

OB OBISKOVANJU IZ GORIŠKEGA MUZEJA

Lev Menaše, Ljubljana

Slika¹ je ena tistih, ki neglede na kvaliteto na prvi pogled ne zbujajo posebne pozornosti. Marija in Elizabeta sta upodobljeni v trenutku, ko si podajata roki na vrhu z železno ograjo zavarovanega zunanega stopnišča, ki vodi do vhoda v Elizabetino hišo; del njene fasade z oknom s plastično oblikovanima prekladama je videti na desni strani. Za Elizabeto stoji Zaharija, za Marijo se po stopnicah vzpenja mlajša žena, njena spremljevalka oziroma služabnica. Med njo in Marijo je niže v ozadju vidna še ena, nekoliko sklonjena, kot da bi dvigovala kak večji predmet. Od Elizabetine hiše vodi visok zid do sosednje z balkonom na konzolah, prizorišče pa zaključuje od prejšnjega nekoliko nižji zid z bogato profiliranim venčnim zidcem, ki ga nosijo pilastri. Skozenj pelje slavočno oblikovan prehod in čezenj segajo vrhovi dreves, nad katerimi se odpira pogled v nebo (sl. 44).

Na prvi pogled nič posebnega, a vendar je na sliki najti izjemen motiv: zunanje stopnišče, enako neštetim mostičkom, ki vodijo do vhodov v beneške hiše in palače. Prav to stopnišče in bogato oblikovana klasicistična arhitektura v ozadju gledalca najprej spomni na beneško, predvsem Veronesejevo umetnost; in v resnici je slika precej, pa ne docela natančna kopija nekdanjemu in danes Benedetto Caliari pripisane oltarne podobe, ki jo hranijo v Birminghamu² (sl. 45).

¹ Osnovni podatki: *Obiskovanje*, olje na platno (mastna tempera), 168 x 128 cm, Kromberk, Goriški muzej. Cf. *Inventarna knjiga galerijskih predmetov*, št. GMK G 103, 11. 10. 1970 vpisal Peter Krečič. Slika je restavriral Izidor Mole; prvotna kompozicija je bila »po krivdi nevedčega 'restavradorja', ki je umetnino v celoti preslikal«, bistveno pokvarjena, slika pa je utrpela tudi nasilne poškodbe: »Elizabeta je imela izkopane oči, Marija pa oči, nos in usta. To so verjetno napravili preprosti romarji, ki so verovali, da imajo ti detajli čudežno moč. Tonske retuše na ostalih poškodbah so dale zadovoljiv rezultat, ti dve pa sem moral dopolniti lokalno, sicer bi preveč motile. Retuše sem izvedel črtkano, tako da je razlika od blizu še kljub temu vidna«; cf. Izidor Mole, poročilo v arhivu umetnostnozgodovinskega oddelka Goriškega muzeja, september 1970, p. 2. Domneva o romarjih se ne zdi verjetna, ker slika izvira iz kapele Lantierijeve graščine v Vipavi, od koder pa je bila po vojni odstranjena; cf. t.i. *Primorska topografija*, 1948, pretipkana verzija, ki jo (kot tudi rokopiis) hrani Zavod SRS za varstvo naravne in kulturne dediščine v Ljubljani, p. 219: tu so našteje slike iz kapele, ki pa so bile takrat že shranjene v ž.c. sv. Štefana; med drugim: »4. *Obisk pri teti Elizabeti*. Slikar: beneški provincialec. Druga figura od desne tipično benečanska, prav tako Marija. Sledovi firneževe prevleke. 16. stoletje.«

² Osnovni podatki: *Obiskovanje*, olje na platnu, 277,5 x 156 cm, Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts. Slika je bila narejena za cerkev San Giacomo na Muranu, kjer je bila vsaj do leta 1758, leta 1771 pa se prvič omenja v Angliji; cf. Guido Piovene — Remigio Marini: *L'opera completa del Veronese*, *Classici dell'Arte*, 20, Milano 1968, p. 126/260 (od tod citirano kot: Marini: *Veronese*). Birminghamska galerija jo je kupila leta 1953; cf. *Handbook of the Barber Institute of Fine Arts*, Birmingham 1983, p. 32 (od tod citirano kot: *Handbook*). Kot v glavnem mojstrovo delo jo je mdr. označil Berenson (cf. Bernard Berenson: *Italian Pictures of the Renaissance: Venetian School*, I, London 1957, p. 130), Benedetto Caliari pa jo je prva pripisala Luciana Crosato Larcher (cf. Luciana Crosato Larcher, *L'Opera completa del Veronese, Arte Veneta*, XXII, 1968, p. 223, in ead., *Note su Benedetto Caliari, Arte Veneta*, XXIII, 1969, pp. 125 s; od tod citirano kot: Crosato Larcher: *Caliari*). Njeno atribucijo je sprejel tudi Pignatti (cf. Terisio Pignatti: *Veronese*, I, Benetke 1976, p. 171/A21, od tod citirano kot: Pignatti: *Veronese*).

