih umetnik predstavlja na stenskih freskah. Kal prihodnjega razvoja je s tem že dana, dasi se morda umetnik še ne zaveda daljnosežnosti novega načela: slikarstvo se otresa svoje podrejenosti arhitekturi, se združuje z njo, iz lastnih moči odpira stene in ustvarja poleg realnih prostorov, sezidanih od stavbenika, idealne prostore, ki prejšnje dopolnjujejo.

Že na teh prvih Quaglijevih slikah opazamo nekatere tipe, ki se kasneje vedno in vedno ponavljajo enaki in nespremenjeni, in ravno tako nekatere kretnje, ki jih vidimo znova na vseh poznejših slikarjevih delih. To je na primer tip Matera božje in drugih svetnikov, tip žene, mladeniča, krepkega moža, bradatega starca. Za te tipe bi mogli najti analogije pri Correggiu, Tizianu, Tintoretu, Paolu Veronesu, a tudi pri mnogih drugih manj znamenitih slikarjih. Modernemu opazovalcu, ki zlasti cení individualno posebnost slikarjevega gledanja in neutrudno izvirnost, vzbujata to povzemanje tujih oblik in stalno ponavljanje istih tipov skoraj vtis rokodelskega, tovarniškega dela. Vendar bi bilo tako presojanje Quaglia ali njegove dobe popolnoma zgrešeno. Ta pojav je bil v baročni dobi splošen, ker je izhajal iz umetnostnega teženja baročnega slikarstva, ker je bil potreben, če naj baročni umetnik doseže cilj, ki si ga je bil zastavil. Vedno se ponavljajoči tipi in oblike so bili popotnica, ki jo je dala šola mlademu slikarju ob slovesu, so bili splošna last. Baročni slikar jih je porabljal ravno tako, kakor porablja stavbenik rezano kamenje: gradil je z njimi velike kompozicije, ki so le tedaj mogoče, če je drobní material zanje že gotov. Ta nazor je izrazil Quaglio, ki je, kakor poroča Thalnitscher, večkrat dejal: »Primi mundi pictores non uni rei inhaerendo, eandemque laboriose expoliendo, sed per multa ingeniose inventa artificioseque disposita opera immortale sibi nomen effecerunt« (Hist, 56.). Baročni slikar se torej ni mudil pri »podrobnostih«, bilo mu je za genialno sestavo celote, za kar najbolj umetno kompozicijo. S svojimi besedami potrjuje Quaglio, kar nas uče njegova kasnejša dela, a je obenem tudi glasnik svoje dobe in vseh tistih dob, ki so se slikarski izražale v veličastnih kompozicijah.

Vzporedno z baročno težnjo, ustvariti obsežno kompozicijo, gre težnja, razdreti geometrično simetrijo, ki je bila dediščina renesanse. Pri Quagliu opazamo le na prvih slikah v palazzu Oderico nekaj simetrične razvrstitve, ki pa pozneje po-

polnoma izgine. Diagonalno poglobljanje, ki sta ga začela Correggio in Tizian in ki ga je Tintoretto razvil dalje, ter kontrapostiranje pregibov prevladuje dosledno tudi pri Quagliu. Na freski, ki jo je Giulio naslikal l. 1693. na svoji rojstni hiši (sl. 7.), je diagonala z desne spodaj na levo navzgor krepko poudarjena po Zveličarjevem telesu in pregibu Matera božje, a tudi druga diagonala je po desni nogi Zveličarjevi in po angelu na desni zgoraj vsaj rahlo naznačena. Isto križanje dveh smeri se opaža že na oltarni sliki v kapeli Porta (sl. 2.), dasi v teh dveh delih še ni popolnoma zavedno hoteno, kakor nam pričajo druge slike v palazzu Porta (na primer Beg v Egiptu, sl. 4.), kjer te težnje skoraj ni videti. Kasneje je Quaglio spoznal važnost diagonale, ki je v zvezi s kontrapostom vir nešteti kompozicijskih možnosti, in se je je posluževal prav tako vneto, kakor vse 17. stoletje. S pomočjo teh dveh sredstev je bil baročni slikar v stanu, sestavljati skoraj brezmejno razsežne, pa vendar trdno zgrajene in pregledne slike.

Sakristija S. Francesca v Čedadu, ki jo je Quaglio poslikal l. 1693., nam v stilističnem oziru ne kaže nič novega. To so zopet slike, ki naj predstavljajo resničnost in ki se omejujejo zgolj na pripovedovanje upodobljenih dogodkov; strogo so ločene med seboj in vsaka po krepkem okviru označena kot enota zase. Stropna slika, ki predstavlja Ozovo smrt pod skrinjo zaveze (sl. 8.), je izdelana na način, ki je bil v Benetkah navaden: brez ozira na svojo lego v prostoru; na stropu se pomika sprevod v krepko razviti pokrajini, kar je v dosledno izvedenem baročnem slikarstvu zelo neprimeren predmet za stropno sliko, čeprav je slikar deloma vpošteval, da jo bo opazovalec gledal od spodaj. V kompoziciji opazamo zopet poudarek — in sedaj že močnejši — obeh diagonal, ki ju je Quaglio porabil tudi v ostalih malih slikah iste sakristije.

Naslednjega leta je Quaglio poslikal kapelo Monta di Pietà. Kakor pred dvema letoma v kapeli palazza Porta, teži Giulio tudi tukaj še vedno za tem, da bi bile freske kar najboljša barvena dekoracija prostora; in to je dosegel v izredni meri. Ta mala cerkvica, čije stene so vse pokrite s freskami iz zgodovine trpljenja Zveličarjevega in iz življenja Marijinega, medtem ko je preostali prazni prostor izpolnjen z odlično stukaturó, vzbujata nenavadno krepak slikovit dojem. To delo Quaglijevo popisujejo guide vedno z izredno laskavimi besedami, slave njega čudovito »composizione macchinosa« in primerjajo lepoto

in prikupljivost angelov z angeli Guida Renija. In v resnici opazamo tu v primeri z dekoracijo prve kapele, da je slikar znatno napredoval, ne sicer toliko v svojem slikarskem naziranju, ki se je razvijalo v smeri proti baročnemu idealu, pač pa v tehniški spretnosti in obvladovanju zunanje forme. Medtem ko so kompozicije v kapeli palazza Porta še zelo preproste in skoraj siromašne, se tukaj slike polnijo z osebami; telesne pregibe, ki so bili ondi le priučeni in vsled tega trdi in okorni, gibljejo tukaj, se zdi, resnične notranje sile; pokrajina, ta stalna ovira v doseganju cilja, h kateremu je doba težila, se izgublja, ker se slikar bavi zlasti z osebami; barve so postale bolj bogate, kolorit bolj enovit. In vendar se v načelnem pojmovanju stenske dekoracije ni še nič spremenilo, zakaj posamezne slike so še vedno samostojne enote.

Ni pa več mogoče tega trditi o stropu. Videli smo, da se dosedanje stropne freske Quaglieve v resnici niso bistveno razlikovale od stenskih slik in da bi v navpični legi bile celo pravilnejše. V tem oziru se je zgodila l. 1694. načelna sprememba. Vnebovzetje Matere božje v kapeli Monta di Pietà (sl. 10.) ni nič več prostorno omejeno, dogodek se vrši v irealnem prostoru, slika je ustvarjena izključno za strop. Sprevod se začneja takoj nad stropom, ne na njem, in se dviga ne le v višavo slike, ampak se svobodno razvija v nebesni prostor navzgor. Ta dojem vzbuja v nas že zračna perspektiva, katero je slikar tukaj skrbno izdelal in tako poudaril, kakor še nikoli doslej: angeli z glasbilo spodaj so upodobljeni v jasnih obrisih, s krepkimi svetlobami in sencami, so še popolnoma telesni, čim bolj pa se sprevod dviga navzgor, tem manj postajajo obrisi ostri, nasprotje med obsvet-

ljenostjo in osenčenostjo se blaži, dokler slednjic ne preide ves pojav v čisto jasnino okrog sv. Trojice. S tem dejanjem je Quaglio benečansko načelo barvene dekoracije, vsaj kar se tiče poslikavanja stropa, v resnici zavržel.

V naziranju, da pomeni tako pojmovanje dejanski napredek proti baročnemu idealu in slovo od benečanskega slikarskega mišljenja, nas potrjuje primerjanje te slike s kakšno predmetno podobno sliko Paola Veronesa, od katerega je bil Quaglio v začetku svojega razvoja, kakor sem omenil, odvisen, na primer z Marijinim kronanjem (sl. 11.) v beneški Akademiji. Tudi ta slika nam predstavlja nerealen prostor, ki ni z ničemer natančneje določen, dejanje se vrši v oblakih neba. In vendar ni mogoče prezreti velikega razločka med to sliko in Quaglievim Vnebovzajem. Kronanje je ostalo kljub svojemu vizionarnemu značaju slika resničnosti, ki natančno izpolnjuje svoj okvir in ne kaže prav nobene težnje, da bi ga razdrila; na njej ni niti sledi tiste spirale gibanja v globino, ki je tako značilna za baročno slikarstvo, in kljub tolikim osebami in skupinam, ki so razpostavljene druga izza druge, je celotni vtis slike v očesu vendar povsem ploskovit. Kronanje se v bistvu prav nič ne razločuje od Paolovih poedin, samo pozorišče je drugo; vsaka teh slik je omejena barvena ploskev, obešena v omejenem prostoru v svrhu dekoracije. Funkcija Quaglievega Vnebovzjetja pa je druga: ta slika je raztrgala strop in je zgradila nad njim s svojim prizorom vizionarno kupolo; po nebeškem sprevodu, ki se v vijugi dviga navzgor, je slikar združil omejeni prostor stavbe z brezkončnim prostorom nad njo.

(Dalje.)



## ZAPISKI

### Slovstvo.

Oton Župančič: **Mlada pota**. Izdala in založila Omladina, tiskala Učiteljska tiskarna. 1920.

Velik sodoben dramatik pravi v uvodu k celotni izdaji svojih spisov, da je drama oblika prvotnega mišljenja na visoki razvojni stopnji. Tudi filozof misli prvotno, ko gradi svoj sistem logičnih konstrukcij. Ali filozof med prerekajočimi se glasovi svoje notranjosti odloča, dočim dramati ni za odločitve. Kje tedaj so meje drami, ki ji veljavne dramaturgije odmerjajo tako ozek

prostor, kje pojav vnanjega ali notranjega sveta, ki bi ga mogel izločiti iz te oblike mišljenja, ki je postala oblika umetnosti? Očitno je, da si ta dramatik osvaja vse vidno in nevidno življenje, da ga gnete v svojo obliko in da se v ti obliki izživlja. Župančičevim knjigam so na čelo zapisana vsa drugačna gesla. In vendar se zdi, da veljajo ti stavki tudi za njegovo delo s primerno izpremembo. Pred nekaj leti je v Revueji srečno opredelil sodobne poete: svojim pesmim ni našel imena — in po pravici! Župančič ni ne romancar, ne baladar, ne trubadur in ne poet prigodnik: vse mu



## Giulio Quaglio.

Prispevek k razvoju baročnega slikarstva. — Izidor Cankar.

