

Mateja Neža Sitar

**BENEŠKI SLIKAR PAOLO ROSSINI IN  
NJEGOVA SLIKA KRIŽANI Z  
MAGDALENO IZ PODRUŽNIČNE CERKVE  
SV. TREH KRALJEV NA BRUNKU**

Kakovostna, a domala nepoznana in zelo poškodovana slika *Križanega z Magdaleno* je leta 2007 prišla v restavriranje v atelje Oddelka za štafelajno slikarstvo Restavratorskega centra Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije. Konservatorsko-restavratorski projekt je med letoma 2008 in 2010 vodila vodja oddelka Barbka Gosar Hirci. Slika od leta 2011 začasno domuje v gotskem prezbiteriju župnijske cerkve sv. Petra v Radečah. Ker je brunška cerkev z vso dragoceno opremo zelo ogrožena in nujno potrebna strokovne sanacije ter zaščite, obenem pa je o njej objavljeno malo oz. nič novega, s prispevkom opozarjamo na nujnost raziskovanja in reševanja tega spomenika. Predstavili bomo nekaj najnovejših podatkov o avtorju in sliki, ki doslej še nista bila deležna natančnejše obravnave.<sup>1</sup>

Nekdanja romarska cerkev (sl. 1) je zgrajena na razgledni točki v Posavju na slemenu hriba Brunške Gore, tj. med Šentjanžem in Radečami na desnem, kranjskem oz. dolenskem bregu reke Save. To je bilo od nekdaj mejno področje med Štajersko in Kranjsko.<sup>2</sup> Romarska

<sup>1</sup> Najlepše se zahvaljujem Danieli Milotti Bertoni za pomoč pri prevodih in komunikaciji z župnijo v Mazzanu ter restavratorjem Romeom Seccamanijem, Ferdinandu Šerbelju in Simoni Menoni za kritično branje, še posebej pa Mateju Klemenčiču za opozorilo na dodatno bibliografijo. Posebna hvala gre Romeu Seccamaniju za gradivo o restavriranju Rossinijeve *Zadnje večerje* in za pomoč pri iskanju italijanskih virov. Zahvala tudi Jassmini Marijan, Mojci Jenko in Nataši Kovačič iz Narodne galerije ter Metki Košir iz MK INDOK centra za dostop do arhivskega gradiva, za posvete o materialni problematiki slike pa restavratorkama Barbki Gosar Hirci in Simoni Škorja, slednji se zahvaljujem še za pomoč pri zgodovinskih virih.

O materialnem stanju cerkve in slike skozi čas, o vzrokih za poškodbe, historiatu posegov na sliki ter o njenem konserviranju in restavriranju cf. Mateja Neža SITAR, Simona ŠKORJA, Restavrirana slika Paola Rossinija, *Križani z Magdaleno* iz podružnične cerkve Sv. treh kraljev na Brunku, *Varstvo spomenikov*, XLVII, 2012 (v pripravi).

<sup>2</sup> Več o tem: Marijan ZADNIKAR, *Spomeniki cerkvene arhitekture in umetnosti*, 2, Ljubljana 1975, p. 18; Jože CURK, Radeče in njihova okolica – Gradbenozgodovinska skica, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, L, 1979 [1981], p. 97.

postojanka na Brunku (drugače tudi Wrunnk, Brunik itd.), kot imenuje Curk skupino treh stavb – cerkev Sv. treh kraljev, južno tik ob njej zvonik in ob njem manjšo, med drugo svetovno vojno požgano Marijino cerkev oz. kapelo –, je nastala ob prometnici proti Šentjanžu v začetku 16. stoletja.<sup>3</sup> Že tedaj je spadala pod cerkev sv. Petra v Radečah, ki je leta 1618 postala župnijska.<sup>4</sup> Radeška župnija je do leta 1751 pripadala oglejskemu patriarhatu, do leta 1787 goriški nadškofiji in nato ljubljanski škofiji.<sup>5</sup> Leta 1810 je dobila sedanji župnijski obseg,<sup>6</sup> del katerega je tudi brunška podružnica.

Medtem ko slika še ni bila obravnavana, je bila cerkev kot pomembna poznogotska arhitektura že deležna pozornosti.<sup>7</sup> Nazadnje je bila v okviru arhitekture pozne gotike na Dolenjskem opisana kot plemiška božjepotna ustanova, v celoti obokana triladijska dvorana, datirana v čas 1510–1520.<sup>8</sup> Še vedno niso znani neposredni podatki ali listine o nastanku cerkve.<sup>9</sup> O domnevnem ustanovniku priča epi-

<sup>3</sup> CURK 1979, cit. n. 2, pp. 79, 94; več o zgodovini kraja na pp. 78–81.

<sup>4</sup> CURK 1979, cit. n. 2, pp. 80, 84.

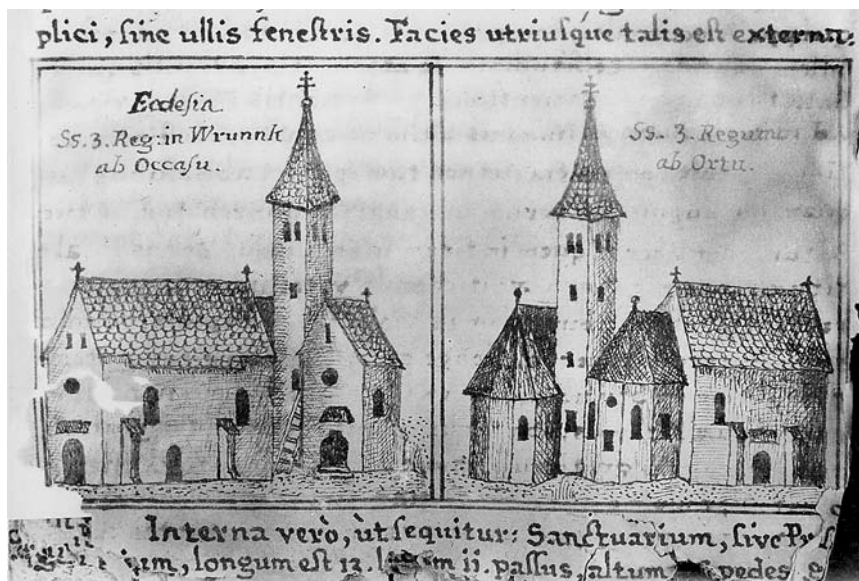
<sup>5</sup> France M. DOLINAR, Slovenska cerkvena pokrajina, *Acta Ecclesiastica Sloveniae*, XI, 1989, p. 22; cf. Ignacij OROŽEN, *Orožnova zgodovina dekanije Laško*, Celje 2009, p. 289.

<sup>6</sup> CURK 1979, cit. n. 2, p. 81.

<sup>7</sup> Dosedanje objave e. g. Ivan KOMELJ, Položaj gotskega stavbarstva na Dolenjskem, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. V–VI, 1959, pp. 342–349; Id., *Gotska arhitektura*, Ljubljana 1969, pp. 37–38; Id., *Gotska arhitektura na Slovenskem. Razvoj stavbnih členov in cerkvenega prostora*, Ljubljana 1973, pp. 106–107, 241–245, 283; CURK 1979, cit. n. 2, pp. 94–97; ZADNIKAR 1975, cit. n. 2, pp. 15–20; Blaž RESMAN, Brunk. Umetnostni spomeniki, *Enciklopedija Slovenije*, 1, 1987, p. 402; Robert PESKAR, Arhitektura pozne gotike na Dolenjskem, *Gotika v Sloveniji* (Ljubljana, Narodna galerija, ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995, pp. 115–116, cat. 42. Za natančnejši opis stavbe in opreme poleg Curka in Zadnikarja glej tudi terenske zapiske Franceta Steleta, dostopne na: <http://gis.zrc-sazu.si/zrcgis/doc/stele/skenogram.aspx?id=BRUNK,%20p.%20c.%20sv.%20Treh%20kraljev%2001.jpg> [12. 8. 2011], od tu cit. STELE, *Terenski zapiski*. Prispevek o stavbni zgodovini in obnovah cerkve pripravlja odgovorna konservatorica Nataša Podkrižnik iz ZVKDS, OE Celje.

<sup>8</sup> PESKAR 1995, cit. n. 7, pp. 115–116 s starejšo literaturo. Robertu Peskarju se zahvaljujem za posvet. Cerkev naj bi zgradili v spomin na »črno smrt« v začetku 16. stol.: s. a., *Umetnostnozgodovinski spomeniki Radeč in okolice*, [Radeče] 1977 (tipkopis, župnišče sv. Petra v Radečah), p. 28. Za kopijo se zahvaljujem g. župniku Miru Berglju.

