

Portretna skulptura Alessandra Algardija

Prendivoj, Anna Maria

Undergraduate thesis / Završni rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:575386>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-21**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Sveučilište u Rijeci

Filozofski fakultet

Odsjek za povijest umjetnosti

Studijska grupa: Povijest umjetnosti i Talijanski jezik i književnost

Mentor: izv. prof. dr. sc. Damir Tulić

Studentica: Anna Maria Prendivoj

Portretna skulptura Alessandra Algardija

Završni rad

Rijeka, lipanj 2021.

Sadržaj

1. Uvod.....	4
2. Alessandro Algardi	5
2.1. Počeci karijere u Rimu.....	7
3. Portretna skulptura	8
4. Algardijska portretna skulptura u sklopu nadgrobnih spomenika	16
5. Bernini i Algardi - sličnosti i razlike dvaju velikih kipara.....	20
6. Zaključak.....	23
7. Prilozi.....	24
8. Literatura.....	38
9. Popis reprodukcija	39

Sažetak

Ovaj je rad posvećen portretnoj skulpturi Alessandra Algardi (Bologna, 1598. – Rim, 1654.), vodećeg kipara klasicističke struje talijanskog baroka. Kada je riječ o skulpturi 17. stoljeća, niti jedan se umjetnik ne može usporediti s Gian Lorenzom Berninijem (Napulj, 1598. – Rim, 1680.), čija je radionica, odnosno *studio* zasjenila sve ostale u Rimu pa tako i onu Algardijevu i Duquesnoyevu. No, Alessandro Algardi je zahvaljujući podjednako svojoj inovativnosti, ali i eklektičnosti uvelike pridonio širenju novog vala baroknog klasicizma ne samo u Bologni, već i u drugim umjetničkim središtima Italije. Dolaskom u Rim okušao se u monumentalnim narudžbama (Grobnica pape Lava XI., reljef pape Lava Velikog i Atila u bazilici sv. Petra). Njegovom talentu za realistično prikazivanje likova mnogi su se divili pa se najviše proslavio upravo u portretnoj skulpturi. Njegovi portreti, kao i figure manjeg formata odišu jednostavnošću koja je prožeta diskretnom, ali uvijek prisutnom osjetljivošću za oblikovanjem detalja na licima kao i na draperiji. To se najbolje vidi na bistama koje je napravio u zreлом razdoblju stvaralaštva, gdje je njegov talent za što realističnije prikazivanje osoba bio najvidljiviji.

KLJUČNE RIJEČI: *Alessandro Algardi, Gian Lorenzo Bernini, portretna skulptura, barok, klasicizam, mramor*

1. Uvod

Dvadesetih godina 17. stoljeća stariji umjetnici poput Giovannija Francesca Barbierija, zvanog Guercina (Cento, 1591. – Bologna, 1666.) ili Giovannija Lanfranca (Parma, 1582. – Rim, 1647.) uvelike su pridonijeli novom baroknom valu, zbog kojeg je bolonjski klasicizam pretrpio velike promjene. Iako je autoritet tih umjetnika bio velik, njihova pravila nisu ostala netaknuta tijekom ove umjetničke „revolucije”. Umjerenost i racionalizam klasičnog stila nije se održao netaknutim toliko dugo. 1630-ih godina dolazi val novih umjetnika koji su uspjeli uspostaviti nova pravila. Kada govorimo o slikarima, to su bili Francuz Nicolas Poussin (Les Andelys, 1594. – Rim, 1665.) i Rimljanin Andrea Sacchi (Rim, 1599. – Rim, 1661.), a dva najistaknutija kipara bili su Alessandro Algardi iz Bologne i flamanski Francesco Duquesnoy. Oni nisu ciljali na potpuno izmjenu bolonjskog klasicizma, no htjeli su ga modificirati promjenama koje su uveli veliki barokni umjetnici te uvođenjem venecijanskog kolorizma.¹