Razlike med deloma lahko razvrstimo na dve skupini, nehotene in hotene, obojne pa dokazujejo, da kromberške slike ni mogoče ože povezati z Veronesejem ali njegovo delavnico. Nekatere so očitno plod kopistovega neznanja in se večinoma kažejo v detajlih, ki pa niso nepomembni, saj izkazujejo kvalitativno razmerje med obema slikarjema. Že obrazi so bistveno drugačni; čeprav se je kopist trudil, da bi posnel tipe originala, mu to ni uspelo preveč dobro. Zahariju je povečal plešo in tako še bolj poudaril njegovo starost, hkrati pa je opustil *profil perdu* in ga spremenil v čisti profil; na originalu je Anina glava zelo skrbno upodobljena v pogledu *di sotto in su* (kar je hkrati tudi perspektiva celotne slike) in tudi ta poudarek je kopist (ki ga je opazil in skrbno posnel perspektivo zunanjega stopnišča in njegovega oboka) izgubil in ga spet zamenjal s čistim profilom; Marija, ki je bila prej upodobljena kot tipična rdečelasa beneška lepotica, je na kopiji črnelasa in pretanjeni odsevi na gubah njenega oblačila so se spremenili v amorfnó svetlo liso; lepi profil služabnice na levi je postal dosti bolj grob in obraz druge služabnice zaradi neuspelega poizkusa perspektivne skrajšave deluje zabuhlo; kljub očitnemu posnemanju je kopist enako nespretno naslikal tudi draperijo — na Marijinem oblačilu so npr. elegantno igro plamenastih linij zamenjale precej bolj trde, na dnu prelomljene gmote; in končno je odpovedal tudi v psihološko še kako pomembnem detajlu, stisku rok, ob katerem se na originalu Marijini prsti rahlo upognejo ob veliko bolj odločnem stisku starejše žene, kopist pa je Marijino dlan v Elizabetino položil popolnoma neobčutljivo.

Skupni imenovalac hotenih sprememb je poenostavljanje, ki služi tako drugačnemu razpoloženju kot poudarjanju osnovne kompozicije. Kar se prvega tiče, je značilna predvsem sprememba barvnega akorda. Tudi v tem primeru naj zadošča opozorilo na Marijino oblačilo: modra barva ogrinjala in rdeča barva obleke sta na originalu temnejši, precej bolj dramatični kot na kopiji, poleg tega pa na originalu opazimo tudi značilno manieristično zamenjavanje vrednot, dražljivo poigravanje s hladnimi in toplimi barvami, ki je v beneški umetnosti doseglo vrhunec pri Tintoretu; akord Marijinih oblačil na birminghamski sliki je povzet po njegovih delih in predstavlja še eno ilustracijo Arnheimove trditve, da modrikasta rdeča deluje hladno, rdečkasta modrina pa toplo.³ Vse te poudarke je kopist opustil, sliko pa je presvetlil še na enem pomembnem mestu: nebo kopije je pravi negativ neba originala, saj je temne oblake, ki so prej z leve prekrivali zamirajočo jasnino, nadomestil s svetlim nebom, jasnino pa z belimi oblaki in mirnost ozračja zaznamoval tudi z drevjem v ozadju, ki se na originalu pozibava kot ob bližajočem se viharju, tu pa je naslikano negibno.