<sup>9</sup> Zapiše že: ZADNIKAR 1975, cit. n. 2, p. 19. Za najstarejši omembi za leto 1526 glej: PESKAR 1995, cit. n. 7, p. 115, za leto 1530 pa: Anton POLŠAK, Prve omembe nekaterih krajev /.../, *Boštanj 800 let*, Boštanj 1998, p. 71; za druge starejše omembe mdr.: Janez Krstnik GAJŠNIK [Ioanne Baptista Gayschneg], *Compendiosa totius archiparochiae*



1. Janez Krstnik Gajšnik, perorisba brunške cerkve sv. Treh Kraljev z jugozahoda in s severovzhoda, 1747.

taf na slavoločni steni nad Antonovim oltarjem v ladji. Sporoča napis, ki ga omenja že Gajšnik,<sup>10</sup> v Orožnovem prevodu pa se glasi: »Tukaj počiva v Bogu plemeniti in strogi gospod Krištof Gušič z Novega gradu, zastavni gospod gospostva Svibno, ki je v Bogu zaspal dne 3. junija 1583.«<sup>11</sup> V okolici brunške cerkve je bilo kar nekaj gospostev in ple-

*Tyberiensis Topographia a R. D. Ioanne Baptista Gayschneg in eadem archiparocia caesarea ad S. Martinum, beneficiato fideliter contexta, 1747* (rokopis), Nadžupnijski urad Laško, s. p.; Anton OZINGER, *Vizitacijski zapisniki goriškega nadškofa Karla Mihaela grofa Attemsa 1752–1774, Vizitacijski zapisniki savinjskega arhidiaconata goriške nadškofije 1751–1773 /.../, 2*, Ljubljana 1991, p. 425; Janez HÖFLER, *Gradivo za historično topografijo predjožefinskih župnij na Slovenskem, 5, Dolenjska II*, Ljubljana 1997 (tipkopis, Oddelek za umetnostno zgodovino, Filozofska fakulteta v Ljubljani), p. 33.

<sup>10</sup> GAJŠNIK 1747, cit. n. 9, p. 42.

<sup>11</sup> OROŽEN 2009, cit. n. 5, p. 292. Cf. STELE, *Terenski zapiski*, cit. n. 7, XCV, 4. 2. 1914, p. 1; ZADNIKAR 1975, cit. n. 2, p. 19; CURK 1979, cit. n. 2, p. 96; *Umetnostnozgodovinski spomeniki* 1977, cit. n. 8, p. 32. Tudi kamnita plošča v tleh ladje pred Antonovim oltarjem najbrž priča o lastnikih, ki so imeli v cerkvi grobnico. Del napisa navajata Stele (STELE, *Terenski zapiski*, cit. n. 7, XCV, 4. 2. 1914, p. 2) in neznan avtor (»hier liegt begraben ...« v: *Umetnostnozgodovinski spomeniki* 1977, cit. n. 8, p. 32). Leta 1572 je Janez pl. Auersperg Erkenstein izročil Krištofu pl. Gusiču. Glej tudi nenavadno Valvasorjevo zgodbo: Johann Weichard VALVASOR, *Die Ehre des Herzogthums Krain*, Laibach, Nürnberg 1689, XI, pp. 415 ss., povzeto tudi v: Ivan STOPAR, *Grajske stavbe v*

miških sedežev,<sup>12</sup> ki so bili ustanovniki cerkva na tem območju. Za brunško cerkev bi bil lahko odločilen grad Erkenstein oz. starejši Zgornji Erkenstein (Obererkenstein),<sup>13</sup> ki leži na stari meji deželnoknežjega laškega gospostva nasproti krškemu in boštanjškemu gospostvu, med njegovimi lastniki in zakupniki v 18. stoletju pa je bil<sup>14</sup> Janez Sigfrid Čečker, ki je bil zakupnik gospostva od leta 1703 do 1739,<sup>15</sup> ko ga je zaradi prezadolženosti prodal Jožefi Barbari Ržen, ki je gospostvo leta 1740 prepustila sinu Francu. Nato sta ga kupila Janez Anton in Marija Ana Bosizio ter ga 12. junija 1766 prodala Sigmundu baronu Gallu pl. Gallensteinu, le-ta pa ga je predal sinu Karlu Sigmundu.<sup>16</sup> Domnevne naročnike bi morali iskati tako med lastniki Erkensteina kot med cerkvenimi možmi, povezanimi z brunško ali radeško cerkvijo, ki so morda bili v kakšnih povezavah z večjimi evropskimi umetnostnimi središči, kot so Benetke. Eno omenjenih imen se pojavi v vizitacijskem zapisniku savinjskega arhidiakonata goriške nadškofije leta 1756.<sup>17</sup> Škof vizitator<sup>18</sup> je v zapisniku zabeležil zanimivo pojasnilo ključarja brunške cerkve Andreasa Sodlerja, da je »pokojni baron Tschetschker s posesti Obererkenstein« cerkvi »zapustil podložnika Joannesa Skoporza«, in sicer tako, da je polovica njegovih dajatev pripadala brunški cerkvi, župni

osrednji Sloveniji, II, Dolenjska, Med Bogenšperkom in Mokricami, Ljubljana 2001, p. 46. Kranjski deželni svetnik Kristof Gustičič (!) je leta 1579 prevzel svibensko gospostvo: STOPAR 2001, cit. n. 11, pp. 147–148.

<sup>12</sup> Npr. Radeče, Novi dvor, Hotemež, Žebnik, Svibno, Novi grad, Kompolje: OROŽEN 2009, cit. n. 5, p. 289.

<sup>13</sup> Oz. Novi grad; o njegovi zgodovini glej mdr.: VALVASOR 1689, cit. n. 11, p. 419; CURK 1979, cit. n. 2, pp. 80–81, 92; Majda SMOLE, *Graščine na nekdanjem Kranjskem*, Ljubljana 1982, p. 324; Ivan JAKIČ, *Vsi slovenski gradovi*, Ljubljana 1997, pp. 101, 225; POLŠAK 1998, cit. n. 9, p. 71; Anton POLŠAK, Alfred ŽELEZNIK, Gradovi, *Boštanj 800 let*, Boštanj 1998, pp. 93–94; STOPAR 2001, cit. n. 11, pp. 45–46, 114–115.

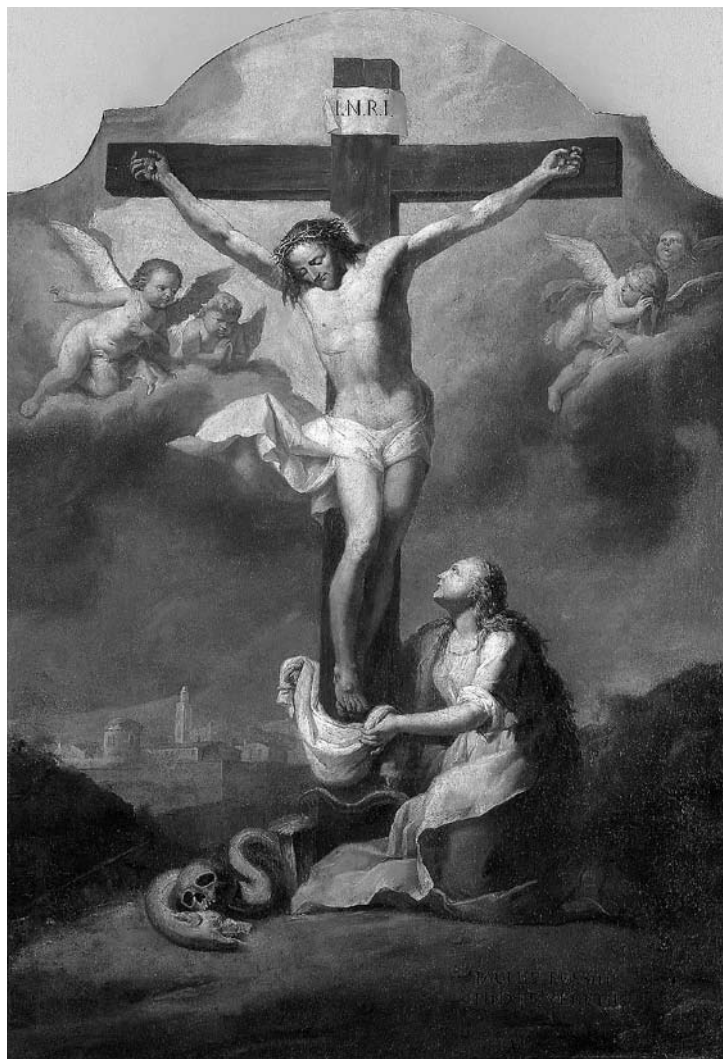
<sup>14</sup> V 17. stol. so bili Gusiči, Čečkerji; cf. SMOLE 1982, cit. n. 13, p. 324; STOPAR 2001, cit. n. 11, pp. 46, 114. Za 18. stoletje podatke povzemamo po: SMOLE 1982, cit. n. 13, pp. 19, 324; STOPAR 2001, cit. n. 11, pp. 46, 114.