Naslednje stropne slike Quaglieve nam dokazujejo, da to pojmovanje funkcije stropne slike ni bilo zgolj slučajno, marveč da je bila zavedna umetniška težnja. Odslej ne slika Quaglio na stropu prizorov, ki se vrše na tleh, razen v slučajih, ko so te slike zgolj dekorativni medaljoni; prostorna omejenost stropnih slik izginja, pokrajino smatra slikar na stropu za nenaravno in jo popolnoma opušča ali pa samo toliko naznačuje, kolikor je treba, da je slika razumljiva. Isti pojav opazamo na slikah zasebnih hiš prav tako kakor na cerkvenih. V palazzu Oderico je Quaglio naslikal padec gigantov na stropu še kot resničen dogodek, ki se vrši v obširni pokrajini, v palazzu Maniago pa, kjer je slikal l. 1696., je podobna snov (slika 12.) izdelana že v tistem duhu, ki je vodil umetniku roko, ko je slikal Vnebovzetje. Odslej je izbiral Quaglio izmed bajeslovnih predmetov za stropne slike najrajši take, ki so tudi s svojo snovjo podpirale njegovo umetniško teženje. Tako je naslikal na stropu palazza Deciani (Braidia) v Vidmu — posredno najbrže odvisen od Carraccija — padec Dedala in Ikara ter Factona (sl. 16.). V isti palači je poskusil celo stopiti en korak dalje in s slikarskimi sredstvi dozdevno povečati resnični prostor: na steni je naslikal vrata, skozi katera se odpira pogled v nadaljnje umišljene dvorane (sl. 13.).

To je umetniško hotenje, ki je benečanskemu slikarstvu, v kolikor ga predstavlja Paolo Veronese, ki je bil Quagliu spočetka učitelj, ter naslednji rod, popolnoma tuje. Ob tem času so pač jeli rimski umetnostni nazori, ki jih je Quaglio

spoznal v Parmii in Piacenzi, v njem prevladovati. Docela se o tem prepričamo, če si ogledamo freske v palazzu Belgrado v Vidmu, ki jih je Quaglio naslikal l. 1698.

Veliki srednji medaljon predstavlja padec Faetona, okrog njega se vrstijo štirje manjši medaljoni z Junono, Vulcanom, Cibelo in Neptunom, zunanji krog tvori dvanajst mesečnih simbolov (sl. 17.). Stene izpolnjujejo freske s prizori iz antične zgodovine (sl. 14.). Razmerje teh fresk do sten, na katerih so naslikane, je sedaj drugačno, nego je bilo v katerikoli dvorani, kar jih je Quaglio prej poslikal. Tu je slikar prevzel izrazito rimski motiv, da doseže z njim kot konstrukcijskim sredstvom hoteno razmerje med freskami in prostorom; med vrhno vrsto slik je namreč postavil v *chiaroscuro* izdelane atlante, ki nosijo dozdevno ogrodje in stoje v umišljeni vdolbini (sl. 14.). Naslikani zidec se boči malo nad slikami ter vzbuja gledalcu dojem, da ima stena odprtino, skozi katero se v daljavi prikazujejo prizori, ki jih predstavljajo freske. Pa ne le dozdevne arhitektonske sile, ki jih je pričaral slikarjev čopič v konstruktivno tako enostavno dvorano, še drugo sredstvo je umetnik porabil, da pokaže opazovalcu, kako je vrsta fresk nepretrgana enota; to vrsto je prepletel z debelimi kitami zelenja, ki se vijejo ob naslikani arhitekturi in skozi njo nad freskami po vsej dvorani.

Misel, da se dado slike na ta način tesneje združiti s prostorom, ki ga krasi, ni samoraslo Quaglieva, marveč je prevzeta iz palazza Farnese, čeprav je pri Quagliu že jasneje in dosledneje



izvedena, nego tamkaj. A ravno okoliščina, da je sprejel ta rimski motiv, je za umevanje umetniškomišelnega razvoja našega slikarja nad vse značilna, zakaj s tem se je načeloma odpovedal benečanskemu nazoru o stenski sliki kot barveni izpolnitvi ploskve in demonstriral novo, baročno mišljenje, v katerem so se slike organski družile s prostorom. Dvorana v palazzu Belgrado je nadaljnje pomembno dejanje Quagliovo, ki je moralo priti za prejšnjimi: Kakor je slikar poprej razmahnil strop in združil širo nobo z omejeno notranjščino, tako je sedaj pritegnil tudi steno v življenje prostora, ker je ne smatra več za mrtvo ploskev, ki jo je treba prevleči z barvami, marveč za element, ki je vsled svoje sposobnosti, da se s pomočjo slikarstva razširi, poglobi ali popolnoma razmakne, v stanu, prostorni vtis silno okrepi. In v resnici je občutje, ki ga vzbudi sala maggiore palazza Belgrado v nas, različno od občutij, ki jih doživljamo v dvoranah, katere je Quaglio prej poslikal; medtem ko je doslej opazovalca ogreval zlasti čar toplega kolorita in so ga zanimale freske zgolj kot slikovit pojav, je dojem na človeka, ki stoji v dvorani belgrajske palače pod stropno sliko z naglim padanjem Faetona in pred harmoničnim sodelovanjem vseh sil na steni, neprimerno močnejši in po vsebini pomembnejši.

Hkrati s težnjo, da sliko tesneje in tesneje prilagodi prostoru, opazamo pri Quagliu tudi, kako se trudi, da doseže strožjo, že skoraj na geometrično razvrstitev opominjajočo kompozicijo. Stopnišče iste palače Belgrado ima eno samo fresko, mali, doslej običajni medaljoni so izginili. Slika predstavlja zmago resnice, ki s pomočjo modrosti in uma preganja poganške bogove iz neba (sl. 15.). Resnica stoluje v sredini, okrog nje se gnetejo in padajo mnoge figure v živem gibanju, ki sega prav do roba slike, dijagonale so zelo ostre, tako da se vidi gibanje še viharnejše. Ena sama dijagonala Quagliu kmalu ni več zadostovala, jel je označevati še drugo, s čimer so dobile slike v točki, kjer se obe smeri sečeta, že geometrijski poudarjeno središče in trdno ogradje. Prvikrat je to Quaglio poskusil, najprej še v majhnih merah, v cerkvi S. Chiara v Vidmu l. 1699., kjer je upodobil izročitev samostanskega pajčolana cerkveni patroni (sl. 18.). Sv. Klara sloni na ležišču, iz nebes sta priplula k njej Kristus in Mati božja s tančico. V kompozicijske svrhe je slikar privzel še eno redovnico in enega putta, ki prav za prav ne spadata k prizoru, a sta kompoziciji, če jo je hotel slikar izvršiti v zgoraj označenem zmyslu, potrebna, zakaj tadva nadaljujeta dijagonalo, ki

gre z leve preko Kristusa, in drugo, ki se začenja pri Materi božji. Tako dobimo na kot postavljen četverkot, čigar dijagonali se sečeta v središču prizora in hkrati ravno v najvažnejši osebi slike, tako da je le-ta poudarjena tudi kot duhovno središče. Ta način komponiranja se zdi danes morda preveč preračunjen, preveč »pravilen«, toda za oni čas in njegove slikarske naloge je bil potreben, ker je umetnik s takim komponiranjem dosegel dve stvari: jasnost, preglednost kompozicije vkljub velikanskim meram fresk in vkljub pisanemu vrvenju figur, zakaj ravno ti zunanji pomočki slikarskega komponista pritegujejo opazovalčevo oko v sredo prizora in mu nakazujejo pota, katerih naj se drži pri razmotrivanju široke ploskve in valujočih mas; drugič sprejemajo te notranje smeri stropnih slik navzgor kipeče sile arhitekture in jih vodijo v sredo slike, ki postane s tem vrhunec celotnega umetniškega dejanja, ki sta ga izvršila arhitekt in slikar skupno. Quaglio je kmalu storil v velikem, kar je na mali freski v cerkvi S. Chiare šele poskušal, in sicer, ko je poslikaval stolno cerkev v Gorici.

Quagliova goriška slika je ogromna freska, ki pokriva ves strop obširne stavbe (sl. 19.) in nam predstavlja nebeško glorio. V sredi pluje sveta Trojica, okrog nje se zbirajo svetniki in svetnice, ki v ekstazi z rokami in pogledi hvalijo Boga, med njimi se preletavajo angeli, prav tako moleč in druge k molitvi vzbujajoč — prizor nadnaravne radosti paradiza, ki z neizmernim hrepenenjem neštetih svojih prebivalcev teži k središču svojega bitja.

Kompozicija te slike je premišljena do zadnje podrobnosti in se razvija, formalno ponavljajoč duhovno vsebino prizora, iz središča slike, iz sv. Trojice. Trikotnik, ki ga tvorijo božje osebe, je slikar dopolnil spodaj z angelom, gibajočim se v kontrapostu, in je tako dosegel četverkotnik, ki je naokrog obdan s prostorno praznino in svetlobo, tako da je središče slike na prvi pogled vidno in dovolj poudarjeno. Okrog tega središča se razvrščajo premnogi svetniki in angeli. Kljub temu, da na sliki mrgoli figur, se vendar da reči, da ni nobena teh oseb odveč, da vrši marveč vsaka posebe kako kompozicijsko funkcijo in da je člen tiste vezi, ki družijo vse te neštete delne pojave v nerazdeljivo celoto: vsak pregib je posledica kakega prejšnjega in povzroča kje drugje novega. Okrog osrednjega četverkotnika je slikar potegnil strogo paralelno drugi večji četverkotnik, čigar ena stranica se začenja na levi pri angelu ob robu freske, gre preko Marije in Jožefa, se pri

cerkvenih očetih v ostrem kotu zlomi in nadaljuje kot druga stranica, ki teče preko Janeza Krstnika; zgornji dve stranici tvorijo angeli. Analogno je razvrstil slikar tudi ostale svetnike, tako da predstavlja freska strogo koncentričen sistem, ki mu je sv. Trojica središče. Premnogi kontraposti, divergencje gibanja bi storili sliko preveč nemirno in umetnik je moral iskati sredstva, da prepreči nevarnost kaotičnosti, ki pri toliki množici v nasprotnih si smereh gibajočih se figur ni bila daljna: zato je označil v sliki tudi navpičnice, katerih poglobitvena se začinja spodaj pri srednjem svetniku in se končuje zgoraj v orgljah sv. Cecilije ter se potem v vzporednicah še ponavlja. Razen koncentracije gibanja je Quaglio skušal doseči tudi koncentracijo prostora. Nebeška glorijska, ki jo predstavlja freska, se ne vrši v ploskvi, marveč v prostoru. Skrajnji zunanji svetniki se stiskajo tesno k okviru slike (nekateri se ga celo poslužujejo kot opore) in so krepko modelirani v svetlobi in senci, zakaj nanje padajo — si misli umetnik — še sence ograjene cerkvene zgradbe, notranji pa se umikajo vedno bolj v globino (ali bolje višavo) slike, ne kažejo tolike plastičnosti, so čedalje bolj svetli in netelesni, dokler ne doseže slika svojega viška v brezmadežni in bleščeči svetlobi, v kateri bivajo božje osebe, ki so sicer še telesne figure — drugače jih slikar pač ne more predstaviti —, pa vendar komaj odsev realne resničnosti. Freska nam tedaj predstavlja piramidalno zgradbo, katere vrhunec se krije z geometričnim središčem kompozicije, a tudi z duhovnim središčem upodobljenega predmeta, ponavljajoč tako v trojnem zmislu baročno težnjo po enotnosti in združujoč vse te zmišle v eno samo umetniško izpoved.