Hkrati pa je zmanjšal tudi število figur: na birminghamski sliki je namreč upodobljena še ena služabnica, ki iz presledka med Marijo in Elizabeto kuka proti gledalcu, še bolj opazne pa so tri le do ramen vidne osebe pod obokom stopnišča, starejši moški na desni, mlajši v visokem modnem pokrivalu ter plašču iz kožuhovine v sredini in mlada, z lokom oboka nekoliko zakrita žena na levi; ne nazadnje je izpustil tudi kužka, ki se je prej skrival pod Zaharijevim plaščem. V vseh teh primerih je skratka opustil tiste sodobne figure, ki so ena od bistvenih značilnosti veronesejevske umetnosti, in na ta način posredno priznal pravilnost znane inkvizitorjeve kritike (»Mar naj ne bi bilo dodano okrasje primerno vsebini in glavni osebi ali pa ga vi slikarji dodajate v lastno veselje

³ Rudolf Arnheim: *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. The New Version*, Berkeley-Los Angeles-London, 1974, p. 369.

— preprosto, kar vam pade v glavo brez razlike in presoje?»),⁴ ki bi bila, kot bomo še videli, v primeru birminghamske slike precej upravičena.

Tretja hotena sprememba je drugačno razmerje med višino in širino — kopija je sorazmerno širša od originala — in ta je, podobno kot zmanjšanje števila figur, kromberški sliki prej v korist kot v škodo. Pomenski in kompozicijski center obeh slik⁵ je točka stiska rok, iz katere proti levi in desni izhajata obe glavni diagonali Marijine in Anine roke in ki jo naglašata tudi horizontala ter vertikalna železne ograje; strogost takšne razdelitve razbremenjujejo druge diagonale, predvsem tista, ki jo poudarja Zaharijeva levica in ki daje celoti dinamičen, krožen zagon; mogoče je, da je bila tudi ta rešitev posneta po Tintoretu, po sliki *Ariadna, Venera in Bakhus* iz beneške Doževe palače,⁶ vendar je na birminghamski sliki učinek pokvarjen z zelo močno, pa čeprav večkrat prelomljeno vertikalno, v kateri se vrstijo vogal druge hiše, Elizabeta, navpična opora ograje in srednja figura pod stopniščem. O tem se ni težko prepričati: zadošča, če prekrijemo gornji del kompozicije in še zlasti postave pod mostičkom, torej storimo to, kar je v bistvu naredil avtor kromberške slike.

Kljub napakam, ki jih je delal, kopist torej ni bil diletant, nad povprečje pa se tudi ni dvignil. Kaj več je o njem težko povedati, saj ostaja odprto tudi vprašanje datacije kromberške slike;⁷ ni namreč nemogoče, da je kopija nastala šele v 18. stoletju. Kot rečeno, je *Obiskovanje* v Goriški muzej prišlo iz kapele Lantierijeve graščine v Vipavi, prav na portalu te kapele pa najdemo letnico 1702; torej je mogoče, da je bila slika izdelana v tem času ali pa tudi pozneje v 18. stoletju, v katerem je bil Veronese zelo priljubljen — spomnimo se samo, kako odločilno so njegova dela vplivala na Tiepola, sorodnih primerov pa tudi v slovenski umetnosti ne manjka. Dejansko je njeno razpoloženje precej bližje prevladujočemu beneškemu okusu tega obdobja kot pa poznega šestnajstega ali sedemnajstega stoletja in zato (pa tudi, ker je ni mogoče povezati s katerim od slovenskih slikarjev tega časa)⁸ je najbolj verjetno, da je bila izdelana v eni od številnih beneških delavnic.

Dejstvo, da je bila slika iz muranske cerkve znana tudi pri nas, pa je le eden od dokazov za njeno priljubljenost; druge najdemo tako v literaturi⁹ kot v likovni umetnosti. Bila je znana po vsaj dveh grafičnih reprodukcijah (na obeh je bila označena kot Veronesejevo delo): prvo, ki je izšla leta 1682, je naredil Valentin Lefebvre (le Febre)¹⁰ in drugo, izšlo leta 1786, Gottfried Saiter (Seut-

⁴ Citirano po: Robert E. Wolf — Roland Milen: *Rojstvo novega časa*, Umetnost v slikah, Ljubljana 1969, p. 113.

⁵ Ta center pa se ne prekriva tudi z dejanskim sečiščem simetral: na obeh kompozicijah sta roki premaknjeni rahlo (a opazno) desno od vertikalne in ograja je nekoliko (a tokrat komaj opazno) pod horizontalno.

⁶ Tintoretto, *Ariadna, Venera in Bakhus*, okoli 1576, Benetke, Doževa palača, *Sala dell'Anticollégio*.