<sup>15</sup> POLŠAK, ŽELEZNIK 1998, cit. n. 13, p. 26. Smoletova zapiše 1799: SMOLE 1982, cit. n. 13, p. 324.

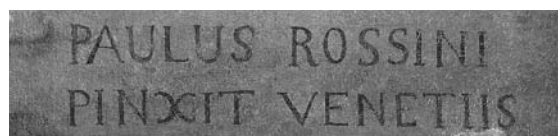
<sup>16</sup> Lastnik je bil zgolj na podlagi izjave bratranca Leopolda Vajkarda (16. 3. 1779). Nato je dedovala Cecilija, roj. Wernegkh, ki je za dediča določila Janeza Nepomuka pl. Buseta: SMOLE 1982, cit. n. 13, pp. 324–325.

<sup>17</sup> OŽINGER 1991, cit. n. 9, p. 13; cf. DOLINAR 1989, cit. n. 5, pp. 12–16.

<sup>18</sup> Goriški nadškof Karel Mihael Attems je za vizitacijo savinjskega arhidiakonata leta 1756 delegiral celjskega mestnega župnika in opata Martina Sumpichlerja: OŽINGER 1991, cit. n. 9, pp. 13, 21.



2. Paolo Rossini, *Križani z Magdaleno* (po restavriranju)



3. Paolo Rossini, *Križani z Magdaleno*, izrez (signatura)

cerkvi v *Laâggu*<sup>19</sup> pa drugi del, ki si ga je brunška cerkev nato pridobila z izplačilom 100 florintov »plemenitemu gospodu de Khilau, tedaj župniku v *Laâggu*«. Vendar si je Čečerjev naslednik, *neki gospod de Schpat*, s silo prilastil omenjenega podložnika, ne da bi cerkvi povrnil denar; zadevo so prepustili v razrešitev laškemu nadžupniku.<sup>20</sup>

Ob pomembni stavbni vrednosti je nujno opomniti še na umetnostna dela v notranjščini,<sup>21</sup> med katerimi je tudi *Križani z Magdaleno*, podpisano delo Paola Rossinija (olje na platno, 323 x 224,5 cm; <sup>22</sup> sl. 2). Natančen opis je bil mogoč šele po restavriranju, saj je bil prizor pred tem zaradi hudih poškodb težko berljiv. Rossini je po splošno razširjeni in uveljavljeni predlogi upodobil ikonografski motiv, ki ne predstavlja samega dejanja križanja, ampak se ob osrednjem motivu *Kristusa na križu* pojavijo spremljevalne osebe, v našem primeru le Marija Magdalena.<sup>23</sup> Izbral je posebno vsebinsko in čustveno močan ikonografski tip upodobitve zapuščenega prizorišča Kalvarije s Kristusom, ki ga objokuje žalujoča Magdalena ob vznožju križa.<sup>24</sup> Po ustaljeni

<sup>19</sup> Domnevamo, da gre za Loko pri Zidanem mostu. V času vizitacije je cerkev spadala pod celjski arhidiakonot in komisariat Celje, in sicer v laško nadžupnijo in župnijo Radeče. Za druge oblike imena, mdr. npr. Laagk, cf.: Pavle BLAZNIK, *Historična topografija slovenske Štajerske in jugoslovanskega dela Koroške do leta 1500*, Maribor 1986, p. 395.

<sup>20</sup> OZINGER 1991, cit. n. 9, p. 425. Za prevod se zahvaljujem Danieli Milotti Bertoni in Marjanu Rožacu.

<sup>21</sup> Npr. stenske poslikave pod beleži, kamnoseško okrasje, plastike, oltarji, prižnica itd. Za opis notranje opreme mdr.: STELÈ, *Terenski zapiski*, cit. n. 7; ZADNIKAR 1975, cit. n. 2, pp. 18–19; ČURK 1979, cit. n. 2, pp. 95–97; *Umetnostnozgodovinski spomeniki* 1977, cit. n. 8, pp. 30–33; RESMAN 1987, cit. n. 7, p. 402. Med slikami velja omeniti votivno podobo z veduto Brunka, ki je zaradi izredno slabega stanja že v konserviranju-restavriranju, in sliko *Poklon Sv. treh kraljev* iz glavnega oltarja, ki je zaradi hudih poškodb (raztrganine) nujno potrebna sanacije in zaščite.

<sup>22</sup> Cf. restavratorsko besedilo Simone Škorja v: SITAR, ŠKORJA 2012, cit. n. 1.

<sup>23</sup> Več o ikonografskem tipu: Géza JASZAI, s. v. Kreuzigung Christi, *Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie*, 2, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1994, coll. 635–638.

<sup>24</sup> Primerjalno je npr. veliko bolj ekspresivna starejša oltarna slika Giovana Battista Langettija iz 1660/65 v Ca' Rezzonico v Benetkah: JASZAI 1994, cit. n. 23, coll. 636–637 (za natančnejšo datacijo 1663/64 cf. Marco BOSCHINI, *La carta del navigar pitoresco /.../ 1660* [ed. Anna Pallucchini], Roma, Venezia 1966, p. 330; najnovejše o Langettiju cf. Marina STEFANI MANTOVANELLI, *Giovanni Battista Langetti. Il principe dei Tenebrosi*, Soncino 2011); cf. tudi Justus MÜLLER HOFSTEDE, Ein unbekanntes Modell von Rubens: »Magdalena verehrt den Gekreuzigten«, *Pantheon*, XXVII/2, 1969, pp. 136–144.



ikonografski shemi in standardni kompoziciji je naslikal dominantno frontalno podobo mrtvega Kristusa, razpetega na križ pred krajino in nebo. Rahlo ukrivljeno telo je v zgornjem delu nagnjeno na levo, prav tako njegova glava, od pasu navzdol se težišče požene v drugo smer. Prefinjene obrazne poteze zaznamuje upadel, a spokojen izraz. Anatomsko večje oblikovano telo je naslikano rahlo *chiaroscurno*. Okrog ledij ima ovit perizonij, ki ob desnem boku vzvalovi v vetru. Obličje klečeče Magdalene je upodobljeno v čistem profilu in z otožnim pogledom strmo usmerjeno v Kristusov obraz. Zlato rjavi rahlo valoviti lasje so za visokim čelom speti z lasnico in padajo po hrbtu. Magdalenino belo spodnje oblačilo je obdano z ogrinjalom, ki se nakopiči pod križem in je navznoter nežno rožnato, navzven pa oker rjave barve, ponekod skoraj zlato oker. Magdalena v zanimivi gesti, objemajoč križ, z dlanmi in prsti pridržuje belo tkanino. Ob vznožju križa se kača zviija okrog Adamove lobanje in križa. Kristus je naposled s svojo smrtjo izbrisal krivdo izvirnega greha. Nebeško sfero zapolnjujejo oblaki in krilati okroglolični ter debelušni angeli, ki so suvereno in skoraj prosojno lahkotno naslikani v molitvi ali tihem prisostvovanju. Sredi temnih oblakov se za križem odpira zlato rumena nebeška svetloba, pod oblaki pa sivomodro oblačno nebo. V daljavi se prikazuje veduta Jeruzalema za obzidjem, arhitekturna kulisa, ki posnema motive rimske arhitekture; ob Kalvariji se rahlo vzpenjata griča. V levem zaraščenem bregu komaj razločimo neke vrste prostorsko odrivalo, kot cesto v daljavi ali del ograje za Kalvarijo. Svetloba diagonalno pada z leve na Kristusovo telo, njegovo opasico, ožarja Magdalenino obličje, belo spodnje oblačilo in tkanino v njenih rokah ter se ustavi na rožnatem delu ogrinjala. Šibkeje je osvetljena bližnja okolica. Mestno veduto narahlo osvetljuje naravna svetloba z leve.