Ta slika je torej razvitejša oblika onega hotenja, ki smo ga imeli priliko opazovati že v kapeli *Monta di Pietà* in ki stremi za tem, da poveča idealni prostor poslikane zgradbe. Sedaj je Quaglijev poskus brezprimerno popolnejši od prejšnjega, zakaj to pot obsega freska ves strop stolnice in ga odpira, kakor je tudi izvršitev, ki sem ravnokar govoril o njej, mnogo pripravnejša, da doseže zaželjeni namen. V Gorici se je slikar poslužil tudi cerkvenega slavoloka, da ustvari odnose med resničnim prostorom in onim, ki ga je hotel iluzionistično pričarati na strop. Na obeh straneh slavoloka se dviga namreč navzgor zbor angelov s poveljanimi svetnicami; zgoraj se slavolok razširi v dozdeven balkon, kjer so nameščene tri božje čednosti, ki tvorijo prehod k stropni freski (sl. 21.).

Tako je spodnji, zemeljski del stolnice z zgor-

njim, nebeškim neposredno zvezan: polet angelov, ki se vije ob pilastrih slavoloka navzgor, se nadaljuje na stropu do svojega središča, kjer se umiri. To zvezo sten s stropom je slikar dosegel izključno z idealnimi sredstvi s tal kvišku pognanega gibanja; tesnejše enotnosti obeh delov ni, zakaj stropna freska je od sten še vedno ločena po svojem okviru.

Po vsem, kar smo doslej govorili o razvoju Quaglijevega umetniškega mišljenja, je skoraj nujno pričakovati, da bo storil tudi še nadaljnji korak k rešitvi baročno pojmovanega problema razmerja med sliko in prostorom. In storil ga je, ko je zamislil svoje freske za ljubljansko stolnico. Videli smo, da je spočetkoma na beneški način ploskev zgolj barevno izrabljajal, da se je pa kasneje prepričal, da more imeti strop tudi na prostor se nanašajoče naloge, in da je v goriški stolnici to vprašanje rešil v zmislu idealne razširitve prostora. Naravno je, da je sedaj skušal doseči še tesnejši, enovitejši stik med prostorom in stropno sliko, zakaj nič ga ni oviralo, da bi nad stropom slikarski ne ustvaril resničnega prostora, ne samo idealnega, kar je v Ljubljani tudi izvršil (sl. 20.). Stropna freska ljubljanske stolnice predstavlja križ, ki deli mučenikom tolažbo. Ta stropna slika nima več značaja samostojne podobe in se v tem bistveno razlikuje od goriške, ki jo okvir označuje kot slikarsko enoto svoje vrste. Slikar je ljubljanski strop tektonski popolnoma razkrojil in ga preuredil po svoje. Svodne kape je obdelal arhitektonski, da so videti kakor zidani pomolki, in je na njih namestil simbole čednosti. Resnične stene cerkve je Quaglio iluzorno dvignil, tako da se nad pravo stavbo dozdevno nadaljuje nov prostor, ki se na štiri strani sveta odpira v slavolokih, medtem ko se navzgor svodi. Naslikani svod je slikarski obdelan, kakor bi bil pravi cerkveni svod, zakaj okrašen je s fresko v okviru in s štirimi medaljoni, razvrščenimi v kotih okrog nje. Na vsej velikanski freski živi bujno življenje. V spodnjem delu dozdevnega prostora se vrše različni mučeniški prizori; svod izpolnjujejo angeli, ki prinašajo mučenikom, ki so boj že dobojevali, iz nebes venčice zmagoslavja, ali pa onim, ki še niso dotrpeli, kažejo na križ kot vir moči in tolažbe; dozdevni strop je odprt, nad njim se prikazuje Bog Oče in sv. Duh ter angeli, ki nosijo križ z Zveličarjevim telesom proti zemlji. Tako so vsi prostori med seboj v zvezi: mrtva telesa mučenicov padajo, se zdi, v cerkev, kjer se časté njih svetinje, angeli hitijo s svoda k zmagovitim junakom vere, svod je zopet zvezan s paradizem, iz katerega se

spušča k zemlji znamenje križa, in ves dozdevni prostor je tudi v zvezi z milim nebom po štirih stranskih odprtinah, ob katerih mirno plovejo blede oblaki.

Mnogo večje edinstvenosti, nego jo kaže ta slika, si ni mogoče misliti, in sicer edinstvenosti v vseh ozirih: glede kompozicije, glede prostora in glede predmeta. Na vseh štirih straneh slike opazamo konvergentne kompozicijske črte, ki stremito proti središču; gibanje spodaj povzamejo angeli zgoraj in ga nadaljujejo proti nebu; očišče je točno v sredi slike. Prav tako je edinstvenost prostora popolna; strop ni poslikan zaključek resničnega prostora, tudi ne vzbuja zgolj videza nekega idealnega prostora nad stavbo, marveč skuša resnično zgradbo zvišati, razširiti, tako da se popolnoma odpoveduje svojemu lastnemu arhitektonskemu značaju in teži le za čim krepkejšim prostornim vtisom celotne zgradbe. Janez Flis, velezaslužni pisatelj »Stavbinskih slogov«, je v tem svojem delu o Quaglijevih stropnih slikah v ljubljanski stolnici zapisal te-le besede: »Banjasti svod je ves poslikan, toda slike niso tako razdeljene, da bi povzdigovala arhitektonsko osnovno misel in povikševale učinek notranjščine, temveč še nekako tlačijo notranjščino« (o. c. 140). V resnici je dojem, ki ga vzbujajo stropne freske ljubljanske stolnice celo v svojem sedanjem stanu, silen; vsled njih se zdi cerkev mnogo višja in vsa notranjščina monumentalnejša, nego bi se zdelo, če bi bila odvisna zgolj od sredstev, ki so stavbeniku na razpolago. Če je Janez Flis prišel do zgornje sodbe, se je to moglo zgoditi le zategadelj, ker ni prav razumel niti stavbenikove, niti slikarjeve osnovne misli. Razvoj umetnosti izza dobe takozvane visoke renesanse je presojal kakor tisti čas, v katerem so nastali »Stavbinski slogi« in ki je menil, da je novodobna umetnost v 15. in 16. stoletju dosegla svoj višek, da se je tedaj ustvaril kanon popolnosti in da so naslednje dobe le dobe nazadovanja in propadanja, v katerih so mojstri zavrgli »pravila«, se vdali »samovoljnosti« in delali, »kar se jim je zljubilo«, tako da je bilo v umetnosti vse »presiljeno«; umetnikom »ni zadoščovalo, kar je storila prejšnja doba«. Če kdo misli, da je prva renesansa ustvarila kakor za stavbenika, tako tudi za slikarja neprekršljiva pravila, da umetnostnih nalog ni mogoče niti spreminjati, niti drugače reševati, nego jih je reševal oni čas, in da je dovoljeno slikarsko delo iz začetka 18. stoletja meriti s tistim merilom, ki velja za upodablajoče umetnike 15. in le deloma še 16. stoletja, tedaj ni mogoče, da bi prav ocenil

vrednost in umetnostno težnjo baroka. Quaglijev umetnostni razvoj nam sam na sebi brez ozira na neštete večje in znamenitejše spomenike priča, da je baročna težnja, čeprav je zelo različna od teženj 15. veka, dosledno in uspešno iskala svojega cilja: slikovite sinteze vsega, kar kakorkoli tvori celotno umetnostno delo. To edinstvenost smo na Quaglijevih ljubljanskih freskah razkazali, kolikor se nanaša na kompozicijo in razmerje slik do prostora, a ni odveč, če omenim, da je slikar skušal doseči podobno sintezo tudi glede vsebine slik. Na goriški stropni freski je Quaglio naslikal prizor, ki v resnici ni nič drugega, nego velikanska sacra conversazione, blaženo sobivanje zveličancev v nebesih, v Ljubljani pa se dviga nad molečo cerkvijo nova stavba trpeče cerkve mučenikov in ta je zopet po znamenju odrešenja združena z nebeško gloriojo poveličanja, s čimer je na slikarski način ob kratkem podana osnovna formula cerkvene doktrine.

Tako je ljubljanska freska jasen izraz sintetične baročne umetnostne volje in hkrati zbor tistih umetnostnih spoznanj, katerih počasno dozorevanje smo imeli priliko pri Quagliu spoznati. Ljubljanska stropna freska ni le največja slika, kar jih je Quaglio izvršil, marveč v umetnostnem oziru tudi najpomembnejša, ker se vsa prejšnja mojstrska dela zdijo le kakor priprava na to dejanje in vsa poznejša le kot inačica že v Ljubljani izvršene umetniške misli.