⁷ Poleg avtorjev *Primorske topografije* je doslej sliko datiral edino dr. Emilijan Cevc («Po temeljiti restavraciji, ko je restavrador odstranil sloje poslikav, je dr. Emilijan Cevc postavil delo celo v 16. stol.»; cf. *Inventarna knjiga galerijskih predmetov*, loc. cit.; *Primorska topografija* v njej ni omenjena), vendar se mi zdi, da izhajajo značilnosti, ki govorijo za takšno datacijo, predvsem iz originala.

⁸ To velja tudi za ostale slike iz kapele Lantierijevega gradu, ki jih je mogoče videti v isti sobi Goriškega muzeja kot *Obiskovanje* in ki so nedvomna dela drugih avtorjev.

⁹ Boschini, ki jo je videl *in situ* v cerkvi San Giacomo v Muranu, jo je označil «cosa rara» (M. Boschini: *La carta del navigar pitoresco*, Benetke 1660, citirano v: Marini: *Veronese*, loc. cit.).

¹⁰ Bakrorez, št. 24 v *Opera Selectiora*...; napis na dnu: «Paulus Calarij Veronensis In. & Pinxit. / V. le febre de. et sculp. — I. Van Campen Formis Venetijs.» Cf. P. Ticozzi, *Le Incisioni da Paolo Veronese nel museo del Correr*, *Bollettino dei musei civici veneziani*, 1975, 3—4, p. 24/52 (od tod citirano kot Ticozzi: *Le Incisioni*). Zahvaljujem se mag. Samu Štefancu, ki mi je preskrbel fotokopijo članka.

ter).¹¹ Prva je izvrstna (in ni nemogoče, da je spodbudila naročilo za kromberško sliko, ki pa očitno ni nastala po njej, saj se vsem spremembam navkljub osnovni barvni shemi obeh slik ujemata, pa tudi do zrcalne zamenjave strani, ki jo seveda opazimo na grafiki, na kopiji ni prišlo); druga je bolj grobo delo. — In končno je slika vplivala tudi na mojstra, čigar sloves prekaša celo Veronesejevega, na Petra Paula Rubensa.

Vse to je posledica njene izjemnosti, ta pa v prvi vrsti nedvomno izhaja od samega Veroneseja; o tem priča že dejstvo, da je sliko mogoče tudi v okviru njegove umetnosti postaviti na dokaj natančno določeno mesto, v pozno obdobje okoli in po letu 1580, ko so se v njegovem opusu dokončno uveljavili zelo močni Tintorettovi vplivi tako v oblikovanju figur kot v kompoziciji.¹² Še bolj pomembno pa je, da je bila njegova tudi osnovna zamisel slike: to dokazujejo študije za osrednjo skupino,¹³ na podlagi katerih je očitno, da si je kot center kompozicije že od samega začetka zamislil stisk rok in da je tudi hitro razvil idejo za postavitev na zunanje stopnišče.

Prav ta pa je nenavadna; *Obiskovanje* so italijanski slikarji 16. stoletja predstavljali na razne načine, najbolj pogosto shemo pa kaže verjetno najlepša od vseh upodobitev, znamenita Albertinellijeva slika:¹⁴ pred reprezentativno arhitekturo v ozadju Ana hkrati objema Marijo in se z njo rokuje. Sorodne upodobitve najdemo pri številnih avtorjih od Rafaela do Lorenza Lotta; do te stopnje birminghamska slika torej ne izstopa,¹⁵ pač pa ne poznam nobene sodobne ali starejše upodobitve, na kateri bi bili ženi postavljeni na zunanje stopnišče, in le eno s sorodno prostorsko razporeditvijo figur, ki se iz ozadja dvigujejo proti ospredju, ta pa je znova Tintorettova, v sredini stoletja narejena za bolonjsko cerkev San Pietro Martire in danes v tamkajšnji Pinakoteki.¹⁶ Na njej je upodobljena Marija, ki se vzpenja proti Elizabeti; ta ji od vrat svoje hiše hiti naproti, sledi pa ji služabnica. Nekoliko niže za Marijo stopa Jožef, med njim in Marijo pa še niže in bolj v ozadju vidimo njuno služabnico; spodaj z desne ves prizor opazuje Zaharija. Kompozicija je precej bolj dramatična od birminghamske, kljub temu pa sta si shemi tako podobni, da se mi ju zdi mogoče povezati, še zlasti, ker je figura Elizabete na zgornji Veronesejevi skici po drži zelo blizu Tintorettovi, na spodnji pa se dve postavi — podobno kot pri Tintoretu Elizabeta ter služabnica — dobesedno zaganjata iz vrat.