Kompozicija je uravnoteženo, suvereno in učinkovito zastavljena, figure so prepričljivo, naravno postavljene v prostor. Slikar je mojstrsko izbiral in razprostiral barve. Prevladuje nežen, neoster in nekontrasten kolorit. Topli kolorit zgornjega dela (z naborom rjavkastih, zlato oker in rahlo rožnatih odtenkov) je Rossini preko vmesne cezure hladnih modrosivih, rjavkastih tonov uskladil s spodnjimi, ponovno toplimi toni (rjavkastimi, oker, zelenkastimi odtenki z niansami zlatega okra in s svetlobo prepojeno svetlo rožnato). Celoto je poživil z odbleski svetlobe. Inkarnat

Kristusovega telesa je le rahlo mrtvaško bledikav in zelenkast v primerjavi s toplim in rožnato živahnim inkarnatom Magdalene in angelov. Telesa, obrazi, okončine so naslikani pretanjeno, plastičnost je dosežena z barvno in svetlobno modelacijo, ne z risbo. Rossinijevo slikanje je mehko, lahko bi rekli, da gre za *sfumato*, izbrani odtenki pa ustvarjajo lirično zamaknjeno razpoloženje. V desnem spodnjem kotu slike je ohranjen slikarjev podpis: »PAULUS ROSSINI / PINXIT VENETHIS« (sl. 3).

Slika še ni bila deležna umetnostnozgodovinske in konservatorske obravnavane. Doslej znanih in objavljenih podatkov o umetniku in sliki je malo. Napisano se bolj ali manj ponavlja: da gre za oltarno sliko *Križanega z Magdaleno oz. Marijo Magdaleno* beneškega slikarja Paola Rossinija oz. *Benečana*, ki se je na sliko podpisal. Razlikujejo se le okvirne datacije. V poročilu dunajske centralne komisije je slika datirana v prvo polovico 18. stoletja,<sup>25</sup> France Stele jo je postavil v drugo polovico,<sup>26</sup> Viktor Steska in kasneje tudi Jože Curk okoli srede,<sup>27</sup> Marijan Zadnikar pa na konec 18. stoletja.<sup>28</sup> Slika je bila v času svojega obstoja deležna več restavratorskih posegov, saj je bila večkrat v slabem materialnem stanju, predvsem zaradi od vlage načete cerkvene notranjščine in slabega vzdrževanja. Restavrirana je bila najverjetneje že v 19. stoletju,<sup>29</sup> prvi dokumentirani poseg pa je izvedel Sternen med letoma 1914 in 1921.<sup>30</sup> Ob ohranjeni pisni dokumentaciji je prav posebno odkritje trenutno edina in obenem najstarejša ohranjena fotografija slike, »en face« posnetek, najbrž Steletov, domnevno iz leta 1914 (sl. 4).<sup>31</sup>

<sup>25</sup> *Mitteilungen der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege*, s. 3, XI, 1912, str. 78 (neznan avtor; na njihovem dopisu Sternenu 20. 4. 1912 je iz podpisa razbrati ime *Latour* (?); morda gre za korespondenta grofa Vinzenza Baillet-Latourja: cf. *Mitteilungen der K.K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung Kunst- und Historischen Denkmale*, s. 3, V, 1906, coll. xxvii).

<sup>26</sup> France STELÈ, Varstvo spomenikov, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, I, 1921, p. 81.

<sup>27</sup> Viktor STESKA, *Slovenska umetnost*, 1, Prevalje 1927, str. 140 po: *Mitteilungen* 1912, cit. n. 25, p. 78.; CURK 1979, cit. n. 2, p. 96.

<sup>28</sup> ZADNIKAR 1975, cit. n. 2, p. 19, kar ponovi tudi *Umetnostnozgodovinski spomeniki* 1977, cit. n. 8, p. 31.

<sup>29</sup> Cf. restavratorsko besedilo Simone Škorja v: SITAR, ŠKORJA 2012, cit. n. 1.

<sup>30</sup> Več o tem v prispevku avtorice v: SITAR, ŠKORJA 2012, cit. n. 1.

<sup>31</sup> Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, INDOK center, fototeka [INDOK]. O fotografiji ni podatkov razen tipkopisa na kartonu z osnovnimi podatki in pripisom *foto: Stele, z roko pa je izpisano pred 1918*. Mogoče spada v serijo Steletovih predvojnih





4. Paolo Rossini, *Križani z Magdaleno*. Fotografija Franceta Steleta pred restavriranjem poškodovane slike, domnevno 1914 ali malo pred tem



5. Paolo Rossini, *Križani z Magdaleno*. Slika pred zadnjim restavriranjem na oltarju sv. Alojzija v podružnični cerkvi sv. Treh kraljev, Brunk nad Radečami

S kvalitetnega črno-belega posnetka je razvidno, da je s slike snet okrasni okvir in da gre za stanje pred restavriranjem. Vidne so močne poškodbe, npr. barvna plast je odpadla po robovih in po osrednji vertikali, lice slike je zastrto s sivkasto kopreno.<sup>32</sup>

Do selitve v restavratorski atelje je slika krasila južni stranski oltar, posvečen sv. Alojziju<sup>33</sup> (sl. 5). Alojzijev kip z lilijo in Križanim v rokah je nameščen v tabernakeljski niši, obrobljeni s pozlačeno rokokojsko ornamentiko. Na oltarni menzi so pred nišo tri kanonske tablice, uokvirjene v bogat školjkast, delno pozlačen rokokojski okvir z vdelanimi svečniki. Za nišo je bila na lesenem podstavku ob steno postavljena Rossinijeva slika, uokvirjena v profiliran okrasni okvir s preprostim dekorativno oblikovanim polkrožnim zaključkom. Ker oltar sestoji zgolj iz menze z nišo in nima oltarnega nastavka, je slika postala njegov samostojni nadomestek in pridobila vlogo oltarne slike.<sup>34</sup> Menza, niša, podstavek kanonskih tablic in podstavek za sliko ter njen okvir so marmorirani v zelenih tonih.<sup>35</sup> Na prvi pogled oltar deluje neprepričljivo, kot skuppek različnih artefaktov,<sup>36</sup> povezanih z marmoracijo, s katero so skušali ustvariti vtis celote. Pomembne podatke za sliko bi dala provenienca Alojzijevega oltarja, vendar so podatki o oltarjih in sploh o opremi notranjščine skopi. Za zdaj je za nas ob Curkovem opisu opreme<sup>37</sup> s po-

fotografij brunške cerkve neznanega datuma, posnetih morda ob priložnosti istega terenskega ogleda, cf. *ibid.* Velika verjetnost je, da so bile posnete pred letom 1914 ali leta 1914, tj. pred Steletovo mobilizacijo. Fotografije poznogotskih plastik iz te serije je Stele npr. objavil leta 1914: France STELE, Stari kipi na Kranjskem, *Ljubitelj krščanske umetnosti*, I, 1914, pp. 52 ss. (fotografiji *Poklona Sv. treh kraljev* in skupine angelov je objavil tudi: Emilijan CEVC, *Poznogotska plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1970, pp. 209–212).

<sup>32</sup> Da je bila slika še večkrat v 20. stol. v slabem stanju, izpričujejo redke fotografije in omembe; cf. prispevek avtorice v: SITAR, ŠKORJA 2012, cit. n. 1.

<sup>33</sup> ZADNIKAR 1975, cit. n. 2, p. 19; CURK 1979, cit. n. 2, p. 96.

<sup>34</sup> Opozori že: ZADNIKAR 1975, cit. n. 2, p. 19; cf. *Umetnostnozgodovinski spomeniki* 1977, cit. n. 8, p. 31.

<sup>35</sup> Razen rdečkastega marmorina zgornje in spodnje obrobe lesenega podstavka ter centralnih polj na vseh stranicah menze in niše.

<sup>36</sup> Podstavek s kanonskimi tablicami je bil nekoč na menzi Marijinega oltarja, kot vidimo na Steletovi fotografiji z začetka 20. stol. (INDOK). Na Šmučevi fotografiji iz leta 1962 (Narodna galerija, Ljubljana) ga ni več, na oltarju so le preprosto uokvirjene kanonske tablice in angeli s svečniki.