Iste nazore, ki jih je Quaglio slikarski razvil v ljubljanski stolnici, je ponovil še enkrat, ko je kmalu nato dobil nalogo, da poslika reprezentativno posvetno dvorano v graškem nekdanjem Meerscheinschlossu, kjer je na stropu naslikal zmago razuma nad poganskimi bogovi (sl. 27.). Nad stenami, ki niso poslikane, se dviga na slopih dozdevna balustrada, okrašena na štirih straneh z naslikanimi arhitektonskimi nastavki. Zgoraj se na nebu prikazuje Razum, z nogo oprt na zemeljsko oblo, držeč v dvignjeni desni solnce kot svoj simbol. Na vseh straneh okrog njega padajo pregnani poganski bogovi navzdol proti dvorani. Ta snov pri Quagliu ni nova, zakaj naslikal jo je bil že nad stopniščem palazza Belgrado v Vidmu (sl. 15.) in tem zanimivejše je opazovati — na istem predmetu —, kaj se je v načinu Quaglijevega upodabljanja medtem spremenilo. Slikar se ni v tem času le formalno spopolnil, tako da sedaj z največjo lahkoto oblikuje telesa, smotrneje razpolaga s svetlobami in sencami, svobodneje komponira, kar je razvidno na prvi pogled, če primerjamo obe sliki, ampak je tudi prišel do zaključka v svojem

miselnem razvoju, v kolikor se je nanašal na funkcijo slike v prostoru. Freska v palazzu Belgrado je strop razmaknila in nam odprla pogled v nebo, s katerega padajo pregnani bogovi navzdol, tako da imamo dva prostora, ki sta po teh zračnih postavah v idealni zvezi. Drugače je ravnal slikar v Meerscheinschlossu. Tu je resnično arhitekturo s pomočjo naslikane balustrade dvignil, zvišal in predstavljeni dogodek se ne vrši več nad prostorom, temveč v njem samem. Tedanjemu Quagliemvu pojmovanju je bilo primerno, da se je kompozicija palazza Belgrado razvila v ostri diagonali, kakor je tudi naravno, da se vsled nove naloge, ki jo skuša umetnik dati graški freski, kaže v tej kompoziciji težnja, razvrstiti upodobljene figure v krepki vijugi, ki veliko bolje zblizuje in druži oba prostora, realnega in iluzornega.

V Ljubljani in Gradcu je Quagliiev stil dozorel in zato bi ne imelo mnogo zmisla raziskavati ostala dela, ki so nastala po ljubljanski stolnici in po Meerscheinschlossu, ker bi mogla malo novega pokazati. Le kot zglede kasnejših mojstrovih del navajam sliko v glasbeni šoli v Bergamu (l. 1710., sl. 24.), veliko fresko na oltarni steni v Lezzenu (l. 1712., sl. 25.), kupolo župne cerkve v Bonzanigu (l. 1716., sl. 22.) in sliko v koru cerkve v Stazzoni (l. 1716., sl. 23.). Vendar je dobro, ogledati si še eno delo, ki ni lastnoročno Quagliievo, dasi je izvršeno pod njegovim vodstvom in nadzorstvom, kar nam kaže tisto obliko njegove umetnosti, v kakršni so jo sprejeli in nadaljevali njegovi sinovi in učenci. To je strop semeniške knjižnice v Ljubljani (sl. 28.).

Prostor je razsvetljen le od dveh strani in torej precej temoten, vsled česar je mojster na obeh nerazsvetljenih stenah naslikal dozdevna okna. Stene so zadelane s knjižnimi omarami in neposlikane. Ravni strop je bogato okrašen z arhitektonskimi motivi, se zgoraj odpira v jasno nebo, na katerem se prikazujejo tri božje čednosti. V arhitekturo so postavljeni cerkveni učenci, preroki, sibile, putti, v antičnem zmislu izdelana poprsja, na oblakih se spuščajo nizdol štirje svetniki. Tudi knjižnica nam tedaj predstavlja prostor, ki se navzgor s slikarskimi sredstvi razširja, vendar je vloga freske tukaj različna od tiste, ki jo je imela svoj čas v ljubljanski stolnici ali v graški dvorani. Videli smo, da stropna slika v stolnici resnično arhitekturo nadaljuje, da hoče predstavljati realen prostor, da družijo naslikano stavbo arhitektonski zamišljene moči. Vsega tega v semeniški knjižnici ni več. Arhitekture, kakršno nam je slikar tukaj naslikal, si v resnici ni mogoče

misлити, ona ne povzema, kakor v stolnici, od spodaj prihajajočih arhitektonskih sil, da jih odda v višavo, marveč jih z mnogimi vijugami in tolikimi predrtinami v stenah razbija. Stolniška freska hoče okrepiti prostorni vtis s tem, da dodaja nov umišljen prostor, tukaj pa skuša mojster isti namen doseči s slikarsko-dekorativnimi sredstvi. V tem zmislu se je spremenila tudi kompozicija: Viharno preletavanje oseb, ki je bilo poprej potrebno kot prostorna vez med resničnostjo in iluzijo, se v semeniški knjižnici umiri in prehaja v lahno plavanje. Hkrati se kolorit jasni, luč je močnejša, sence bledijo — pojav, ki se je že poprej pripravljaj, a se tukaj prikazuje v popolni jasnosti. Kakor freska ni Quagliievo lastnoročno delo, tako vsi ti zgoraj omenjeni znaki niso več znaki njegovega umetniškega hotenja, ne znaki njegove dobe: v stropni freski ljubljanske semeniške knjižnice imamo spomenik prehoda iz umetnosti 17. v umetnost 18. stoletja, prehoda iz baroka v rokoko.

\* \* \*

S tem bi bile, menim, ob kratkem označene posamezne stopnje, preko katerih je moral Quagliiev stil. Če to še enkrat povzamemo, bi mogli reči, da spočetka vpliva nanj rimsko-toskanska kakor tudi benečanska umetnostna smer; zakaj čas, v katerem je nastopil Quaglio, je že bil odstranil pokrajinske meje in umetnostne težnje raznih krajev so se družile, podobno kakor v naši dobi, v svetovno umetnost. Vendar prevladuje v načrtu njegove dekoracije čista slikovitost dekoracijske norme Benetek. Kmalu jamejo zmagovati v njem rimsko-toskanski nazorji o funkciji slike, freske iščejo zveze s prostorom, in sicer najprej na ta način, da ustvarjajo odnose med prostorom nad stavbo in omejeno notranjščino stavbe same. Kasneje omejuje slikar brezkončnost v idealen prostor, slednjič pa porablja dekoracijo za to, da resnični, ograjeni prostor z novim naslikanim razširi. Učenci Quagliievi razkrajajo arhitekturo zopet v dekorativnost.

Tako je šel naš slikar po tisti poti, katero je umetnost njegovega časa sploh ubirala. Isti razvoj se je v 17. stoletju izvršil tudi v Benetkah, dasi je moral ravno tukaj premagati največ ovir. Tak razvoj bi morali že a priori predpostavljati, če se zavedamo dejstva, da je umetnost Tiepola, ki je nastopil v začetku 18. stoletja, v direktnem nasprotju z benečansko umetnostjo 16. stoletja. Ni drugače mogoče, kot da se je v 17. stoletju v benečanski umetnosti nekaj zgodilo, kar bi nam moglo razložiti umetniško mišljenje in delo tega

največjega slikarja prospektov, če se ne zadovoljimo z domnevo, s kakršno se je zadovoljil Molmenti, glavni Tiepolov življenjepisec: »Tiepolo è, nel settecento, un' apparizione subitanea ed inopinata.« V resnici Tiepolo nikakor ni tako presenetljiva in nepričakovana prikazen, marveč ima, kakor vse, kar se dogaja, svoje zveze s preteklostjo. Ni odveč, če v glavnem opozorim na važne spremembe, ki so se zgodile v Benetkah tekom 17. stoletja, ne le zato, ker je predmet sam po sebi dovolj zanimiv in važen, marveč tudi zategadelj, ker bo osebnost Quaglieva z ozadjem svojega stoletja za seboj dobila svoje prave mere. Pri tem se omejujem zgolj na opažanja, v kolikor se nanašajo na razmerje slike do prostora, zakaj ravno v tem oziru je izvršil Tiepolo v benečanski umetnosti najpomembnejše reforme. Treba se bo torej ozirati zlasti na velike dekorativne freske in slike, zakaj le na teh se je moglo ono vprašanje rešiti, dasi raziskovalcu znatno obtežuje delo okoliščina, da je mnogo od tega, za benečansko umetnost 17. stoletja tako važnega materijala ali uničenega ali preslikanega.

Zgoraj sem označil benečansko dekoracijsko normo kot barevno slikovitost brez ozira na prostor in sem opozoril na posledice, ki jih je ta norma morala imeti. Ker je pa ozir na prostor takorekoč del bistva baročnega umetnostnega hotenja, se je moral ta ozir pojaviti tudi v benečanski umetnosti, in Benetke so tej potrebi zadostile najprej na ta način, da so njih slikarji odpirali vedno večje razglede in upodabljali čedalje bolj bogato arhitekturo, kar je rodilo deloma široke pokrajinske slike, deloma slavne beneške vedute. Razen tega so se prizori na platnu vedno bolj razgibavali, nebo in zemlja sta se bližala in družila, dokler se niso jeli tudi predmeti, ki so jih nekdanj slikali kot mirne dogodke iz življenja (n. pr. rojstvo, darovanje v templju i. p.), predstavljati le še s spremstvom nebeščanov, s čimer je slikar na platnu v malem prav za prav že dosegel tisto, po čemer je kasneje freska težila v velikem.

Vendar se razmerno zelo zgodaj pojavljajo tudi dekoracije, zamišljene izrečno z ozirom na prostor, ki so ga imele okrasiti; kot primer nam lahko služi cerkev S. Sebastiano, ki jo je poslikal Paolo Veronese s premori med l. 1555. in 1565. Strop ima tri velike slike iz življenja Estere, vse tri so obdane s težkimi lesenimi okviri; okrog slik so razvrščeni manjši medaljoni z deli balustrade, na katero puttii vence obešajo. Vse tri glavne slike je treba gledati z enega samega stala,

s čimer jih je slikar označil kot idealno enoto. Tudi balustrada je risana perspektivično, in če bi je okviri ne trgali, bi strop bil razmaknjen in bi se nad njim opazovalcu prikazalo nebo. Tudi stene so poslikane, njih freske predstavljajo vrsto navitih, s kitami zelenja okrašenih stebrov, med katerimi so v vdolbinah nameščeni preroki, naslikani v *chiaroscuro*. Skozi vrsto stebrov se odpira pogled venkaj, med odprtini se pojavljajo osebe, in da je razmerje med zunanjim prostorom in obzidano notranjščino čim jasnejše, si je izbral Paolo Veronese motive, ki nekako posredujejo med obehma prostoroma; zunaj je na primer postavil ženo, ki ravnokar proži puščico v cerkev. Načelna stran teh slik je izredno važna, zakaj v njih so, vsaj in nuce, že obesežene prvine umetnosti 17. stoletja: strop se arhitektonski že razkrajaja, v kolikor je to sploh mogoče spričo benečanske navade, obdajati slike kot enote s trdnim okvirom, kar je bila posledica tradicionalnega umetnostnega naziranja, in stavba se širi s pomočjo naslikane arhitekture.