Kada je riječ o baroknoj rimskoj skulpturi 17. stoljeća, može se istaknuti kako ne postoji umjetnik koji bi se mogao usporediti s Gian Lorenzom Berninijem (Napulj, 1598. – Rim, 1680.). Uz Berninijev potpuni primat u Rimu su tada djelovale još dvije značajne skulptorske radionice: Algardijeva i Duquesnoyjeva. Francois Duquesnoy (Bruxelles, 1597. – Livorno, 1643.) još uvijek je nedovoljno istražen kipar. Najpoznatije mu je djelo kolosalni kip svetog Andrije izveden između 1629. i 1633. za podkupolni pilon bazilike svetog Petra. Sam kipar nije imao većih narudžbi niti predanog učenika, a utjecaj mu se jače ocrtavao u djelima kipara i oponašatelja, naročito pristiglih sa sjevera u Italiju u drugoj i trećoj četvrtini *seicenta*. Za razliku od Duquesnoya slučaj Alessandra Algardija je posve drugačiji. U jednom kraćem razdoblju Algardijeva je radionica imala velikih sličnosti s Berninijevom, a u zadnjih petnaestak godina života Algardi je zaprimio velik broj značajnih narudžbi. Početkom pontifikata pape Inocenta X. (1644. – 1655.), Algardi je na kratko vrijeme čak preuzeo neke od Berninijevih zadataka te ga je kao miljenik novog pape čak uspio i prestići po broju narudžbi. Algardijevom talentu za realistično prikazivanje likova mnogi su se divili, a sam je izradio velik broj bisti i to u ranoj fazi svog djelovanja u Rimu. Ove radove karakterizira jasnoća i prirodnost prilikom promatranja i klesanja portreta, kao i vrsnoća izrade detalja pa ne čudi zašto je bio jedan od najtraženijih portretista svog vremena.

¹ RUDOLF WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy 1600-1750 (II. High Baroque)*, Yale University Press, 1999., str. 88-91

2. Alessandro Algardi

Alessandro Algardi rođen je 31. srpnja 1598. godine u Bologni. O njegovom se djetinjstvu i privatnom životu zna vrlo malo; otac mu je bio Giuseppe Algardi, a majka Tommasa Pancaldi. Giuseppe je bio trgovac svilom, a njihova je obitelj spadala u starije obitelji iz Bologne (gli *anziani*). Vrlo je vjerojatno da je otac htio da Alessandro nastavi s obiteljskim zanatom, no nije se suprotstavio kada se sin odlučio za likovne umjetnosti te mu je dopustio da se školuje u obiteljskoj radionici Carraccijevih.²

Radionica se zvala „Accademia degli Incaminati“, a osnovali su je braća Annibale Carracci (Bologna, 1560. – Rim, 1609.) i Agostino Carracci (Bologna, 1557. – Parma, 1602.) zajedno s njihovim starijim bratićem Ludovicom Carraccijem (Bologna, 1555. – Bologna, 1619.). Nakon Agostinove smrti 1602. godine i Annibaleovog odlaska u Rim 1595. godine, radionicu je nastavio voditi Ludovico. Umjetnici poput Guida Renija (Bologna, 1575. – Bologna, 1642.), Guercina i Domenica Zampierija zvanog Domenichina (Bologna, 1581. – Napulj, 1641.) školovali su se u Carraccijevoj radionici. Razni nam zapisi svjedoče kako je njihova radionica tada bila na jakom dobrom glasu, jer je sam Ludovico 1617. godine spomenuo svom prijatelju i biografu Ferrante Carlu kako su se tamo okupljali „najbolji slikari iz tog razdoblja“. Jasno je da je i Algardi 1617. godine bio u njihovoj radionici te da je s divljenjem gledao i učio preko djela prijašnjih učenika. U njihovoj se radionici vježbalo preko živih i nagih modela, ali se radionica isticala i slikama mrtve prirode; cvijeća, voća i oružja. Ne postoje nikakve naznake da se Algardi okušao u slikarstvu.³