<sup>37</sup> Za opis oltarjev glej mdr.: STELE, *Terenski zapiski*, cit. n. 7; CURK 1979, cit. n. 2, pp. 96–97; ZADNIKAR 1975, cit. n. 2, pp. 18–19.

datki iz Orožna oziroma Gajšnika uporaben podatek iz že omenjenega vizitacijskega zapisnika. Tako kot Gajšnik je za brunško cerkev tudi vizitator za leto 1756 zapisal, da ima pet oltarjev: glavni je posvečen Sv. trem kraljem, drugi sv. Uršuli, tretji sv. Valentinu, četrti blaženi devici Mariji in peti sv. Antonu Padovanskemu.<sup>38</sup>

Oltar sv. Alojzija ni omenjen, očitno datira v poznejši čas, vse druge oltarje, razen Uršulinega, katerega današnji obstoj ni znan, pa še najdemo v notranjščini. Stele je leta 1914 zabeležil, da je južni stranski oltar ob steni dobro ohranjen, da ima rokokojski oltarček in angele, ki nosijo svečnike.<sup>39</sup> Domnevamo, da tako oltar kot slika datirata v drugo polovico 18. stoletja, pri tem pa opozarjamo, da tako kvalitetna in monumentalna slika sprva morda ni bila namenjena tej funkciji, ampak je lahko šlo za samostojno baročno sliko. Zagotovo lahko trdimo le, da marmoracija njenega okvirja ni prvotna. To se je dalo oceniti že na prvi pogled, trditve pa so dokazale tudi sondaže okvirja, ki še čaka na konservatorsko-restavratorski poseg. Pod marmorinom se skriva originalni, za baročne slike tipičen črn okvir z zlatima letvicama.<sup>40</sup> Za zdaj ne moremo z gotovostjo datirati marmoracije; domnevno so jo izvedli v času, ko so sliko vkomponirali v oltar, morda konec 18. stoletja.<sup>41</sup> Najbrž sta pisce pri poznem datiranju slike zavedli tudi marmoracija okvirja in postavitev na oltar z rokokojsko nišo.

Kot smo omenili, je slika signirana (sl. 3). Vendar slikarjev rokopis ne sporoča, da je avtor *Benečan*, kot je bilo to interpretirano in objavljeno doslej,<sup>42</sup> pač pa, da je sliko ustvaril v Benetkah. Iz ohranjene

<sup>38</sup> GAJŠNIK 1747, cit. n. 9, odlomki 42–46. Podatke povzemam po prevodu mariborskega nasl. škofa Jožefa Smeja, zanj se mu iskreno zahvaljujem. Za vizitacijo cf. OŽINGER 1991, cit. n. 9, p. 425.

<sup>39</sup> STELĚ, *Terenski zapiski*, cit. n. 7, XCV, 4. 2. 1914, p. 1. Danes svečnikov ni več; opazimo pa jih na Šmučevi fotografiji 29. maja 1962 (Narodna galerija, Ljubljana).

<sup>40</sup> Za podatek se zahvaljujem restavratoriki Nuški Dolenc Kambič, ZVKDS RC.

<sup>41</sup> Pri sondiranju Alojzijevega oltarja so ugotovili le, da je kamnita menza opažena z lesom, na katerem je marmorino edina plast poslikave, ki se v podobni izvedbi pojavlja tudi na drugih oltarjih. Zanesljivejše podatke bo razkrilo šele restavriranje: Saša DOLINŠEK, *Program in predračun za konservatorsko-restavratorski poseg na oltarju iz južne ladje v cerkvi Svetih treh kraljev na Brunku*, Ljubljana 2007 (ZVKDS, tipkopis). Kolegici se zahvaljujem za strokovno mnenje in posredovanje njene pisne in fotodokumentacije.

<sup>42</sup> *Mitteilungen* 1912, cit. n. 25, p. 78; STELĚ 1921, cit. n. 26, p. 81; STESKA 1927, cit. n. 27, p. 140; ZADNIKAR 1975, cit. n. 2, p. 19; CURK 1979, cit. n. 2, p. 96.



6. Paolo Rossini, *Zadnja večerja*. Mazzano, ž. c. sv. Zena in Roka, oltar kapele bratovščine sv. Rešnjega telesa



7. Paolo Rossini, *Zadnja večerja*, izrez (signatura). Mazzano, ž. c. sv. Zena in Roka, oltar kapele bratovščine sv. Rešnjega telesa



pisne dokumentacije je razvidno, da je že Sternen napačno razbral in restavriral besedo »*VENETHIS*«<sup>43</sup> kot »*VENETUS*«.<sup>44</sup> Vzrok za to je bilo najbrž slabo materialno stanje slike, zato je bil napis slabo berljiv in ga je Sternen, morda pa že restavrator pred njim, napačno prezentiral. To potrjujejo tudi naravoslovne preiskave, izvedene med konservatorsko-restavratorskimi posegi, ko se je na IR-fotografiji pokazala poškodba na področju obeh črk (II).<sup>45</sup>

Sicer pa smo po srečnem naključju na podoben primer naleteli tudi v Italiji, kjer je ohranjeno še eno signirano Rossinijevo delo, oltarna slika *Zadnje večerje* (sl. 6) na oltarju kapele bratovščine sv. Rešnjega telesa (*Scuola del Santissimo Sacramento*) v župnijski cerkvi sv. Zena in Roka v Mazzanu pri Brescii. Restavrirana je bila leta 2003<sup>46</sup> in takrat je bil o njej ter avtorju zapisan prvi izčrpejši prispevek,<sup>47</sup> ki razkriva tudi v Italiji nepoznano Rossinijevo življenje. Podobno kot pri nas ni ohranjenih dokumentov, ki bi pričali o času naročila slike, imenu naročnika in o tem, kdaj je bila slika naslikana in kdaj postavljena v oltar.<sup>48</sup> Ob restavriranju signature »*PAULUS ROSSINI BRIXIANUS PINXIT VENETHIS*«<sup>49</sup> (sl. 7) so ugotovili, da Rossini ni bil Benečan, ampak po

<sup>43</sup> Na fotografiji, posneti pred Sternenovim restavriranjem, ob veliki povečavi še razberemo »*VENETHIS*«.

<sup>44</sup> Sternen v pismu, poslanem 10. maja 1921 Spomeniškemuru v Ljubljani, mdr. zapiše: »*Slika je signirana: 'Paulus Rossini pinxit venetus'*« (INDOK, arhiv spisov, spis št. 121).

<sup>45</sup> Cf. restavratorsko besedilo Simone Škorja v: SITAR, ŠKORJA 2012, cit. n. 1.

<sup>46</sup> Olje na platno; 257 x 160,5 cm; napeta na lesen podokvir in uokvirjena v pozlačen lesen okrasni okvir, ki datira v čas nastanka slike: Romeo SECCAMANI, *Laboratorio di conservazione e ricerca d'arte, Sceda dei dipinti restaurati*, Brescia 2003, s. p. (avtorjeva zasebna dokumentacija).

<sup>47</sup> Santo TAGLIANI, La pala restaurata dell'altare della scuola del SS. Sacramento della Chiesa Parrocchiale di Mazzano, Domenica 16 Novembre 2003, *Festa della Riconoscenza e del Congedo per il Parroco Don Angelo Perlato trasferito a Gardone Riviera*. Tipkopis, ki nam ga je prijazno posredoval g. Seccamani, za kar se mu najlepše zahvaljujem, je bil v nadaljevanjih objavljen v župnijski reviji: *La Brisa. Frammenti di vita comunitaria*, 16, Parrocchia Santi Zeno e Rocco, Mazzano, Brescia 2006. Tagliani podatke povzema iz restavratorskega poročila: SECCAMANI 2003, cit. n. 46.

<sup>48</sup> Tagliani pojasnjuje, da celih 57 let (1760–1817) ni bilo nobene škofovske vizitacije v župniji v Mazzanu. Cerkev je bila takrat v gradnji – v težkih časih izbruha francoske revolucije (1789) in Napoleonove vladavine do l. 1815: TAGLIANI 2003, cit. n. 47, p. 3.

<sup>49</sup> Seccamani je v desnem spodnjem kotu našel dve signaturi, izpisani z velikimi tiskanimi črkami: že omenjeno zgornjo, zlato rumeno – originalno in drugo, temnejšo – rezultat prejšnje obnove: »*PAULUS ROSSINI DE BRIXIA PINXIT VENETHIS*«; SECCAMANI 2003, cit. n. 46, kar objavi: TAGLIANI 2003, cit. n. 47, p. 4.



rodu iz Brescie, da pa je sliko ustvaril v Benetkah, kjer je deloval.<sup>50</sup> Kot brunška slika tudi ta ni datirana, po Taglianiju pa je prvič omenjena v zapisniku pastoralne vizitacije breškega škofa Gabrie Marie Nave iz leta 1817, kjer se omenja oltar bratovščine sv. Rešnjega telesa z »lepo oltarno sliko beneškega slikarja«.<sup>51</sup> Iz tega Tagliani sklepa, da je bila slika že takrat v tako slabem stanju, da se ni dalo prebrati avtorjevega imena in so zato slikarja označili le kot Benečana.