Kali prihodnjega razvoja so živele tedaj že v 16. stoletju. V 17. stoletju ni bilo nobenega benečanskega umetnika, ki bi bil Paolovo misel pograbil in dalje razvijal, toda ob tem času so se začeli doseljevati v Benetke tuji umetniki, ki so prinesli s seboj rimsko-toskanske umetnostne nazore. Tako je delal okrog srede 17. stoletja Domenico Bruni (umrl leta 1666.) iz Brescie v cerkvi S. Martino. Bruni je naslikal na strop arhitektonski prospekt in njegov rojak Pedralli je postavil vanj apoteozo cerkvenega patrona. S podobnimi slikami so bile pokrite tudi stene kapel, a kasneje so te freske zakrili in strop preslikali. Prav tako so vsled preslikavanja izginile tudi prvotne stropne slike (nastale okrog l. 1640.) v cerkvi S. Luca, ki jih je izdelal isti Bruni in Giambattista Lorenzetti. Benetkam, ki so bile vajene gledati v palazzih in cerkvah svojo tradicionalno dekoracijo, so se morali ti arhitektonski razgledi, ki niso predstavljali konkretnih odrezkov iz narave, marveč so se družili s cerkveno arhitekturo, ki so jo krasili, v en sam umetnosten pojav, zdeti nekaj silno novega. Bili so tisto, kar je Paolo Veronese že slutil, da se mora izvršiti, a še ni bil prišel čas, da se izvrši.

Ko so malo pozneje prvotno gotsko cerkev S. Maria del Carmine v notranjščini baročno prezidavali, so zopet povabili večinoma tuje mojstre, da poslikajo srednjo ladjo, tako Luca Giordana, Caspara Dizianija, G. B. Lambranzija, Seb. Mazzonija, Pietra Liberija. V srednji ladji so špičaste

loke spremenili v okrogle in visoko prazno steno obložili z oljnatimi slikami, ki pa niso več zgolj slikovito zakrivanje prazne ploskve, temveč iščejo že tesnejše, notranjše zveze z arhitekturo: po rimskem vzoru stoje med posameznimi slikami herme, ki nosijo močni napustek nad slikami.

Nalogo, da poslika kupolo nad stopniščem v Scuoli di San Rocco, je prevzel Rimljan Girolamo Pellegrini. Razumljivo je, da je svoje delo izvršil v rimskem duhu. Kot oporo kupole je naslikal štiri sedeče atlante, ki nosijo štiri jonske kapitole. V kupoli se na oblakih prikazuje sv. Rok in predstavlja Ljubezni (charitas) svojo bratovščino. Istega svetnika kot nebeško prikazen je v sali dell' albergo te zgradbe naslikal že Tintoretto, vendar je med obema slikama neutajljiv razloček, zakaj Tintorettova alegorija živi kot umetnina svoje življenje, neodvisna od prostora, v katerem je, medtem ko je Pellegrinijeva slika z obdajajočo jo arhitekturo eksistenčno združena, tako da bi brez nje izgubila svoj pravi zmisel, kakor bi nasprotno tudi izrazitost arhitekture oslabela, če bi ločili slikarjevo delo od nje.

Pellegriniju so naročili tudi, naj poslika al fresco polukupolo za oltarjem in strop kora v cerkvi S. Pietro di Castello. Danes so te slike docela preslikane, toda kompozicija je še vedno Pellegrinijeva in je kot taka zelo poučna. V polukupoli sedé na oblakih apostoli, nad njimi dvigajo Vera, Upanje in Ljubezen sv. Lovrenca proti nebu; nad to skupino se začenja glorijska Sv. Duha. Pojav, naslikan v polukupoli, bi se moral nadaljevati na stropu kora, toda le-ta je ločen po oprogí od kupole. To arhitektonsko oviro je mojster premagal na način, ki bi ga v benečanski tradiciji vzrastel slikar nikdar ne bil našel, tudi če bi bil čutil potrebo, slikarski združiti oba arhitektonski ločena prostora: Pellegrini je oprogo slikarski maskiral in jo spremenil v viseči lok, tako da se more prizor za njim svobodno razvijati in da prehaja polukupola neovirano v kor, kjer Bog Oče z angeli pričakuje bližajočega se svetnika. Slikarstvo tedaj, rimski pojmovano, in tako ga je pojmoval Rimljan Pellegrini, ni stavbarstvu podrejeno, kakor je bilo dotlej v Benetkah, marveč mora celo arhitekturo tako spremeniti, kakor zahtevajo njegovi lastni cilji, a pri vsem tem ne razdeva arhitekture, temveč jo podpira.

Ko je novo umetnostno naziranje premagalo prejšnji benečanski dekoracijski princip in se uko-

reninilo, ni bilo več težko, izvršiti zadnje zaključke, ki so mogli slediti iz novega razmerja slikarstva do arhitekture, in sliko tako prilagoditi stavbi, da tvorita takorekoč eno samo organsko telo. Tudi ti zaključki so se izvršili v Benetkah znatno pred Tiepolom — krasen zgled nam v tem oziru nudi cerkev S. Pantaleone. Zgradba je tipična jezuitska cerkev (dozidana l. 1686.), poslikal jo je Fumiani okrog leta 1700. (sl. 26., 29.). Slika predstavlja ogromno arhitekturo z mukami sv. Pantaleona; nad njo se odpira nebo in njega slava, ki čaka zmagovitega mučenca. Raba luči, posebna ljubezen za tvarnost in za velike arhitektonske prospekte označuje Fumianija kot Benečana, in vendar je ta slika delo, čigar pogojev niso ustvarile Benetke, marveč Bologna, kjer se je slikar šolal. Benečanska umetnost namreč ravno tega ni imela, kar vidimo tukaj izraženo v velikanski kompoziciji: sposobnosti, slikarstvo popolnoma osamosvojiti in mu dati nalogo, da vzporedno z arhitekturo, v družnem sodelovanju z njo stremi za istim skupnim ciljem. Kakor Tiepolu, tako je bil tudi Fumianiju Paolo Veronese vzornik, toda naziranje o nalogah slikarstva je pri obeh bistveno različno, zakaj Paolo je vendar slikal svoje arhitektonske prospekte kot ploskovite dekoracije, medtem ko jih Fumiani spaja s prostorom v nedeljivo enoto. Ta sprememba bi se ne bila izvršila, ko bi v benečanski umetnosti 17. stoletja ne bile prevladale južne umetnostne smeri.

Akademija v Benetkah ima neko Fumianijevo skico za stropno sliko in ta mali načrt je v drugem oziru zelo zanimiv. Na njej lahko opazamo, kako skuša slikar doseči kar najpopolnejšo enovitost v figuralni kompoziciji; vsa skupina oseb teži proti eni sami točki, ki je tudi najbolj žarko osvetljena. Ta težnja ni individualna lastnost Fumianija samega, slediti bi jo mogli marveč kot splošno posledico razvoja benečanske umetnosti v 17. stoletju. Čim bolj se utrjuje zavest medsebojnih odnosov in vplivov med slikarstvom in arhitekturo, tem bolj se uveljavlja kompozicija v masah, tem bolj enovita postaja razsvetljava (kar se nam mora naravno zdeti, če pomislimo, da slikarstvo ne ustvarja več samostojnih pojavov, ki jih je treba gledati posamez, marveč enotne slike, ki so v tesni zvezi s prostorom in njegovo razsvetljavo) in tem bolj zmaguje neki barevni idealizem.

S tem pa so bili dani pogoji, da je mogel nastopiti Tiepolo.

(Dalje.)



## Giulio Quaglio.

Prispevek k razvoju baročnega slikarstva. — Izidor Cankar.

### Quaglieva dela.

**Videm (Udine).** — Palazzo Porta. Quaglio je poslikal hišno kapelo, odprto loggijo in nekdanjo dvorano, ki je sedaj po novi steni razdeljena v dve sobi. Vse freske te palače so v kar najbolj žalostnem stanju, vse so poškodovane ali zamazane, a niso preslikane.

Na stropu kapele so bile nekdanj tri slike, vendar je ona nad oltarjem popolnoma izgubljena in od tiste, ki je bila bližje vratom, je le malo ostalo; tu je bil najbrže naslikan vstali Kristus, okrog njega angeli z mučili. — Na levi steni oznanjenje, beg v Egipt in Janez Krstnik, na desni zaroka sv. Jožefa in Marije ter pastirji pri jaslicah. Kapela ima v levi steni dve veliki in v desni dve mali okni. Okna so obdana s stukom, nad njimi plavata v zraku po dva putta in odgrinjata dozdevne zastore. Pod napustkom različni simbolični predmeti (svečniki, križ, štola itd.). — Mala zakristija za oltarjem je okrašena s pokrajino z drevesi in ptiči. — V oltarju sveta družina z Janezom Krstnikom in sv. Katarino, naslikano al fresco.

Kapelo deli od stanovanja loggia, ki je proti dvorišču odprta in ima v drugi steni tri okna. Na tej steni: Med Apollonom in Diano, naslikanima v chiaroscuro, Peliadovi hčeri, ki po Medeinem navetu morita očeta, ter Aenejev beg iz goreče Troje. — Nad okni igrajoči se putti, tudi spodaj putti, rogovi obilja, maska in klasična poprsja. — Na drugih dveh stenah beg Acida in Galateje pred ciklopom Polyphemom in rešitev Ariadne po Perseju. Strop loggie je bil najbrže tudi poslikan, a je kasneje odpadel.

V prvi sobi na steni z vrati Saturn, ki požira svojega sina, in putto s peščeno uro. Pod fresko signatura: Julius Quaglius Comensis Pt Anno 1692. — Na desni steni pasjeglavec, ki napada z

mečem spečo nago ženo, in s klasjem ovenčana žena, ki mu brani. Spodaj majhna genreska slika: Pokrajina s tremi kvartopirci. Dalje simbolična postava: nag, na plašču ležeč stavec s knjigo, šestilom, živalsko glavo in stekleničico, poleg njega vrč in oltar. — Na levi steni Apollo in Daphne, Apollo in Marsyas. Nad izhodnimi vrati simbolična ležeča žena v belem oblačilu, s perutnicami na sencih, v levici držeč kipec, z iztegnjeno desnico, z napisom okrog zapestja: Ad. Oberam in na levih prsih: Non — alivnde. — Nad okni in pod njimi putti. — Strop je prebeljen; nekdanj so bile na njem baje parke naslikane.

V drugi sobi na desni steni Latona z dvojčki in kmetje, spremenjeni v žabe. Na levi steni Lykaonova pojedina. — Ob izhodnih vratih v dozdevni niši žena s tremi glavami, držeč desno nogo na zemeljski obli, z dvignjenim desnim kazalcem, ovita s kačo (simbol večnosti). — Nad okni in pod njimi putti.