To pa še ne reši problema zunanjega stopnišča, ki ga na Tintorettovi sliki ni. Prizori, ki se dogajajo na takšnem ali podobnih mestih, sicer niso redki na

¹¹ Bakrorez, št. 50 v *Raccolta di opere scelte* ...; napis na dnu: »Appo Teodoro Veiero Venezia / Paolo Caliar inventò, e dipinse / No 6 — La visitazione de S.M. Elisabetta. Opera esistente nella chiesa di S. Giacomo di Murano isola di Venezia. / Valentino le Fabre disegnò, e scolpì all'acqua forte. — Gottifredo Saiter scolpì a bulino«. Cf. Ticozzi: *Le Incisioni*, p. 39/111. — Očitna je razlika med oznakami tehnik: Ticozzi obe grafiki označuje kot bakroreza, prva pa je na drugi označena kot jedkanica; avtorjalov nisem videl, glede na vtis, ki ga dajejo reprodukcije, pa se mi ne zdi izključeno, da je Ticozzi naredil napako.

¹² Cf. S. J. Freedberg: *Painting in Italy: 1500 to 1600*, The Pelican History of Art, Harmondsworth 1971, pp. 382 s (od tod citirano kot: Freedberg: *Painting in Italy*). V ta čas postavlja sliko tudi Crosato Larcher (*Caliari*, p. 124).

¹³ Študije, ki so nedvomno Veronesejeve, najdemo na zadnji strani lista, ki ga hranijo v Museum Boymans-van Beuningen v Rotterdamu: Pignatti: *Veronese*, loc. cit.; prvi jih je objavil von Hadeln (cf. Detlev Baron von Hadeln, *Drawings by Paul Veronese*, *The Burlington Magazine*, december 1925, p. 303).

¹⁴ Mariotto Albertinelli, *Obiskovanje*, 1503, Firenze, Uffizi.

¹⁵ Ženi sta (kot pri Albertinelliju) večkrat upodobljeni sami, pa tudi dela, na katerih srečanju pri-sostvujejo služabnice in Zaharija, niso redka.

¹⁶ Tintoretto, *Obiskovanje*, okoli 1550, Bologna, Pinacoteca Nazionale. Pozneje, okoli leta 1588, je Tintoretto kompozicijo variiral v manjši sliki v Scuola di San Rocco v Benetkah.

slikah beneških avtorjev, ki so delali v 15. stoletju ali vsaj v njegovi tradiciji (precej jih je npr. upodobil Carpaccio), pri slikarjih beneške visoke in pozne renesanse pa jih ne najdemo. Edino izjemo predstavlja znamenita Tizianova *Marijina pot v tempelj*,¹⁷ ki jo z birminghamskim *Obiskovanjem* povezuje precej podobnosti — od motiva figur, ki stopajo skozi vrata, do tipov stark in detajlov arhitekture. Vendar pa njen vpliv na skicah ni dokumentiran in resnično ni verjetno, da bi na Veroneseja vplivala v času okoli leta 1580, ko je sledil precej drugačnim vzorom — med drugim sicer tudi Tizianu, a tokrat poznemu.¹⁸ Zato mislim, da je na idejo za postavitev skupine prišel neodvisno, ko se je poigraval z variantami Tintorettove kompozicije,¹⁹ zelo verjetno pa se je na Tizianovo sliko spomnil Benedetto, ki je bil vedno odvisen od vzorov in ki se mu je najbrž tudi tokrat zdelo potrebno, da se je oprl na eno od nedvomnih stalnic beneškega slikarskega repertoarja, to pa je storil še toliko laže, ker se je pri tem lahko zgledoval tudi pri starejših bratovih delih iz šestdesetih let, torej iz obdobja, ki ga sam nikoli ni zares prerasel.²⁰ Treba pa mu je priznati, da si je tokrat izmislil tudi nekaj novega: bolj kot vse nadrobnosti namreč na Tizianovo mojstrovino opozarjajo figure pod obokom stopnišča, ki predstavljajo značilno manieristično, poznavalcem namenjeno uganko: kakšen je njihov smisel, saj so postavljene na (če natanko premislimo) popolnoma nelogično mesto? Odgovor je pravzaprav zelo preprost: Tizianova slika kaže Marijo, ki se po ogromnem stopnišču vzpenja proti velikemu duhovnu; v prostoru, za katerega je bila slika narejena in v katerem je še danes, so pod tem stopniščem resnična vrata, ki jim je Tizian naslikano arhitekturo skrbno prilagodil, in skozi ta vrata seveda hodijo resnični ljudje, se obračajo ter občudujejo prizor nad sabo — tako, kot pod stopniščem birminghamske slike naslikane osebe postopoma opazajo, kaj se dogaja nad njimi.