Pri opisu slike omenimo zanimivo Taglianijevo primerjavo z izredno kvalitetno oltarno sliko Zadnje večerje Francesca Maffeija iz leta 1649 iz kapele sv. Rešnjega telesa v župnijski cerkvi v Verolanuovi, Rossinijevem rojstnem kraju.<sup>52</sup> Pri obeh slikarjih gre za podoben likovni in kompozicijski pristop. Oba sta gradila klasično kompozicijo z glavnim prizorom v osrednjem delu v krogu okoli mize zbranih apostolov s središčno figuro Kristusa, ki še posebej pri Rossiniju deluje povezovalno med zemeljsko sfero z nemirnimi obedovalci ter nebeško s sajastimi oblaki in poletavajočimi angeli. Med obema sferama se pojavlja perspektivično naslikana arhitektura v ozadju, ki je pri Rossiniju zaradi manjše razpoložljive površine močno reducirana, a opazno neoklasicistična. Tagliani podobnosti prepozna tako v kompoziciji kot v pozah figur; npr. v bradatemu starcu, ki se obrača od mize in si daje opraviti s pletenko za vino (pri Rossiniju) oz. prijema amforo, da bi si nalil vina (pri Maffeiju). Čeprav obstaja verjetnost, da je Rossini to delo poznal, morda tudi občudoval, gre vendarle za tipičen baročni slikarski besednjak tako v vsebini, ikonografiji kot v oblikovanju oz. za znane in ustaljene like zelo priljubljenega motiva, ki je slikarjem omogočal zanimive barvne in svetlobne rešitve ter razne interierske in žanrske efekte (npr. pes in mačka pri Rossiniju).

Najzgodnejšo arhivsko omembo Paola Rossinija – čeprav trenutno še ni gotovo, ali gre za našega slikarja – zasledimo v darovnici bratovščini sv. Rešnjega telesa v kraju Chiari pri Brescii (*Scuola del Santissimo Sacramento di Chiari*), ki je leta 1752 postala dedič celotnega premoženja Paola Rossinija »z obvezo, da vsako leto razdeli na

<sup>50</sup> TAGLIANI 2003, cit. n. 47, p. 4.

<sup>51</sup> TAGLIANI 2003, cit. n. 47, p. 3.

<sup>52</sup> TAGLIANI 2003, cit. n. 47, p. 5; za Verolanuovo cf. Bruno PASSAMANI, Valentino VOLTA, *La Basilica di Verolanuova*, Verolanuova 1987.

dan 2. novembra 6 uteži soli revnim prebivalcem Chiarija«. <sup>53</sup> Naslednja omemba je iz leta 1767, ko je Rossini zapisan v popisu beneških slikarjev v knjigah beneške akademije. <sup>54</sup> Ena najzgodnejših objavljenih omemb slikarja pa datira v leto 1834, ko Alessandro Sala med breškimi umetniškimi deli zabeleži Rossinijevo sliko sv. Marije Magdalene de'Pazzi na osmem oltarju karmeličanske cerkve v Brescii (olje na platno, sl. 8). <sup>55</sup> Slikar je svetnico upodobil v trenutku ekstaze in čustvenega zamaknjenja, ko v roki drži svoje srce, goreče v ljubezni do božjega zaročenca. Povzdignjena med nebeške oblake, serafine in angele, je zatopljena v trenutek ožarjenosti s Svetim duhom, ki v podobi goloba lebdi nad njo. <sup>56</sup> Fiorella Frisoni, ki je o sliki pisala leta 2008, je na podlagi omemb v virih sliko datirala v čas med letom 1798, ko je bil oltar brez slike, in letom 1806, ko je slika kot delo še živečega Paola Rossinija (*Paolo Rossigni* [sic!] *vivente*) že omenjena na oltarju, a je obenem opozorila, da bi bila slika lahko naročena tudi nekoliko pred prvo letnico. <sup>57</sup>

Rossini je bil sicer v lokalni literaturi najbolj poznan kot popisovalec umetnostnih del, zaplenjenih v času Napoleona. Kot popisovalec zaplenjenih umetnin je po pisavi prepoznan na treh spiskih z dne 23.

<sup>53</sup> Don Luigi RIVETTI, *La Scuola del Santissimo Sacramento di Chiari (1500–1807)*, Nuove Briciole di Storia Patria, 8, Pavia 1912, p. 165 iz: *Brixia sacra*, N. III e IV, 1912.

<sup>54</sup> V poglavju *Nota de' pittori registrati ne' libri della Veneta Accademia, trattate l'anno 1815* je pod točko 4. *Dal libro rinnovato l'anno 1726* za obdobje 1726–1780 zabeležen »Paolo Rossini 1767«: Elena FAVARO, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, p. 160.

<sup>55</sup> Alessandro SALA, *Pitture ed altri oggetti di belle arti di Brescia*, Brescia 1834, p. 107.

<sup>56</sup> Rossini je med zgodbami o različnih mističnih doživetjih svetnice izbral prizor »izmenjave svetničinega srca z Jezusovim«, dogodek, ki naj bi se zgodil 10. junija 1584: Fiorella FRISONI, *Appunti »guerchineschi« per la chiesa del Carmine di Brescia*, *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 2005*, CCIV, 2008, p. 167. Cf. z upodobitvijo istega prizora v rahlo drugačni izvedbi Cesareja Gennarija (Cento, Pinacoteca): *ibid.*, pp. 167–170, fig. p. 168.

<sup>57</sup> FRISONI 2008, cit. n. 56, pp. 166–167. Pri primerjavi s sliko iz Mazzana ob slednji zapiše, da nosi letnico 1780, kar ne ustreza ugotovitvi Seccamanija, ki sliko tako kot Renato Giangualano, ki je restavriral *Magdaleno de'Pazzi*, datira v pozno 18. stoletje. Za zgodnje omembe karmeličanske slike cf. Camillo BOSELLI, *Gli elenchi della spoliazione artistica nella città e nel territorio di Brescia nell'epoca Napoleonica*, *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1960*, CLIX, 1961, pp. 295, 314, 315.

avgusta 1805<sup>58</sup> in na spisku 26. septembra 1805 v Brescii.<sup>59</sup> Na drugih spiskih je podpisan kot *Paolo Rossini Pittore*, in sicer 12. oktobra, 28. novembra in 17. decembra 1805 v Brescii ter 9. februarja in 18. septembra 1806.<sup>60</sup> Omenjen je tudi v zvezi z Morettovim poliptihom Marijinega vnebovzjetja (ok. 1529–1530) iz bazilike Santa Maria degli Angeli v kraju Gardone Val Trompia v provinci Brescii, ki so ga leta 1805 razstavili v že omenjeni francoski zaplembi po podržavljanju cerkvene lastnine leta 1803. Izvršitev je nadzoroval Rossini. O stanju posameznih kosov med selitvijo zabojev je zapisal kratko poročilo.<sup>61</sup>

Kot ugotavljata Tagliani in Frisonijeva, je o Rossinijevem življenju in njegovi slikarski dejavnosti še vedno malo znanega, malo pa je tudi njegovih poznanih del. Kot piše že Tagliani, ki slike iz breške karmeličanske cerkve ne omenja, največ o Rossiniju izvemo iz Fenarolijeve objave leta 1877 v *Dizionario degli artisti bresciani*, da je v Verolanuovi rojen »povprečen«<sup>62</sup> slikar, ki je leta 1797 s freskami poslikal cerkev v Barbarigi pri Brescii in delal po mnogih drugih cerkvah.<sup>63</sup> Fenarolijev leksikon in nekatere kasnejše objave, npr. Foffova *Guida illustrata di Brescia* iz leta 1931,<sup>64</sup> so povzeti v Thieme-Beckerjevem leksikonu leta 1935.<sup>65</sup> Tudi pozneje ostajajo navedbe Rossinija omejene na lokalno bibliografijo.<sup>65</sup> K doslej znanemu skromnemu opusu slikarja – obstoj fresk v Barbarigi bo treba še preveriti in situ – bo morda mogoče dodati še del poslikav v župnijski cerkvi sv. Faustina in Giovite v kraju Bottici-

<sup>58</sup> BOSELLI 1961, cit. n. 57, p. 304.

<sup>59</sup> BOSELLI 1961, cit. n. 57, pp. 304–306. Na podlagi Rossinijevega popisa poskušajo npr. rekonstruirati celoto in raziskati provenienco oltarja iz Orzinuovija v provinci Brescii, od katerega so nekateri še ohranjeni kosi na različnih lokacijah (Giovanni AGOSTI, Di un libro su Paolo da Caylina il giovane, *Prospettiva*, 119–120, 2005 [2006], p. 178, n. 14).