**Videm.** — Palazzo Oderico (nekdanj Mantica, kasneje Manin). Prim. str. 131. in nasl.

**Videm.** — Kapela v Montu di Pietà. Na južni steni: Kristus pred velikim duhovnom. Križanje. Kronanje s trnjem, podpis: Julius Quaglius. De Layno Comense. Pt Anno MDCVIC. — Na severni steni: Bičanje. Vstajenje. Gethsemani. — Na stropu: Marijino rojstvo. Vnebohod. Oznanjenje. — V kotih štiri evangelisti. — Za oltarjem visi oljnata slika, ki jo inventar Monta prišteva Quagliu. Naslikan je mrtvi Kristus z Jožefom iz Arimateje, Janezom, Magdaleno in Marijo. Slika je približno iz istega časa, ko je Quaglio slikal v Montovi kapeli, a ni delo našega mojstra. Proti njegovemu avtorstvu govore tipi obrazov, kolorit in zlasti način slikanja v krepkih svetlobah in sencah.

V i d e m. — Palazzo Braida (nekdaj Deciani). Na stropu vélike dvorane v sredi Juppiter v oblakih, preganjajoč z bliskom erinijo, ki beži pred njim, držeč pod pazduho knjigo in popisan list. Na eni strani srednje slike padec Faetona, na drugi strani Daedalus in Icarus. Ob stenah zgoraj friz iz stuka z naslednjimi medaljoni: Pokrajina z dvema belima goloboma, nad njima napis na traku: Neutra umquam alterius. Dva objeta leteča putta pod solncem, nad njima napis: Non altius. Dva v oblakih se pasoča ptiča, nadpis: Non gravat iste labor. Orel na samotni pečini, nadpis: Solliciti plena temoris. — Na obeh straneh nad okni po en majhen medaljon in nad vrati po dva majhna medaljona s simboličnimi figurami, naslikanimi sivo v sivem. — Na stenah velike freske: Plemenita ženska postava, stoječa v arhitekturi pred vrčem, iz katerega hoče s školjko zajemati, držeč levico na prsih in obrnivši pogled proti nebu. Klobij in Biton peljeta mater na vozu v tempel. Aeneas rešuje očeta iz trojanskega požara. Herakles, ki ubija kačo. — V kotih dvorane po ena simbolična postava: Zamorka s slonovo glavo, držeč v desnici škorpijona in v levici rog obilja, ob nogah ji leži lev (Afrika). Ženska postava z rožami, posodo kadila in kamelo (Arabija). Kronana žena s stavbenim modelom, ob njej tiara, krona in žezlo, palaeta, knjiga, top, razni instrumenti in globus (Evropa). Žena z lokom, puščicami, ob njej prestreljena moška glava in aligator (Amerika). — Nad stopniščem simboli štirih letnih časov. — Na dvorišču v dozdevnih nišah trije giganti in starec s pavovim obrazom, vse slikano v chiaroscuro.

V i d e m. — Palazzo Maniago. Nad stopniščem Fama s fanfaro, okrog nje putti in poprsja. — V prvi manjši dvorani na stropu tri freske. Mlad, za boj opremljen mož ubija s sulico svojega nasprotnika, žena s solncem na prsih mu prinaša venec zmagoslavja (zmaža kreposti). Žena preganja z oljčno vejico moža, ki beži med razvalinami z gorečo bakljo (zmaža miru nad vojno). Žena s peščenó uro zbuja spečega moža (pridnost in lenoba). V štirih majhnih medaljonih kreposti, razen tega putti. — V drugo dvorano mi niso dovolili vstopiti. Maniago (Storia, p. 261.) jo opisuje tako-le: Nella soffitta in mezzo il carro del sole, e l'aurora con varii genietti di cui altri postano una face, altri gettan dei fiori ed altri sveglian i mortali sonnachiosi, e in quattro altri compartimenti le quattro stagioni dipinte a chiaroscuro. Sotto l'aurora vi è l'iscrizione: Julius Qualeus p.

V i d e m. — Palazzo Antonini (Belgrado). V sredi stropa vélike dvorane padec Faetona. Okrog srednje slike v dvanajstih medaljonih znamenja mesecev. Razen tega v večjih medaljonih Juno, Vulkan, Cybele in Neptun. — Na stenah med atlanti freske v dveh vrstah. V zgornji vrsti: Cynegirus z odsekanimi rokami. Žena, ki odklanja ponujano ji krono. Mucius Scaevola. Žena, ki se oblači, ob njej vojščak. Tu signatura: Julius Qualeus de Layno Comensis Pt Anno 1698 Tamyris meče Cyrovo glavo v posodo, napolnjeno s krvjo. — Spodnja vrsta: Croesa mečejo v ogenj. Sabinke mirijo boj. Gyges ubija Candaula. Themistocles

pije strup. — Nad stopniščem zmaga resnice nad poganstvom.

V i d e m. — S. Chiara. Cerkev je enotna dvorana in je bogato obložena s stukom. Ravni strop ima tri freske: Nad oltarjem sv. Trojica. V sredi Immaculata. Proti pevskemu koru: Zveličar in Mati božja izročata sv. Klari pajčolan. — Ob stenah zgoraj osem medaljonov s preroki. Pod njimi friz desetih simboličnih ženskih postav (Fides, Spes, Charitas, Religio Catholica itd.). — V svodnih kapah nad okni putti z napisi ali sami napisi na trakovih. — Na zapadni steni izgon iz paradiza: angel je v enem kotu, Adam in Eva v drugem, v sredi so orglje. — Pod enim izmed ženskih simbolov podpis: Julius Qualeus de Layno Comensis 1699.

Cerkev je mnogo trpela vsled vlage. Vsled moče odpadajo zlasti freske na severni steni, barve se razkrajajo.

Č e d a d. — S. Francesco. Quaglio je poslikal samo sakristijo. Na stropu tri slike: V sredi Ozova smrt pod skrinjo zaveze. Na desni David s harfo, v palači za njim se prikazuje mlada žena (Bethsabee?). Na levi Mozes, klečeč pred skrinjo zaveze, nad katero se je Bog spustil v oblaku. — Na vhodni steni duhoven, ki mašuje. Na levi sv. Frančišek, ki se mu je prikazal angel. — Na štirih stenah po ena podoba dveh papežev in dveh kardinalov iz frančiškanskega reda. — Podpis: Julius Quaglius. Comensis. P. Anno 1693. — Srednja stropna slika je poškodovana.

L a i n o. — Quaglieva hiša. Nad vhodom Pietà. — Ob njej nad oknom alegorična slika: Mlad mož potiska s sulico nasprotnika z neba; na obeh straneh okna sedita dve gigantski moški postavi, ena z liro, druga s kijem. Vsa slika je arhitektonski uokvirjena. — Pietà ima letnico 1693., druga freska je mogla nastati nekaj let pozneje. Obe sliki, zlasti alegorija, sta trpeli vsled vremena, Pietà je sedaj deloma zavarovana z nadstrešjem.

L a i n o. — Podružnica S. Giuseppe. Nizko okroglo kupolo polni glorijski sv. Jožefa, pod njo v lunetah štirje evangelisti. Pod sv. Lukom signatura: Julius Qualeus, Anno 1716. Slika ni lastno-ročno delo Giulia Quaglia, kakor bi se dalo sklepati iz podpisa, marveč je prišlo le iz njegove delavnice; mojster je izdelal zanjo morda samo načrt. Barve so tu enostavnejše, kolorit jasnejši, kompozicija mirnejša in trša, gube drobnejše in ostrejše nego pri Giuliju. — Prav tako so tri kapele v cerkvi poslikali Quaglievi učenci, njegova bi utegnila biti samo slika bega v Egipt v glavni kapeli.

N o v a t e - M e z z o l a. — Župna cerkev S. Trinità. Quaglievi sta dve majhni ovalni freski na stranskih stenah kora. Na desni rojstvo Jezusovo, izvršeno v Correggievem duhu; luč izhaja iz otroka in obsvetljuje ljudi in okolico. Pod sliko signatura, ki se komaj še bere: Julius Qualeus de Layno. Pt. Anno 1696. — Na levi Pietà, podobna oni v Laino.

S t a z z o n a. — Župna cerkev S. Giuliano. Obe stranski steni in oltarna stena imajo po eno fresko. Za oltarjem križanje; spodnji del slike je



popravljen. — Na desni steni v koru zadnja večerja, v desnem kotu podpis: *Juls Qualeus de Layno Pt Anno 1716*. — Na levi steni moritev otrok v Betlehemu.

**Lezzeno.** — Župna cerkev *S. Quirico e Giolitta*. Vso oltarno steno pokriva slika mučeništva cerkvenih patronov. — Na stropu kora njuno poveličanje. — Na pendantive se spuščajo oblaki s štirimi svetniki. — V desnem kotu oltarne stene signatura *Julius Qualeus. Pt. Anno 1712*.

**Bonzanigo.** — Cerkev *S. Abondio*. V nizki kupoli freska, ki predstavlja poveličanje cerkvenega patrona. — Na pendantivih štirje evangelisti v oblakih. — Signirano: *Julius Qualeus. Pint. Anno 1716*. — V devetdesetih letih prejšnjega stoletja je strela sliko poškodovala, potem so jo popravili. Tudi ta freska ni, kolikor se da presoditi po restavraciji, lastnoročno *Quaglio* delo in ima nekaj tistih *Quagliu* tujih stilističnih posebnosti, ki jih je opaziti na freski v cerkvi *S. Giuseppe* v *Lainu*. Da ni *Giulio* sam izvršil teh del, dokazuje razen notranjih razlogov tudi zunanja okoliščina, da sta bili te dve kupoli obe poslikani istega leta, česar bi en sam slikar ne mogel izvršiti.

**Porlezza.** — Podružnica *S. Maria del Rezzo*. Poslikana je kupola, kor in dve stranski kapeli. Cerkveni računi, ki jih navajam spodaj, izkazujejo izplačila *Giuliu* in ga označujejo (če vzamemo dotična mesta dobesedno) tudi kot avtorja vsaj nekaterih fresk, n. pr.: »... *A Mo Pietro Gupè* per auer assistito al *Sigr Giulio Quaglio* e messa la calcina quando dipingeva gli angoli dell' altare«. Vendar pričajo stilistični razlogi tako odločno zoper avtorstvo našega mojstra, da se morejo one besede nanašati na *Quaglia* zgolj kot podjetnika. Najbolj spominja na *Quaglia* kupola, pa tudi tukaj je kompozicija mnogo revnejša in suhoparnejša, kolorit jasnejši in enostavnejši, nego je *Quaglio*ev, sistem gubanja obleke drugačen. Arhitektura je naslikana popolnoma v duhu rokoka. Obe stranski sliki v koru je očitno izvršil nevešč začetnik in vendar ji cerkveni računi izrečno »pripisujejo« *Giuliu*. Tudi obe olnjati sliki v stranskih oltarjih sta očitno delo nesigurnega učenca, dasi označujejo računi *Giulia* kot prejemnika plačila zanje. Besedila računov torej ni jemati doslovno. Da je *Quaglio* bil tukaj le še podjetnik, bi se dalo sklepati tudi iz njegove visoke starosti (bil je tedaj že skoraj 80 let star) in iz okoliščine, da vidimo njegovega sina *Domenica*, ki je bil dober slikar in ki si je bil popolnoma prilastil očetov stil, samo enkrat podpisanega (v *Ostenu*), kar bi se dalo razumeti le na ta način, da je pomagal očetu izvrševati naročila, ki jih je le-ta dobival, zlasti ker je živel z očetom v nekakšni zadrugi, kakor je razvidno iz *Giulieva* dnevnika in iz statusa *animarum*. In kakor je *Domenico* delal pod očetovim imenom, tako je *Giulio* gotovo zaposleval tudi druge učence in pomočnike; pod dela pa se je podpisovala stara dobra in slavna firma »*Julius Qualeus*«, kakor so se tudi računi izplačevali firmi sami, naj je delo opravil kdorkoli iz njene delavnice.