Dok je Algardi učio u toj radionici, u njoj se formirao još jedan kipar o kojem se jako malo zna, a zvao se Giulio Cesare Conventi (Bologna, 1577. – Bologna, 1640.). Ovaj je umjetnik posjedovao skroman talent, a to je razvidno iz njegovih djela. Likovi su mu kruti, nedostaje im gracioznosti u pokretima, a draperija je teška. Ove karakteristike obilježile su i prvo Algardijevo poznato samostalno djelo, Sv. Filipa Nerija sa sv. Karlom Boromejskim. Djelo je napravljeno u terakoti, a ikonografija je utemeljena zahvaljujući dvama gravurama koje je prije napravio Luca Ciamberlano (Urbino, 1570/80. – Rim, 1641.). Dvije figure odjevene u teške i voluminozne plašteve naginju se jedna prema drugoj kao da se žele zagrliti. Tema nije nova; likovi i koncept već se javljaju u terakotnim kipovima Alfonsa Lombardija (Ferrara, 1497. – Bologna, 1537.) ispod volte Palazza del Podestà u Bologni i na Pali dei Mendicanti Guida

² JENNIFER MONTAGU, *Alessandro Algardi*, Yale University Press, New Haven and London, 1985., str. 2

³ JENNIFER MONTAGU (bilj. 2), str. 3

Renija, danas smještenoj u Pinacoteci u Bologni. Baš zbog činjenice da se školovao kod Ludovica Carraccija, moguće je da je uzeo kao uzor slikarsko djelo Guida Renija, a ne neku skulpturu. Ipak, kada se govori o načinu modeliranja, Algardi se poslužio uzorima jednog kipara; Gabrielea Fiorinija (Bologna, oko 1570. – Bologna, 1595.), koji je napravio spomenik kardinalu Girolamu Agucchiju u crkvi San Giacomo Maggiore u Bologni. Imitacija se jasno vidi na ovalnom licu, blago otvorenim usnama, kopcima te kosi koja pada preko glave poput kape. Baš kao i Fiorinijev lik, Algardijev sv. Prokul u oratoriju Santa Maria della Vita u Bologni je poput lutke, bez fizičkog ili duhovnog života u sebi.⁴

Arhivski dokumentirano Algardijevo djelo su *putti* koji pridržavaju lampade iznad kapele sv. Dominika u crkvi San Domenico u Bologni. Njih je naručio dominikanac Giovanni Michele Pio 23. travnja 1619. godine. Algardi ih je trebao izvesti u štuku, a onda ih je u potpunosti trebao dovršiti Francesco Ferrarini. Ako ih usporedimo s *puttima* koje je Conventi napravio u oratoriju Santa Maria della Vita, Algardijevo poboljšanje i povećanje naturalizma se odmah jasno primijeti.⁵

U dobi od 21 godine Algardi je otišao iz Bologne. Razlozi su nepoznati, no pretpostavlja se da nije dobivao dovoljno važne narudžbe. Mogući razlog njegova konačna odlaska bila je smrt Ludovica Carraccija 1619. godine. Bellori piše kako je Algardi napustio Bolognu kada je imao 20 godina, zajedno s Gabrieleom Bertazzolijem (Mantova, 1570. – Mantova, 1626.), glavnim arhitektom dužda od Mantove, Ferdinanda Gonzage (1612. – 1626.). On ga je upoznao s duždem te će Algardi ostati u Mantovi raditi neka djela za njega. Možda je Algardi očekivao bolju poziciju i konkurenciju u Mantovi, kao i mogućnost uvida u suvremena stilska stremljenja, no to se nije dogodilo. U Mantovi je Algardi mogao vidjeti renesansne dekoracije u Palazzo del Te, odnosno štukature i freske Giulija Romana (Rim, 1499. – Mantova, 1546.), što će imati reference u njegovom kasnijem frizu u Villi Phampilj u Rimu. U Mantovi je mogao promatrati i studirati rafinirani manirizam Fontane, ali i mramorna djela iz antike.⁶

Algardi se iz Mantove zajedno sa suputnikom Gabrieleom Bertazzolijem uputio u Veneciju te se tamo nalazio do prve polovice 1624. godine da bi potom 1625. godine napokon došao u Rim. Također se zna da je njegov prvotni plan bio vratiti se u Mantovu, no smrt Vincenza II Gonzage

⁴ JENNIFER MONTAGU (bilj. 2), str. 5-6

⁵ JENNIFER MONTAGU (bilj. 2), str. 7

⁶ GÉZA DE FRANCOVICH, *Alessandro Algardi*, u: Enciclopedia Italiana, 1929, https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-algardi_%28Enciclopedia-Italiana%29/, posjećeno 20.05.2021.