<sup>60</sup> BOSELLI 1961, cit. n. 57, p. 306–309.

<sup>61</sup> Pier Virgilio BEGNI REDONA, *Il Moretto. Alessandro Bonvicino da Brescia*, Brescia 1988, p. 221.

<sup>62</sup> Stefano FENAROLI, *Dizionario degli artisti bresciani*, Brescia 1877, p. 221. Cf. TAGLIANI 2003, cit. n. 47, pp. 4–5.

<sup>63</sup> Oreste FOFFA, *Guida illustrata di Brescia. Origini, storia, arte*, Brescia 1931, p. 59.

<sup>64</sup> S. v. Rossini, Paolo, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 29, Leipzig 1935, p. 76.

<sup>65</sup> BOSELLI 1961, cit. n. 57, pp. 275–330; Riccardo LONATI, *Dizionario dei pittori bresciani*, Brescia 1980, p. 144; Angelo LODA, in: *Arte e devozione sui Ronchi. Opere votive dalla chiesa del Patrocinio*, Brescia 1995, pp. 11–12; Antonio FAPPANI, *Enciclopedia bresciana*, XV, Brescia 1999, p. 363.

no Mattina pri Mazzanu, kjer naj bi prizore v ladji – *Križanje sv. Petra in Pavlovo obglavljenje* – v centru plitke kupole in biblijske prizore iz življenja obeh apostolov na pendentivih morda lahko naslikal »Carlo Rossini pittore«, ki se omenja v registru.<sup>66</sup> Poslikava naj bi bila izvedena v letih 1772/73<sup>67</sup> in Romeo Seccamani je mnenja, da bi neznan *Carlo* lahko v resnici bil Paolo Rossini, vendar tudi po njegovem mnenju primerjave z do sedaj znanimi Rossinijevimi deli povezave še ne morejo potrditi.

V primerjavi slik z Brunca, iz Mazzana in Brescie ugotavljamo osnovne značilnosti Rossinijevega slikarstva: prepoznavni tip oblikovanja podolgovatih figur, obrazov, dlani in prstov (razen krilatih putov), visoko čelo in ličnici, tanki lasje, gladko počesani nazaj, koničast podolgovat nos, koničasta brada, prepoznavne poze, profili, gestikulacije. Najprepoznavnejše dvojice so: profilna upodobitev Magdaleni-nega obraza na brunški sliki in Janezovega na sliki iz Mazzana (sl. 9, 10) ter obliči Magdalene de'Pazzi iz Brescie in Kristusa iz Mazzana (sl. 8, 10). Rossinija prepoznamo tudi po načinu slikanja, po uporabi barvnih tonov in odtenkov, ki niso živahni, kontrastni, ne uporablja živih nasičenih barv, ampak prosojne, mehke, nanaša jih v mehkih prehodih, učinek sfumata je največji v oddaljenih podobah in ozadjih. Že zaradi različnih ikonografskih motivov sta izbor barv in uporaba kontrastov drugačna, npr. skromna barvna akordika s prevladujočimi rjavkastimi toni Križanega proti barvitejši in bolj *chiaroscurni* *Zadnji večerji*. Slikar zgodbo pripoveduje z barvnim in svetlobnim modeliranjem, kontraste dosega s senčenjem in svetljenjem. Ima pretanjeno

<sup>66</sup> Gradnja cerkve 1714–1749, celota končana 1779; freske in štukature datirajo že v čas gradnje; pod prizorom bičanja sv. Pavla najdemo izpisano letnico 1772. Prizori v prezbiteriju so pripisani breškemu slikarju 18. stoletja Pietru Scalviniju. Cf. Sandro GORNI, Cenni storici (sec. XVIII), *La chiesa parrocchiale dei santi Faustino e Giovita a Botticino Mattina. Restauri compiuti dal 2004 al 2008* (ed. Angela Squassina, Santo Tonoli), Brescia 2008, pp. 11–12. Na omembo Rossinija nas je opozoril Romeo Seccamani. Več o Scalviniju v: *Estratti del convegno »Giornate di studi su Pietro Scalvini: pittore del Settecento bresciano«* (Castenedolo, Biblioteca Comunale, 26., 29. 3. 2008, ed. Riccardo Bartoletti), dostopno na [http://www.inscenalarte.it/attachments/059\\_estratti\\_scalvini.pdf](http://www.inscenalarte.it/attachments/059_estratti_scalvini.pdf) [22. 6. 2011].

<sup>67</sup> Angela SQUASSINA, Santo TONOLI, *Restauri compiuti dal 2004 al 2008, La chiesa parrocchiale dei santi Faustino e Giovita a Botticino Mattina. Restauri compiuti dal 2004 al 2008* (ed. Angela Squassina, Santo Tonoli), Brescia 2008, p. 73.



8. Paolo Rossini, *Vizija sv. Marije Magdalene de'Pazzi (izrez)*. Brescia, Santa Maria del Carmine



9. Paolo Rossini, *Križani z Magdaleno, izrez*



10. Paolo Rossini, *Zadnja večerja*, izrez. Mazzano, ž. c. sv. Zena in Roka, oltar kapele bratovščine sv. Rešnjega telesa

sposobnost za gradnjo kompozicije, pa naj gre za eno-, dvofiguralno ali večfiguralno postavitev. Čeprav se moramo zavedati, da je lahka sedanja vizualna podoba obenem posledica propadanja in spreminjanja materialov ter restavratorskih posegov, ob primerjavi vseh treh slik ugotavljamo, da je brunška najkvalitetnejša. Kristus z Magdaleno in angeli so anatomsko pravilno, voluminozno, obenem pa izredno prefinjeno in mehko naslikani, še posebej njihove okončine (če npr. primerjamo obraze, dlani z *Zadnje večerje*). Splošno razpoloženje, ki si ga je slikar izbral za upodobitev trenutka Kristusove smrti, ni teatralično in ekspresivno, ampak umirjeno, melanholično. Tudi še tako dramatičen prizor, kot je mistično doživetje Marije Magdalene de'Pazzi, deluje spokojno, skoraj lirično. V spretnem načinu slikanja je znal Rossini pri obeh v preprosti kompoziciji z na videz skromnim barvnim registrom doseči sugestivno podobo. Rossinijevega beneškega likovnega izhodišča ne potrjujeta le signaturi slik iz Mazzana<sup>68</sup> in

<sup>68</sup> Za *Zadnjo večerjo* domnevamo, da je, po slogu sodeč, kasnejša od brunške slike. Romeo Seccamani je opozoril, ne vedoč za podatek iz beneške akademije, da ni mogoče ugotoviti, ali je bil Rossini v Benetkah pred letom 1797 ali po tem letu, v katerem



Brunka, ampak tudi slikarska govorica. Topli kolorit obeh slik, mehka modelacija, odprtost, zračnost, prosojnost podob, lirično vzdušje izhajajo iz beneškega slikarskega okolja, iz priljubljene potiepolovske maniere, ki jo ob breških karakteristikah prepoznavamo tudi na Rossinijevih podobah. Upamo si trditi, da med vsemi tremi deli slika z Brunka sodi v vrh slikarjevega ustvarjanja, okvirno pa jo datiramo v začetek druge polovice 18. stoletja (1760–1770). Navsezadnje pa iz objave popisa beneških slikarjev izvemo, da je Rossini v Benetkah deloval okrog leta 1767,<sup>69</sup> kar nam vsaj približno določa obdobje, ko je najverjetneje ustvaril brunško sliko. Okoliščine nastanka in konkretne umetnostne povezave, ki so privedle do naročila in potovanja slike iz Benetk na Brunk, ostajajo za zdaj nepojasnjene; ne vemo, ali je šlo za plemiškega ali cerkvenega naročnika, ali je bila slika naročena prav za Brunk ali katero drugo lokacijo.<sup>70</sup>

Po preletu ključnih virov in novih podatkov, ki o slikarju že rišejo bolj domačo podobo, v zaključku izpostavimo še eno od perečih problematik. Rossinijeva slika z Brunka namreč opozarja na izredno bogastvo slovenske umetnostne dediščine, ki je še vedno precej neraziskana in ponekod prepuščena propadu. Med razlogi za propad so tudi slabe finančne razmere in s tem nezmožnost financiranja kakovostne strokovne obnove, veliko večji pa je neprimerno hranjenje in vzdrževanje zaradi nezavedanja umetniške in nacionalne vrednosti

je poslikal cerkev v Barbarigi, in je sliko datiral na konec 18. stol. s pojasnilom, da »slog slike razkriva slikarja čisto neoklasicističnega duha«: SECCAMANI 2003, cit. n. 46. Zapisal je, da se Rossini s to sliko – kljub kasnejši označbi, da je *povprečen* slikar – postavlja ob bok svojim sodobnikom, kot so Giuseppe Teosa, Domenico Vantini, Ludovico Gallina, in si zasluži dodatno poglobljeno proučevanje: *ibid.*, cf. TAGLIANI 2003, cit. n. 47, p. 9.