**Porlezza.** — V župnišču počitek med begom v Egipt al fresco. Spodnji del močno poškodovan. — Nad vhodom v župnišče figuralen grb škofa *Pozzovelli*, tudi poškodovan. — Obe sliki sta starejši od zgoraj omenjenih.

**Montrionio.** — Podružnica del *Restrello*. Opis cerkve v župnem arhivu (prim. op. 10.) pripisuje stropno fresko in oltarno sliko *Giuliu Quagliu*. Če je poročilo, da je bil *Quaglio* pri poslikovanju te cerkve udeležen — zanesljivost te notice močno zmanjšuje pozni postanek njenega rokopisa (1839) — resnično, tedaj se more tudi v tem slučaju govoriti o *Quagliu* le kot podjetniku. Freske so gotovo nastale pod vplivom njegovega stila, a ravno tako gotovo niso delo njegove roke.

**Montrionio.** — Župna cerkev. Olnjata slika žalostne Matere božje, prinesena s podružnice *S. Agata* semkaj. Delo *Quaglio*ev delavnice.

**Bergamo.** — *Conservatorio Musicale* (nekadaj »*Luogo pio della mesericordia*«). V eni izmed šolskih sob ovalna freska na stropu, ki predstavlja razna dela krščanskega usmiljenja. Signatura: *Julius Qualeus Pt 1710*.

**Bergamo.** — *S. Alessandro* in *Colonna*. *Quaglio* je poslikal veliko sakristijo. Na stropu Abrahamova žrtev. Na obeh straneh po dva putta s simboličnimi predmeti. — V treh lunetah na stenah vera, upanje, ljubezen. — Pod upanjem signatura: *Julius Qualeus Pt Anno 1712*.

**S. Paolo d'Argon.** — Župna cerkev. Ves strop je pokrit s freskami, stukom in pozlačenimi okraski. V sredi podolgem pet večjih fresk s tremi prizori iz življenja sv. Pavla (spreobrnjenje, krst, poveličanje) in dvema iz življenja sv. Benedikta. V štirih kotih stropa štirje cerkveni učeniki. V svodnih kapah razne alegorične postave. Dalje 12 svetnikov, 12 apostolov in 12 majhnih medaljonov v *chiaroscuro*. — V prvi kupoli nad presbiterijem obglavljenje sv. Pavla v naslikani arhitekturi, ki obsega tudi kupolna okna in se navzgor odpira. Ta kupola in strop sta bila po besedilu nad vrati poslikana l. 1713. — Kupola nad korom ima dozdevno balustrado, nad njo se odpira nebeška slava z Bogom Očetom, na pendantivih štirje evangelisti. Signatura: *Julius Qualeus pinxit 1736*. Tudi ta freska v kupoli ni *Quaglio*ev delo. — V treh stranskih kapelah v ovalnih kupolah prizori iz življenja dotičnih svetnikov, ki so jim kapele posvečene. Te slike so nastale ob času prvega poslikavanja cerkve.

**Trst.** — Sv. Just (kapela sv. Jožefa). Na vzhodni stranski steni beg v Egipt. Pod tem pastirji pri jaslicah v *chiaroscuro*. — Zahodna stena: Smrt sv. Jožefa. Pod tem sv. Trije kralji v *chiaroscuro*. — Na stropu nad oltarjem vnebovzetje sv. Jožefa. — Vse freske so vsled vlage močno poškodovane.

**Gorica.** — Stolnica (prim. str. 187.).

**Ljubljana.** — Stolnica. V koru na stropu: Sv. Nikolaj se prikazuje v sanjah cesarju *Fridriku III*. Prvi ljubljanski škof *Sigmund Lamberg* prejema privilegije od cesarja. Papež *Pij II*. potrjuje istega škofa. — Nad oknom angeli s škofovskimi znaki. Na obeh straneh okna alegorične po-

stave: *Ardor amoris divini in Zelus religionis*. — Na obeh stranskih stenah v koru po dve veliki freski. Na levi rešitev treh na smrt obsojenih meščanov po sv. Nikolaju. Svetnik reši mornarje iz viharja. — Na desni: Svetnik poziva mornarje, naj izlijejo od zlega duha dano jim olje. Sv. Nikolaj pomaga prebivalcem Mirne ob lakoti. Pod to sliko lastna podoba Giulia Quaglia.

Severni del prečne ladje. Nad oltarjem na steni vera, upanje, ljubezen. Na eni steni: Rudolf Habsburški daje konja duhovniku s popotnico. Na drugi: Cesar Maksimilijan se po sv. Rešnjem telesu reši z nedostopne stene.

Južni del prečne ladje: Ob straneh okna simbol kesanja in milosti. Na levi steni beg v Egipt, na desni sv. Dizma na križu. Nad oltarjem povečanje sv. Dizma.

Na pilastrih kupole zgoraj grbi Pija II., Friderika III., Sigmunda pl. Herbersteina in Ferdinanda pl. Kuenburga. Pod njimi kreposti: pravičnost, pogum, previdnost in zmernost.

Srednja ladja: Med okni medaljoni z dvanajstimi apostoli. V svodnih kapah putti z rožami. Stropna slika prim. str. 188.

Na vratni steni na eni strani orgelj maščevanje pogana nad sliko sv. Nikolaja, ker ga ni varovala pred razbojniki. Na drugi strani ukazuje svetnik razbojnikom, naj vrnejo poganu ukradeno blago.

Oljnata slika za glavni oltar, ki jo je naslikal Quaglio, je izginila. Edina njegova oljnata slika v stolnici je smrt sv. Dizma v kapeli istega imena.

Na stropu sakristije Ozova smrt.

Na zunanji steni cerkve sv. Caharija in sv. Janez Krstnik; freski sta obledeli vsled vremenskih nezdod, popravljaj ji je slikar Wolf.

Te slike so nastale ob času prvega Quaglievega bivanja v Ljubljani in so vse njegovo lastnoročno delo. Ko se je mudil drugič v Ljubljani, ga je spremljal njegov sin Rafael, kateri je večino dela izvršil sam ali morda s pomočjo drugih učencev. Slike v kapelah zaostajajo v umetnostnem oziru daleč za Quaglievimi lastnoročnimi freskami. Razvrstitev slik je v vseh kapelah ista: Na obeh pilastrih spredaj po ena simbolična postava, v kapelah samih, na stranskih stenah, v lunetah nad njimi in na stropu prizori iz življenja svetnikov, ki so jim kapele posvečene. Poslikanih kapel je šest.

Ljubljana. — Semenška knjižnica (prim. str. 190.). Kakor kapele stolnice tako tudi ta freska ni več lastnoročno Quaglievo delo. Arhitektura, kompozicija in kolorit imajo že popolnoma

značaj rokokoja. Sliko so l. 1895. zelo nesrečno popravljali.

Ljubljana. — Deželni muzej. Dva slabo ohranjena kosa nekdanje po Quagliu poslikane kupole, ki predstavljata genija Kranjske in Ljubljane.

Puštal pri škofji Loki. — V kapeli gradiča na oltarni steni snemanje s križa, signirano: Julius Qualleus Pt. Anno 1706. — Pod fresko je oljnata slika žalostne Matere božje z Zveličarjem, signirana: Julius Qualeus, anno 1706 pinxit. Slika je nastala pozneje, podpis je potvorjen.

Gradec. — Meerscheinschloß. Primerjaj str. 189. sl.

Komena Krasu. — Podružnica Marija Obršljanska. Ves strop je poslikan s fantastično rokokosko arhitekturo, ki se z več predori odpira proti nebu. V dveh srednjih večjih odprtinah sveta Trojica in vnebovzetje Marijino. V manjših so postavljene vaze z rožami in putti. Pod arhitekturo v lunetah šest slik iz življenja Matere božje: Immaculata, Marijino rojstvo, pot v tempel, Elizabetin obisk, rojstvo Jezusovo, darovanje v templu. — Signatura: Julius Qualetus Comensis P. anno 1723. Medlost in bledota barev, slabo modelirana, slabotna telesa dokazujejo, da ni Giulio avtor teh fresk. Tu je delala ista roka, ki mu je pomagala v ljubljanski semeniški knjižnici.

Napačno je Renaldisovo poročilo, da je Giulio Quaglio delal v cerkvi S. Francesco della Vigna (d' Ospedale) in v Borgu di Gemona (sedaj Colleggio Toppo Wassermann) v Vidmu. Prav tako mu po krivici pripisujeta Baldissera (Da Gemona a Venzone. Guida storica ed artistica. Gemona 1891, p. 102.) in Anastasio Rossi (Cenni su Venzone, p. 10.) oljnato sliko darovanja v templu, ki je v venzonski stolnici. Brez razloga se štejejo dalje med Giulieva dela nekatere slabe freske v cerkvi Madonna dei Campi pri Stezzanu v okolici Bergama (La Madonna dei Campi. Saggio storico-morale. Bergamo. 1894, p. 175<sup>1</sup>). Slednjič je treba še omeniti, da naš mojster v Bresci ni delal, kakor se je večkrat trdilo, zakaj oni Giulio Quaglio, ki je poslikal kor cerkve S. Maria dei Miracoli (Le Pitture e Sculture di Brescia che sono esposte al Pubblico con un'appendice di alcune private Gallerie. Brescia. 1760, p. 63.), je bil tisti vnuk našega Giulia Quaglia, ki se je pozneje izselil v Mannheim.

# Opombe.

<sup>1</sup> Liber Mortuorum župnije Laino, ki se začelja l. 1732., poroča iz l. 1751.:

»Anno Dom. 1751. die tertia mensis Julii Laijini.