Prav ta domislica pa je Benedetto naredila največ težav, saj je, kot rečeno, zlasti mlajši moški lik pod stopniščem povzročil, da je nehotena vertikala prevesila bistvene sestavine kompozicije. Tudi zato je malo verjetno, da bi bila ideja, ki bi jo bilo težko izpeljati elegantno, Veronesejeva; na skicah ni najti figur pod stopniščem (na spodnji je kompozicija na najbolj logičen način zaključena s črto, ki zaznamuje tla) in najbolj verjetno se zdi, da je Benedetto na tem mestu enkrat za spremembo skušal prekositi starejšega brata, ki mu je sicer brez pomislekov priznaval prednost,²¹ pri tem pa je nekoliko precenil svoje sposobnosti.

Kljub temu pa je tudi uganka nedvomno pripomogla k slovesu slike in je

¹⁷ Tizian, *Marijina pot v tempelj*, 1534—38, Benetke, Gallerie dell'Accademia (in situ v Sala dell'Albergo nekdanje Scuola della Carità).

¹⁸ Freedberg, *Painting in Italy*, p. 381.

¹⁹ Zgornja skupina je bila očitno najprej postavljena podobno kot Tintorettova na nekakšen greben, v docela neustrezno perspektivo postavljene stopnice pa so ji bile verjetno dodane čisto na koncu, ko je Veronese že naredil tretjo študijo, kajti šele tu se pojavi tudi na sliki poudarjeni sklepnik loka; preobrazbo neravnega terena v stopnice je mogoče opazovati na srednji študiji in na spodnji je osnovni izgled zunanjega stopnišča že docela jasen.

²⁰ Vpliv Tizianove slike je v številnih detajlih mogoče čutiti predvsem v delih, ki jih je Veronese naslikal v letih 1562—65; v zvezi z birminghamsko sliko je od vseh najbolj zanimiva *Marija z otrokom*, sv. Elizabeto, malim Janezom Krstnikom in sv. Katarino, ki jo hranijo v Putnam Foundation Timken Art Gallery v San Diegu v Kaliforniji in na kateri je Elizabeta prava dvojnica tiste na birminghamskem *Obiskovanju*, hkrati pa tudi predstavlja varianto na like stark na Tizianovi sliki, predvsem tiste pred stopniščem. Mnenja o kalifornijski sliki so sicer deljena, Pignatti pa jo brez pomislekov pripisuje Veroneseju; cf. Pignatti: *Veronese*, p. 125/129, kjer pisec tudi opozarja, da gre morda za sliko, ki jo je Ridolfi leta 1648 še vedno omenjal kot last Paolovih dedičev; če to drži, je naposledna zveza z birminghamsko kljub veliki časovni razliki še toliko bolj možna.

²¹ Cf. Larcher Crosato: *Caliari*, p. 115.

bila eden od razlogov, zaradi katerih se lahko kromberška kopija ponaša z imenitnim sorodstvom, Rubensovim *Obiskovanjem* na levem krilu *Triptiha s Snemanjem s križa* v antverpensi katedrali.²² Veronesejeva dela so bila med tistimi, ki jih je Rubens občudoval, ko se je mudil v Benetkah,²³ in pozneje je večkrat posnel njegove zamisli; tudi *Obiskovanje* je očitna, pa čeprav oblikovno in ikonografsko spremenjena varianta birminghamske slike.²⁴ Osnovna postavitev je enaka: Marija se na vrhu zunanega stopnišča pozdravlja z Elizabeto, ki se tokrat spoštljivo dotika njenega poudarjenega trebuha (takšno opozarjanje na nosečnost je značilno severnjaško), za njima Zaharija pozdravlja Jožefa (ki ga slikar pravzaprav ne bi smel upodobiti, saj je v evangeliju jasno povedano, da je Marija k Elizabeti šla sama),²⁵ po stopnicah pa Mariji sledi služabnica s košaro na glavi; oblikovanje likov, njihovih obraznih tipov in noše je večinoma izrazito Rubensovo, vzoru je bližji le Elizabetin obraz. Postave pod stopniščem so izginile; v Antwerpnu jih (enako kot v Vipavi) tako ali tako ne bi nihče razumel, da pa se je Rubens njihovega pomena zavedal, je očitno, saj se je Tizianu poklonil na drugačen način, s stebriščem, ki v ozadju njegove povzema glavne motive portika za stopniščem na Benečanovi sliki. Namesto figur se po tleh, ki se znova pojavijo na dnu kompozicije, sprehaja pav v družbi kokoši in petelina, v ozadju pa se prek še enega stopnišča, od katerega je vidna le spuščajoča se balustrada, odpira pogled v daljavo; ta motiv je le eden od tistih, s katerimi je Rubens spretno rešil problem birminghamske sorazmerno še precej bolj ozke in vertikalne kompozicije.