<sup>69</sup> FAVARO 1975, cit. n. 54, p. 160. Pri datiranju nam vsaj okvirno pomagajo tudi rezultati naravoslovne preiskave, izvedene pred restavriranjem brunške slike (Arhiv ZVKDS RC: Polonca ROPRET, Križanje, Paolo Rossini, EŠD 2195, C. Sv. treh kraljev, Brunk, občina Radeče, Poročilo o preiskavi materialov RC ZVKDS, Ljubljana 2008, p. 118). Dokazujejo, da je Rossini uporabil prusko (pariško) modro, ki določa spodnjo mejo datacije; pigment je namreč uporabil Canaletto v Benetkah v letih 1726–1730. Za slednje cf. Jo KIRBY, David SAUNDERS, Fading and Colour Change of Prussian Blue: Methods of Manufacture and the Influence of Extenders, *National Gallery Technical Bulletin*, 25, 2004, p. 98. Cf. restavratorsko besedilo Simone Škorja v: ŠITAR, ŠKORJA 2012, cit. n. 1.

<sup>70</sup> Zaradi pomanjkljivo ohranjenega, a tudi sicer neraziskanega arhivskega gradiva so za brunško cerkev in njeno opremo nujne dodatne raziskave.

dediščine. Množica oljnih slik na platnu je nepoznana in razdrobljena naokrog pri zasebnih in javnih lastnikih, in to ne samo po odmaknjenih delih Slovenije. Še vedno nimamo izdelane celovite podobe baročnega oljnega slikarstva v širše srednjeevropsko ozemlje vpetega slovenskega prostora, ki bi gotovo zaslužilo monografsko obravnavo. S prispevkom skušamo v trenutnem orisu stanja raziskav prispevati k boljšemu poznavanju slike in avtorja. Opozoriti pa moramo na nujnost vzporedne obravnave umetniškega dela z različnih gledišč, tudi konservatorskega in restavratorskega, saj le kot takšna zagotavlja pravilno razumevanje in poznavanje vsebinske in materialne plati umetniškega dela, kar omogoča zavedanje njegove vrednosti in posledično korektno, strokovno utemeljeno ohranjanje in varovanje.

Viri fotografij: MK INDOK center, fototeka (sl. 1, 4); arhiv ZVKDS RC, foto: Zoja Bajde (sl. 2, 9), foto: Barbka Gosar Hirci (sl. 3, 5); Simona Škorja (sl. 6, 7, 10); po starejši literaturi (sl. 8: FRISONI 2008, cit. n. 56, p. 166)

**IL PITTORE “VENEZIANO” PAOLO ROSSINI E IL  
SUO CROCIFISSO CON LA MADDALENA DELLA  
CHIESA SUCCURSALE DEI SANTI RE MAGI A  
BRUNK (SLOVENIA)****Riassunto**

L'articolo prende in esame la personalità del pittore settecentesco Paolo Rossini, finora pressoché ignoto alla letteratura specialistica slovena. Si analizza, in particolare, il suo unico dipinto a tutt'oggi conosciuto nel nostro territorio che raffigura il Crocifisso con la Maddalena (fig. 2) appartenente alla chiesa succursale dei Santi Re Magi a Brunk.

Si tratta di un olio su tela firmato che, fino al 2007, era collocato sull'altare di San Luigi della parete meridionale della chiesa. In quell'anno, a causa dei gravi danni che presentava, è stato sottoposto a restauro conclusosi nel 2011. Si è conservata interamente la vasta documentazione che riguarda il restauro eseguito da Matej Sternen tra il 1914 e il 1921. Dopo l'intervento conservativo del 2011, viste le precarie condizioni della chiesa di Brunk, la tela è stata collocata per un certo periodo nel presbiterio gotico della parrocchiale della vicina Radeče. Durante il restauro di inizio Novecento la firma è stata interpretata in modo errato: ossia il Rossini viene ritenuto pittore veneziano, mentre in realtà l'iscrizione più precisamente indica che il dipinto è stato realizzato a Venezia. La committenza con probabilità è riconducibile o al proprietario del vicino castello di Erkenstein, oppure al clero o ai fedeli collegati alla chiesa di Brunk o Radeče. Non sono completamente chiare le circostanze in cui il dipinto è stato eseguito e neppure le relazioni che hanno portato alla commissione e le modalità con cui è giunto da Venezia a Brunk. Non è noto quindi se si sia trattato di una committenza nobiliare o ecclesiastica, se l'opera sia stata realizzata proprio per la chiesa di Brunk o per qualche altra località vicina. In base alle informazioni tratte dalla letteratura italiana e alla firma che compare nel dipinto di Rossini conservato a Mazzano presso Brescia (finora sconosciuto agli studiosi sloveni), si sa che egli è di origine bresciana, che è nato a Verolanuova e ha svolto la propria attività anche a Venezia. È noto soprattutto quale compilatore di liste di opere d'arte requisite in epoca napoleonica, alcune delle quali sono presentate in questo articolo. Rossini ha eseguito pure affreschi: si sa da fonte scritta che nel 1797 ha decorato la chiesa di Barbariga presso Brescia e che ha lavorato in molti edifici sacri di questa provincia lombarda, anche se non è possibile compilare con sicurezza un catalogo di opere murali a lui riconducibili. Nel presente studio si illustrano anche altri suoi lavori: l'Ultima cena della cappella della Confraternita del Corpus Domini nella parrocchiale dei Santi Zeno e

Rocco a Mazzano (Brescia, fig. 6); la Visione di santa Maria Maddalena de' Pazzi della chiesa di Santa Maria del Carmine a Brescia (fig. 8). In tutti e tre i dipinti risultano coerenti le caratteristiche di stile di Rossini. Tuttavia è quello di Brunk che si ritiene rappresentare il vertice qualitativo della sua produzione artistica. Esso va datato all'inizio della seconda metà del Settecento, ossia tra il 1760 e il 1770. Va osservato che in base all'elenco dei membri del Collegio dei pittori veneziani, Rossini è presente nella città lagunare nel 1767, quando forse realizza la tela di Brunk. L'appartenenza della pittura di Rossini all'ambito veneziano non viene avvalorata solo dalle iscrizioni dei dipinti di Mazzano e Brunk, ma anche dai suoi elementi distintivi, quali il colorito caldo, il modellato morbido, il respiro spaziale, ottenuto con la trasparenza dei colori, tutti aspetti che creano un'atmosfera lirica.

**Didascalie:**

1. Janez Krstnik Gajšnik, disegno a penna della chiesa dei Santi Re Magi a Brunk vista da sud ovest e da nord ovest, 1747
2. Paolo Rossini, *Crocifisso con la Maddalena* (dopo il restauro)
3. Paolo Rossini, *Crocifisso con la Maddalena*, particolare (firma)
4. Paolo Rossini, *Crocifisso con la Maddalena*, fotografia di France Stele prima del restauro del dipinto danneggiato, probabilmente del 1914 o poco prima
5. Paolo Rossini, *Crocifisso con la Maddalena*, fotografia prima del restauro sull'altare di San Luigi nella chiesa succursale dei Santi Re Magi a Brunk presso Radeče
6. Paolo Rossini, *Ultima cena*. Mazzano (Brescia), chiesa parrocchiale dei Santi Zeno e Rocco, altare della cappella della Scuola del Santissimo Sacramento
7. Paolo Rossini, *Ultima cena*, particolare (firma). Mazzano (Brescia), chiesa parrocchiale dei Santi Zeno e Rocco, altare della cappella della Scuola del Santissimo Sacramento
8. Paolo Rossini, *Visione di santa Maria Maddalena de' Pazzi*, particolare. Brescia, chiesa di Santa Maria del Carmine
9. Paolo Rossini, *Crocifisso con la Maddalena*, particolare
10. Paolo Rossini, *Ultima cena*, particolare. Mazzano (Brescia), chiesa parrocchiale dei Santi Zeno e Rocco, altare della cappella della Confraternita del Corpus Domini