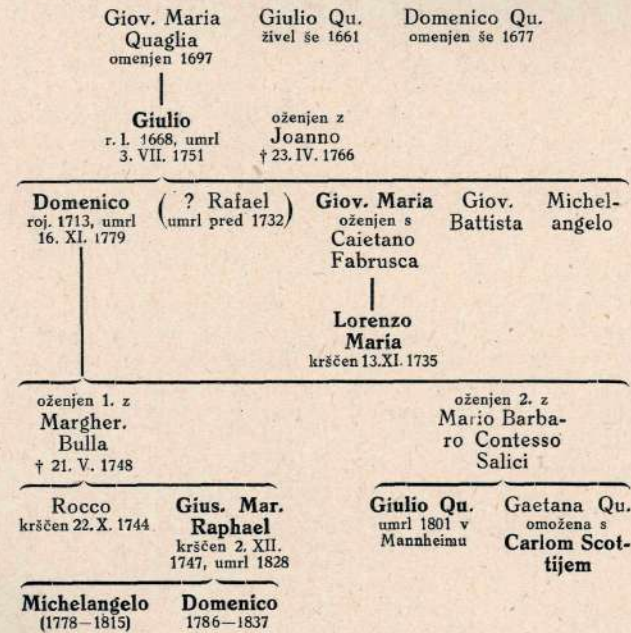
D. Julius Qualeus q<sup>m</sup> Joannis Mariae aetatis suae annorū octoginta quattuor circiter in Comunione Ste M. Ecclae, in Domo propria Animā Deo reddidit, et sequenti die eius corpus sepultū fuit in sepulcro Dominorū de P̄yris in hac eccla Sti Laurentii Martiris Laŷni constructo, et mihi Antonio Laurentio Aliprando Parroco Confessus. Ssmo Euch<sup>s</sup> Sacramento muniri non potuit propter grave impedimentum quod in eius gutture habebat, extremae quidam Uctionis Sacram<sup>to</sup> roboratus, eiusque Animā Deo maximo commendavi.«

Thalnitscher navaja rojstno leto 1668.

<sup>2</sup> »Erhalten von ihm ein Selbstbildnis, seine Frau malend, im 27. Lebensjahre 1628« etc. Singer, III. 505.

<sup>3</sup> Registro della Chiesa in Laino. Libro II. (1651.—1705.).

Ker se ta Giulio Quaglio večkrat zamenjuje z našim mojstrom in ker je družina Quaglio rodila v dobi od 17. do 19. stoletja več znamenitejših umetnikov, naj navedem njen rodovnik, čeprav tak, kakršen je tukaj, ni popoln, ker ne omenja tiste veje, ki se je kasneje ocepila v Nemčijo. Sestavljen je po župnijskih matrikah v Lainu in po dokumentih, ki sem jih tamkaj videl v zasebni lasti.



<sup>4</sup> Registro della Chiesa in Laino II.:  
1674. Aprile dato al Sig. Domenico Qualio che lavorò in S. Vittore per li colori 13 : 10 Terzoli.

1676. 11. Aprile al Sig. Domenico Quaglio pittore a bon conto della sua opera 44 Terzoli.

1676. Adi tanti Giugno dato al Sig. Domenico pittore una doppia 46 Terzoli.

1677. prejme Sig. Pittore Quaglio a conto del suo hauere 12 Terzoli.

<sup>5</sup> 1664. plačajo »Fratelli Qualia per un capretto hauto all' incanto 1 Terz.« (Registro.)

<sup>6</sup> V arhivu baronov Giani v Novati pravi neki zapisek iz l. 1696.: La chiesa di Novate venne dipinta da Giulio Quaglio di Laino in Valle d' Intelvi, rinomato pittore di quel tempo.« V cerkvi sami je v zadnji kapeli na evangelijski strani napis: Ilmus D. D. Franciscus. Giani. De. Novate. Epus. Sirmii. Propriis. Expensis. Hoc. Altare. De. Jure. Patr. Extruere. Hocce. Templum. Inaurare. Fecit. An. MDCXCV.

<sup>7</sup> Napis na slavoloku se glasi: Sacris His Aedibus Utroque Latere Piorum Elemosynis Ampliatis Coelestis Gloriam Eleganti Manu Effigiatæ Ornamentum Addidit Abbas Joannes Krisai Parochus et Archidiaconus Goritiae. Anno salutis 1702.

<sup>8</sup> Glede nagrade, ki so jo izplačali Quagliu, in izdatkov za poslikavanje stolnice prim. J. Dostal: »Računska knjiga o zidanju ljubljanske stolnice in stroški za slikanje cerkve.« Čas. 1912. p. 395.

Slike v ljubljanski stolnici so splošno dobro ohranjene, a vendar niso ostale take, da bi se njih prvotni značaj ne bil znatno spremenil. Od slik nekdanje dozdevne Quaglieve kupole, ki so jo, kakor smo že omenili, nadomestili s sedanjo Langusovo, sta ohranjena le dva brezpomembna kosa v ljubljanskem muzeju. Na notranji portalni steni je izginila Quaglieva slika volitve sv. Nikolaja za škofa, prvotne oltarne slike tudi ni več. V kapeli sv. Rešnjega telesa in sv. Dizma so vsled predelavanja izginile slike sv. Petra, Magdalene, Simona in Juda.

Tudi sicer niso ravnali s Quaglievimi slikami vedno zelo nežno. V ljubljanskem muzeju je spomenica akademskega slikarja Franca Kurza pl. Goldensteina (7. septembra 1859.) ljubljanskemu kapitularnemu konsistoriju, v kateri očita restavradorjem, da prepreči nadaljnje škodljive poprave, naslednje:

»... Der zweite Barbarismus war die durch Mauerlöcher behufs des Gerüstes zur Aufführung der Kuppel ganz unnöthigerweise geschehene Zerstörung der herlichen, vortrefflich erhaltenen 4 Evangelisten von Qualio, welche jetzt durch ungetreue Copien ersetzt sind.

... die Reinigung des grossen Freskobildes im Schiffe der Kirche, welche durch Knechte mit Scheuerlappen geschah und zwar in so barbarischer Weise, dass alle Nacharbeiten des grossen

Meisters Qualio für ewige Zeiten verloren gingen und namentlich die ganze Haltung des Hintergrundes und der perspektiven Architektur, wie auch der Glorien und blauen Lüfte, welche bedeutend retouchirt waren, und zwar mit so vielem Geschicke und Kunstaufwande, dass das alte ungeräumte Gemälde doppelt so viel Ruhe des Auges hatte, als es gegenwärtig in seiner hellen, ausgewaschenen Gestalt hat...»

Starejši ljudje da se še spominjajo nekdanje slike v glavnem oltarju, ki je predstavljala sv. Nikolaja s kranjskima apostoloma sv. Hermagorom in Fortunatom — zakaj so to sliko odstranili?

Kot višek razdejanja označuje Kurz pl. Goldenstein okoliščino, da tako razsipno in brezmiselno porablja pri popravljanju cerkve zlato in mramor, kar mora žaliti celo oko vsakega laika: »dabei möchte ich auch wiederholen, dass auch diesmal bei den Fresken die sämtlichen Retouchen ebenfalls weggewaschen wurden, dann die hellen mit Neapelgelb und Schmalte Königsblau und Malachit gearbeiteten Stellen durchaus verdorben wurden, und nur die ocherartigen Farben ausgenommen in den lichtesten Theilen des Fleisches, wo auch vieles verdorben und beschädigt ist, weniger gelitten haben.«

<sup>9</sup> Pri družini Caprani v Lainu. Knjiga ima naslov »Registro di me Giulio Quaglio 174. (zadnja številka se ne da brati, a je gotovo 8). Zapiski, ki jih je Giulio pisal lastnoročno, segajo od 18. maja 1748 do 17. marca 1751. Ta dnevnik predpostavlja druge starejše, ki se niso ohranili. Quagliev rokopis je težko čitljiv, mojstrova roka se je ob tem času že močno tresla, tako da je moral večkrat narekovati; potem je pod diktat deval svoje potrdilo: »in fede Giulio Quaglio.«

Knjiga navaja natančne podatke o dohodkih iz posestva in o izdatkih za hišo, ni pa v njej omenjenih nobenih plačil za slikarska dela, tako da nam ne daje nobene opore v raziskavanju mojstrovega življenja. Najvažnejše, kar moremo iz dnevnika povzeti, je gotovost, da si je Quaglio v svojih poznejših letih uredil v Lainu slikarsko šolo, zakaj zapisnik navaja vsote, ki so mu jih plačevali njegovi učenci. Tako je n. pr. na strani 113. notica: »Il detto Francesco è ritornato alla mia scuola e spese.«

Po Giulievi smrti so njegovi nasledniki dnevnik nadaljevali do 19. stoletja.

<sup>10</sup> V župnijskem arhivu je še ohranjen en del popisa župnije, pisan l. 1839. O cerkvi del Restello pravi rokopis:

»Subito in seguito al' anno 1726 furono fatti gli stucchi della Chiesa, che sono lavoro di Giovanni Battista Comparetti; indi vi ha dipinto Giulio Quaglio l' imagine della B. M. delle grazie, e la gloria di essa nella volta; ed il Sigr Alessandro Jeretti ha fatto nel 1748 circa la pittura che vedesi a sinistra della chiesa.« O cerkvi S. Agata (Montronio) pravi rokopis: »Tutti i dipinti dell' altar dell' addolorata si credono lavori di Giulio Quaglio, essendone l' autor certo del quadro della Vergine santissima addolorata che v' era prima in luogo dela statua e che ora si conserva nella cappella di S. Maria Maddalena in S. Stefano (župna cerkev v Montroniu).«

<sup>11</sup> Libro nuovo de Conti della Fabrica della Madonna del Rezzo 1720. (župnijski arhiv v Porlezzi).

1738. 10 Settembre pagate al Sigr Quaglio Pittore per prezzo di due quadri L 300—

Per speso in porto de di quadri e Barcaroli L 228.

Per pasti dati a do Sigr Quaglio L 3—,

1743. 12. Aprile a Mastro Daniele per soldo del palio di marmo comprese L 8 di più dell' accordo agiustato del Sigr Giulio Quaglio per l' agionta fatta d' alcune fatture L 173—.

11. Genajo a Mo Gio Ma Bosso per aver messo la calcina quando il Sigr Giulio Quaglio dipingeva l' imagine della Ba Vergine L 215.

1745. 14. Febraio per tante pagate a Mo Pietro Gupé per aver assistito al Sigr Giulio Quaglio e messa la calcina quando dipingeva gli angoli dell' altare L 7—.

31. Marzo per spesi in stacchette e carta di stamegna per il Sigr Giulio Quaglio per i disegni L 1—.

3. Aprile Ad Andra Muttone per aver messa la calcina alcune volte al Sigr Giulio L —15.

22. Maggio al Sigr Giulio Quaglio a conto della pittura de due quadroni laterali al fresco L 216—.

1747. 7. Novembre più per tante ricevute in prestito dal M. R. Sigr Prevo per pagar il Sigr Giulio Quaglio per le figure fatte nelle volte delle cappelle L 256—.

<sup>12</sup> Liber Mortuorum v Lainu: 1776, 23. Aprile, Joanna de Qualeis, uxor qu<sup>a</sup> Julii, 75 circiter annorum.