(1626. – 1627.) 1627. godine i pljačka grada tri godine kasnije rezultirali su njegovim ostankom u Rimu.⁷

2.1. Počeci karijere u Rimu

Algardi je došao u Rim nakon što ga je navodno tadašnji dužd Mantove preporučio kardinalu Ludovicu Ludovisiju (1623. – 1632.). Sam Ludovisi dolazio je iz Bologne te je bio vlasnik važne kolekcije antičke skulpture. Kardinal je Algardiju pri dolasku prvo povjerio posao restauracije njegovih antičkih skulptura, dok je Domenichino u isto vrijeme za njega (Algardija) pregovarao kako bi kipar dobio prvu važniju narudžbu, odnosno kipove sv. Marije Magdalene i sv. Ivana Krstitelja za kapelu Bandini u crkvi San Silvestro al Quirinale 1628. godine.

Algardi 1629. godine još nije bio stekao dovoljan ugled da bi ga se moglo uzeti u obzir prilikom izvedbe jednog od četiriju kolosalna kipa ispod kupole sv. Petra u Rimu. Bio je u četrdesetima kada je dobio prvu veliku narudžbu, grobnicu pape Lava XI. (1605.) u bazilici svetog Petra 1634. godine. Godine 1640. ponuđen mu je još jedan monumentalni zadatak; kip svetog Filipa Nerija u S. Maria in Vallicella u prirodnoj veličini, a u kojem je pažljivo slijedio primjer koji je u istoj crkvi dao Guido Reni. U pontifikatu Inocenta X. (1644. – 1655.), intenzivirale su se narudžbe tako da je između 1649. i 1650. nastao spomenički kip Inocenta X. u bronci kao pandan Berninijevom ranijem kipu Urbana VIII. u Palazzu Barberini.⁸

Algardijevo najslavnije djelo, reljef s prikazom pape Lava Velikog koji uz pomoć svetog Petra i Pavla odvraća napad Atila Huna na Rim nastao je između 1646. i 1653. za oltar u bazilici svetog Petra. Prema predaji, papa Lav Veliki otišao je do obale rijeke Po kako bi odvratio napad Atila i njegove vojske od osvajanja i uništavanja Rima. Na ovom je kolosalnom reljefu kipar ostavio nenadmašni primjer kvalitete oblikovanja i inventivnosti putem *rilievo schiacciato*. U ovom nam se reljefu čini da je Algardijev stil hladniji i precizniji od Berninijeve snažne manire.⁹

⁷ RUDOLF WITTKOWER (bilj. 1), str. 88

⁸ JENNIFER MONTAGU (bilj. 2), str. 8

⁹ PENELOPE J.E. DAVIES, WALTER B. DENNY, JOSEPH JACOBS i dr., Jansonova povijest umjetnosti – zapadna tradicija, Stanek, Varaždin, 2013., str. 686.-687.

3. Portretna skulptura

Kada je došao u Rim, Algardi se morao suočiti s novim okruženjem. Bilo je jasno da je Rim bio grad velikih mogućnosti kako za učenje i usavršavanje talenta tako i za stjecanje važnih mecena i naručitelja. Kipar je također morao ovladati vještinom klesanja mramora i modeliranja. Čim je došao bio je suočen s raznim kritikama u kojima se isticalo kako on nije sposoban klesati u mramoru te da zasigurno neće biti uspješan umjetnik. Iako su te tvrdnje bile posve deplasirane, ne može se promatrajući njegova djela poreći da je početno bio mnogo sigurniji kada je u pitanju bila izrada dijela u glini. Upravo rad u ovom materijalu gdje do izražaja dolaze suptilne modulacije površinskih oblika i slikovitija tekstura, koja nije ograničena diktatom mramornog bloka, trebali su karakterizirati njegovu umjetnost tijekom cijelog života, zajedno s onim izravnim naturalizmom koji je svojstven skulpturalnoj umjetnosti u regiji Emilie Romagne. Profinjenost koju je uveo bila je karakteristika koja je razlikovala njegove portrete od portreta vodećih rimskih suvremenika.¹⁰