Rubensova slika učinkuje že precej žanrsko in v to smer so šli tudi avtorji naslednjih variant. Prvo predstavlja bakrorez Pietra de Jode,²⁶ ki je raztegnil in močno razgibal skupino na stopnišču. Marijo in Elizabeto je postavil na ploščad, za njima pa Zaharija; ta gostoljubno sprejema Jožefa, ki se vzpenja po stopnicah in mu spet sledi služabnica, ki na glavi nosi košaro; pred stopniščem

²² Peter Paul Rubens, *Triptih s Snemanjem s križa*, 1611–14, Antwerpen, katedrala. Srednje tablo triptiha je Rubens oddal septembra 1612, krili pa šele februarja in marca 1614, zaradi česar je mogoče opaziti določene slogovne razlike med srednjo in stranskima kompozicijama: cf. Frans Boduen (Frans Baudouin): *Rubens i njegovo stoleće*, Beograd 1977, p. 57.

²³ Rubens je bil (s presledkom potovanja v Španijo) v Italiji v letih 1600–08, od tega »dolgo časa« v Benetkah. Cf. H. Gerson — E. H. ter Kuile: *Art and Architecture in Belgium: 1600 to 1800*, The Pelican History of Art, Harmondsworth 1960, p. 75 in p. 183, op. 25, za italijanske vire. Veronesejeva dela je imel Rubens tudi v svoji zbirki; cf. *ibid.*, p. 108. Cf. tudi Claire Janson, *L'Influence de Veronese sur Rubens*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1937, 26, pp. 26 ss. Zahvaljujem se tov. Damjani Weber, ki mi je posredovala članek Claire Janson.

²⁴ Kolikor mi je znano, je na zvezo med levim krilom antverpenskega triptiha in med Veronesejevo sliko opozoril samo Burckhardt, ki pa je birminghamsko sliko, ki je bila v njegovem času seveda še vedno v privatni lasti, poznal le po Lefebvrovi kopiji: cf. Jacob Burckhardt: *Rubens*, Dunaj 1938 (prvotni naslov: *Erinnerungen aus Rubens*, Basel 1898; od tod citirano kot: Burckhardt, *Rubens*), p. 103: »Es gab ein Hochbild des Paolo Veronese, eine Heimsuchung, etwa an einem Orgelflügel und etwas locker komponiert, jetzt vielleicht nur noch aus dem alten Stiche des Le Febvre bekannt...«; sledi opis slike oziroma grafike. V članku Claire Janson (cf. opomba 23) birminghamska slika ni omenjena, kar velja tudi za ostalo Rubensu posvečeno literaturo (žal sem mogoč pregledati samo to, ki je na razpolago pri nas), van Puyvelde pa je z raznimi poizkusi določanja vplivov (med drugim z Burckhardtovimi) sploh precej žolčno diskutiral (nakar je vplive našteval tudi sam, pri čemer pa ni omenil niti Veroneseja niti *Triptiha s Snemanjem s križa*); cf. Leo van Puyvelde: *Rubens*, Bruxelles 1952, pp. 57 ss.

²⁵ Cf. Lukov evangelij, I, 39–55. Burckhardt (*Rubens*, p. 199, op. 59) se je s tem v zvezi vprašal, ali je Rubens na *Obiskovanju* prvi uvedel motiv Jožefa kot Marijinega spremljevalca. Odgovor je negativen; pojavlja se že v poznogotski umetnosti (med drugim tudi v slovenski), do baroka pa resnično ni pogost — enega od zgodnejših primerov predstavlja tudi prej omenjeno Tintoretovo *Obiskovanje*. Cf. M. Lecher, *Heimsuchung Mariens*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, II, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1970, stolpec 234 s.