Međutim, moguće je ukazati na određene razvoje u Algardijevom pristupu portretiranju i na oblikovanju detalja, što bi nam trebalo omogućiti da se lakše usustavi kronologija nastanaka pojedinih bista. Među najranije Algardijeve portretne biste može se ubrojiti ona Costanza Patrizija u kapeli Patrizi u rimskoj bazilici Santa Maria Maggiore, koja se sastoji od mramorne glave i tek blago naglašenih ramena. Relativno slab tretman površine i neorganizirani raspored i dočaravanje uvojaka ne bi sugerirali Algardijevo autorstvo da ono nije arhivski posvjedočeno. Po svoj prilici djelo je isklesano u drugoj polovici 1620-ih, nedugo nakon Patrizijeve smrti 1623. godine. Patrizijeva bista čini se kao „anomalija“ u Algardijevom opisu. Mali format glave i ramena kiparu je bez sumnje nametnula već postojeća niša, ali relativno nesuvislo modeliranje cijele lubanje i neobično istaknute oči ne pronalaze točke sličnosti na njegovim ostalim portretima.¹¹

U drugoj krajnosti nalaze se biste trojice ljudi koje je Algardi zasigurno dobro poznao: Gaspare Mola, Olimpia Maidalchini i papa Inocent X. Portret Gasparea Mole bio je nekoć identificiran kao „portret princa Pamphilja“. Mogući razlog te zabune mogao bi ležati u činjenici da je u njemu bio prepoznat terakotni model koji se čuva u Ermitažu u Sankt Peterburgu, koji je također poslužilo kao uzor za poprsje kardinala Benedetta Pamphilja (1681. – 1730.). Usporedba s naslikanim portretom Gasparea Mole ne ostavlja sumnje da obojica predstavljaju istog čovjeka, kao što je vrlo moguće da je slika portreta Mole u Accademia di S.

¹⁰ JENNIFER MONTAGU (bilj. 2), str. 157

¹¹ JENNIFER MONTAGU (bilj. 2), str. 440

Luca rađena po uzoru na bistu. Štoviše, vrlo je vjerojatno da je ova bista identična s "*un busto del detto quondam Gaspare Mola di terra cotta*" koja je uvrštena u inventar sastavljen nakon Moline smrti i stoga napravljen dok je on još bio živ. Oblik poprsja, koji izgleda kao da je dizajniran za zakrivljenu nišu podignutu znatno iznad razine očiju, poznat nam je s mnogih grobnih portreta. Ipak, u oporuci sačinjenoj dva dana prije smrti, Gaspare Mola tražio je da mu grob bude ukrašen oslikanim portretom. U tom slučaju, niti bista niti slika nisu korištene, a grobnica je ostala neoznačena zahvaljujući škrtoći njegovog zeta Bernarda Galla. Kvaliteta poprsja ne dovodi u pitanje Algardijevo autorstvo; to se najbolje vidi na suptilnom modeliranju kože i fino oblikovane kose kojom ističe kratke svilenkaste uvojke. Ti elementi podsjećaju na portret Antonija Cerrija, no sličnosti se mogu pronaći i s portretima kardinala Giovannija Garzije Mellinija (1606. – 1629.) i kardinala Laudivia Zacchie (1626. – 1637.), stoga se rad datira potkraj 1630. godine.¹²

Brončano poprsje pape Inocenta X. je uključeno u inventar napravljen nakon smrti Camilla Pamphilja 1666. godine. Činjenica da je ovo jedino brončano poprsje Inocenta X. u inventaru dovela je do identifikacije bez sumnje. To je ujedno i jedina bista u inventaru koja se ne pripisuje samo Algardiju. Profesor Bershads gotovo je siguran da je odljev i model napravio Domenico Guidi (Torano, 1625. – Rim, 1701.), Algardijev najznačajniji sljedbenik. Lijevanje je očito obavio drugi umjetnik, što potvrđuju i razlike između ovog poprsja i onog od terakote koji se čuva u Palazzu Odescalchi. Budući da je obrada površine ove biste Inocenta X. imala mnogo zajedničkog s brončanim poprsjima drugih papa koje je Guidi izrađivao, moguće je da je zbilja on autor, što bi značilo da se može datirati u 1647. godinu.¹³

Potpuno drugačiji dojam ostavlja nam bista Olimpije Maidalchini, koja se danas čuva u Palazzu Doria Pamphilj u Rimu. Rad je vjerojatno bio dovršen prije razilaženja između Camilla Pamphilja i njegove majke Olimpije 1647. godine; u svakom slučaju, završen je prije 16. kolovoza 1650. godine kada ga je vidio kardinal Rinaldo d'Este (1641. – 1672.), koji je u jednom pismu oduševljeno napisao da mu se sviđa. Arogantan karakter kakvim je Olimpia Maidalchini prikazana odmah nas podsjeća na jednako živopisne i snažne transkripcije osobnosti kakve je Bernini prikazivao na svojim djelima. Kod Algardija nagib portretirane glave izveden je unatrag dok je vrhunac formalne virtuoznosti postignut klesanjem tanke udovičke koprene koja se nadima zrakom iza glave. U inventaru napravljenom u drugoj polovici 17. stoljeća, bista se spominje kao "*Testa e busto della Sig.(nora) D.(onna) Olimpia*

¹² JENNIFER MONTAGU (bilj. 2), str. 164

¹³ GÉZA DE FRANCOVICH (bilj. 6)

col soprietto in capo" te se tada nalazila u obiteljskoj palači na Piazza Navona.¹⁴ Godine 1682. premještena je u Villu Bel Respiro, dok je početkom 18. stoljeća uvrštena u inventar sastavljen za života Giovannija Battiste Pamphilja.

Alessandra Algardi se obično ne smatra inovativnom majstorom u umjetnosti *seicenta* pa je kvaliteta njegovih portreta često bila podcijenjena, što je još vrijednije pažnje kad se sjetimo da do Berninijeva poprsja Francesca d'Estea (1629. – 1658.) iz 1650. godine nije postojalo niti jedno djelo koje je dovelo do inovacije.¹⁵

Algardijska bista kardinala Paola Emilija Zacchije (1599. – 1605.) od terakote, koja se danas nalazi u Victoria & Albert Museum u Londonu, smatra se prvom inovativnom bistom zbog položaja tijela u kojem ga je Algardi prikazao. Kada se govori o ovom djelu, Bellori ga opisuje kao jedan „*izvrstan portret kardinala Zacchije Rondaninija u trenutku okretanja stranice knjige koju drži u rukama*“, što nam omogućuje da bez ikakvih sumnji identificiramo osobu prikazanu na bisti. Glava je modelirana odvojeno od ostatka tijela, a postoje i tragovi mrlja, vjerojatno od masti, što upućuje na to da je kalup uzet iz terakote. Moguće je da je taj odljev služio kao model od kojeg bi se klesala mramorna bista. Na taj način bi se izbjegla oštećenja izvorne terakote, a možda je napravljen jednostavno kao replika. Kvaliteta portreta je vrhunska, a prirodnost poze, jednostavnost oblika i živost na licu kardinala samo potvrđuju atribuciju ovog djela Alessandru Algardiju. Mramorni model se danas nalazi u Museo Nazionale del Bargello u Firenzi, iako poprsje navedeno u Algardijskom inventaru zajedno s još dvije slike kardinala Zacchije, bilo je opisano kao nedovršeno (*non finito*). Iako je većinu djela napravio Algardi, zasigurno ju nije u potpunosti dovršio. To se upravo vidi na mramornoj verziji; beživotne crte lica nisu bile svojstvene Algardijskom stilu, a oblici su teški i relativno pojednostavljeni. Pokušaj britanskog povjesničara umjetnosti Johna Pope-Hennessyja da razlike u bistama objasni kao ispravke napravljene nakon što je Algardi proučio dvije slike, otkrilo je nepoznavanje njegovih radnih metoda. Način modeliranja ipak sugerira ruku Domenica Guidija, što potkrepljuje i činjenica da je Guidi intenzivno radio za obitelj Rondanini i nakon Algardijske smrti.¹⁶