²⁶ Cf. Burckhardt: *Rubens*, pp. 103 s.

se je perjadi pridružil služabnik s trmastim oslom. Ta dodatek pa je bil nekoliko prehud celo za Martena Mandekensa, avtorja malega, po grafiki posnetega in nekdanj Rubensu pripisanega²⁷ *Obiskovanja* iz rimske *Gallerie Borghese*,²⁸ ki si je sicer močno prizadeval, da bi ustvaril čimbolj domačno razpoloženje; Elizabeto je npr. preobrazil v prijazno babico in hkrati bistveno zmanjšal stopnišče, na katerem je zato nastala huda gneča. Glede na to, da se nanj skuša stlačiti tudi še vedno prisotna služabnica, ki pa se je iz elegantne italijanske mladenke spremenila v krepko flamsko kmetico, je čisto možno, da se je v naslednjem trenutku sploh podrlo in zato ne preseneča, da je, kolikor mi je znano, s tem delom vrsta po birminghamski sliki povzetih kompozicij v severni Evropi zaključena.

THE VISITATION FROM GORICA MUSEUM

The painting *Visitation* by Benedetto Caliari, dating back to or after 1580 and preserved at the Barber Institute of Fine Arts in Birmingham, is interesting for its introduction of the exterior stair-case type of *Visitation* into Western European art. As it is evident from the studies on the last page of the sheet kept by the Museum Boymans van Beuningen in Rotterdam, the basic idea for such a setting belonged to Veronese. It can be assumed that he developed it on the basis of Tintoretto's *Visitation* made in the mid-16th century for San Pietro Martire's church in Bologna and now preserved at the city's Pinacoteca. Benedetto added the figures under the stair-case arch to the basic composition; they are especially attractive for their singular *visual pun* referring to Tizian's famous *Virgin ascending to the Temple* (1534—38, Venice, Gallerie dell'Accademia); they appear below the central group as the real public at the door under Tizian's painting. The strangeness of the unusual setting and content is the reason for the popularity of the painting which provoked two graphic copies (Valentin Lefebvre and Gottfried Sailer) and also influenced Peter Paul Rubens, who painted the variant in the left wing of the *Triptych with Deposition* at the Antwerpen Cathedral (1614). Especially interesting are the genre tones recurring in the works of the imitators of Rubens's picture, the first of whom, Pietro de Jode, produced a copperplate variant, and the last, Marten Mandekens, was the author of the small-scale *Visitation* of the Roman *Gallerie Borghese*, copied from de Jode's engraving and formerly ascribed to Rubens. To the best of my knowledge, the series of works inspired by Benedetto Caliari's picture came to an end in Northern Europe. The work also echoed in Slovene visual art. Here, I deal with the Venetian copy, probably dating back to the early 18th century and today preserved by Gorica Museum at Kromberk Castle. Until the end of the Second World War it was kept in the chapel of Lantieri's Castle in Vipava. It is absolutely a work of quality, which at the same time simplifies and clarifies the composition principles of the original.

²⁷ Rubensu je bila slika (kolikor vem, zadnjič) pripisana še v: Adolf Rosenberg: *P. P. Rubens, Klassiker der Kunst V*, Stuttgart-Leipzig 1906, p. 39.

²⁸ Marten Mandekens, *Obiskovanje*, 1638, Rim, Galleria Borghese; cf. Paola della Pergola: *La Galleria Borghese in Roma*, Itinerari dei Musei, Gallerie e Monumenti d'Italia 43, Rim 1974, p. 50/274, kjer je naslov pomotoma naveden kot »La Visita di S. Elisabetta alla Vergine«; avtorica glede na zrcalno zamenjavo strani sklepa, da gre za delo, nastalo po grafični kopiji Rubensove antwerpske variante, kaj več pa o tem ne pove.

Za pomoč pri zbiranju gradiva se zahvaljujem kustosu umetnostnemu zgodovinarju Marku Vuku iz Goriškega muzeja in profesorju H.A.D. Milesu, direktorju The Barber Institute of Fine Arts v Birminghamu, ki se mu zahvaljujem tudi za dovoljenje za objavo reprodukcije birminghamskega *Obiskovanja*.