Činjenica da je veliki broj portreta bio naručen za crkvene spomenike zasigurno je utjecalo na način oblikovanja lica. Najčešće se događalo da je portretirana osoba već preminula te kipar nije bio u mogućnosti imati izravan doticaj s modelom pa je u potpunosti ovisio, primjerice o

¹⁴ JENNIFER MONTAGU (bilj. 2), str. 437

¹⁵ GALLERIA DORIA PAMPHILJ, *Ritratto di Olimpia Maidalchini Pamphilj*, <https://www.doriapamphilj.it/portfolio/alessandro-algardi/>, posjećeno 05.05.2021

¹⁶ JENNIFER MONTAGU (bilj. 2), str. 447

naslikanim portretima. Ponekad bi mu se kao pomoć priskrbila posmrtna maska, kao što je to bio slučaj i s Pietrom Berninijem (Sesto Fiorentino, 1562. – Rim, 1629.) kad je dobio narudžbu za izradu biste Antonija Coppole, danas u bazilici San Giovanni dei Fiorentini u Rimu. Takav način rada imao je mnogo nedostataka. Osim deformacije lica koja se događa zbog same smrti, uzimanje „otiska“ s gipsom dodatno deformira crte lica, dok oblik same glave ostaje nezabilježen. Kao kod Berninijeve biste Antonija Coppole, isti učinak vidljiv je Algardijevim bistama s prikazom kardinala Laudivia Zacchije i nadbiskupa Ulpiana Volpija (1609. – 1629.). Moguće je da je Algardi poznao obojicu i da je napravio biste prema živim modelima, no beživotna lica koja je isklesao s podočnjacima te tankim i izduženim usnicama i izraženim jagodičnim kostima, kao i ispijenim obrazima, snažno sugeriraju da je za izradu obiju bisti upotrijebio posmrtnu maske.

Bista kardinala Laudivia Zacchije (1626. – 1637.) danas se čuva u Staatliche Museen u Berlinu. U ranoj se literaturi o Algardiju ne spominje ovo poprsje; počinje se javljati u zapisima tek nakon što je kupljena u Rimu 1903. godine. Nalazila se na postamentu s natpisom "*Lavdivivs card, Zacchia, anno mdcxxvi*". Mnogi su pretpostavili da se ovaj datum odnosi na izvršenje portreta zbog sličnosti s bistom kardinala Giovannija Garzie Mellinija, za koju se vjeruje da je nastala nakon 1629. godine. Međutim, kao što je naglasio John Pope-Hennessy, datum se odnosi na godinu imenovanja Laudivija Zacchije kardinalom; rođen 1565. godine, ušao je u sveti red nakon smrti žene i umro je 1637. godine.¹⁷ Kritičari su zadivljeni izvanrednim realizmom poprsja, koji se očituje u pažnji prema detaljima i teksturi površine, naboranoj koži oko očiju, finim linijama jagodičnih kostiju i teksturi plašta kojim je kardinal obavijen. Sličnosti s bistom kardinala Garzije Mellinija djelomično su slučajne: obojica imaju slično oblikovane glave, a tijelo im je postavljeno u blagom okretu u ramenima. Ipak, usredotočenost na prikazivanju detalja je ista, i vjerojatno je isklesana u gotovo isto vrijeme. Činjenica da su leđa nedovršena dovelo je do sugestije da je poprsje bilo prvo isklesano za grobnicu. Međutim, Laudivio Zacchia pokopan je u crkvi San Pietro in Vincoli bez nadgrobnog spomenika. Štoviše, normalno je da se grobni portreti postavljaju iznad razine očiju, a Algardi je to uvijek uzimao u obzir, naginjući glavu prema naprijed kako bi obilježja bila jasno vidljiva odozdo; on to ovdje nije učinio. Stoga je vrlo moguće da je ova bista, poput one kardinala Paola Emilija Zacchije rađena za obiteljsku palaču.¹⁸

¹⁷ JENNIFER MONTAGU (bilj 2.), str. 446

¹⁸ JENNIFER MONTAGU (bilj 2.), str. 171-172

Bista Ulpiana Volpija (1609. – 1629.), danas u Muzeju Poldi Pezzoli u Milanu, predstavlja biskupa grada Chietija. Na samom početku je pripisivan Berniniju, sve dok ga Munoz nije prepoznao kao djelo Algardija i datirao ga u 1629., godinu Volpijeve smrti, ali i godinu kada je datirana bista Giovannija Garzije Mellinija. Te su argumente prihvatili svi osim Minne Heimbürger Ravalli, koja je datirala djelo između 1635. i 1636. godine. Njegovo je poprsje stilski najbliže brončanoj verziji poprsja Inocenta X. koje se nalazi u Rimu, u Palazzo Doria Pamphilj. Neovisno o materijalu poprsja, jasno je izražen Algardijev talent za razradu detalja kako bi što bolje okarakterizirao portretiranu osobu. Oblik lica, izražena struktura nosa, koža koja se zateže preko jagodičnih kostiju te duga linija koja ocrtava usnice sugeriraju da je Algardi svoje narudžbe izrađivao iz posmrtnih maski, iako ih je detaljno preoblikovao, osobito oko očiju i brade. Njegova iznenadna zainteresiranost za jasnije modeliranje oblika same glave vrlo snažnim pokretima opravdava datiranje ove biste u početak četrdesetih godina 17. stoljeća.¹⁹

Na portretima s početka 1640-ih godina možemo vidjeti veći interes za oblikovanje cjelokupne glave kao karakteristike portretirane osobe. To može djelomično ukazivati na to da su ove biste trebale biti postavljene na velikoj udaljenosti, budući da je ona nadbiskupa Ottavija Corsinija (1621. – 1641.) u bazilici San Giovanni dei Fiorentini u Rimu vjerojatno napravljena ubrzo nakon njegove smrti 1641. godine, ona kardinala Prospera Santacrocea (1565. – 1589.) u crkvi Santa Maria della Scala u Rimu, napravljena nakon njegove smrti 1643. godine, i od Odoarda Santarellija u Santa Maria Maggiore, za koje je Antonia Nava Cellini do danas pronašla uvjerljive razloge za datirati biste prije 1644. godine. Sva poprsja nastala u ovom razdoblju imaju drugačije karakteristike koje ih razlikuju od ranijih djela: struktura inkarnata i kostiju lica izraženija su, kosa je, iako i dalje mekana i nježno urezana, slabije modelirana, dok draperija i rukavi košulja imaju složenije nabore koji stvaraju jače kontraste svjetla i sjene i izraženije skulpturalne efekte od poprsja iz perioda kada je, primjerice, klesao bistu Antonija Cerrija.²⁰ Stilski se čini da je bista rađena u isto vrijeme kad i ona kardinala Giovannija Garzije Mellinija, to jest oko 1637. godine. Projekcija glave prema naprijed zahtijeva pogled odozdo i može ukazivati na to da je bila namijenjena grobnici. Već 1620-ih godina Cerri je odlučio potrošiti 3000 škuda za obiteljsku kapelu, nakon oporavka sinova od bolesti te je namjeravao za nju pronaći mjesto u crkvi S. Andrea delle Valle. Međutim, kapelicu u crkvi Il Gesù priskrbio je tek 1640. godine.

¹⁹ JENNIFER MONTAGU (bilj 2), str. 171

²⁰ ANTONIA NAVA CELLINI, *Alessandro Algardi, u: Dizionario Biografico degli Italiani*, 2(1960), https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-algardi_%28Dizionario-Biografico%29/, posjećeno 20.05.2021.

Odoardo Santarelli umro je 1620. u dobi od 71 godine, a mramorni nadgrobni spomenik smješten u sakristiji crkve Santa Maria Maggiore naručen je od strane nećaka Carla, tajnika Niccolò Ludovisija (1634. – 1664.). Antonia Nava Cellini istaknula je da je Niccolò u dokumentima opisan kao princ od Piombina i Venose, a titulu je nosio od 1634. godine. Nadalje, saznajemo da je bio prognan pod Barberinijevim pontifikatom. Te činjenice, potkrepljene izostavljanjem bilo kakvog spominjanja grobnice u vodiču Baglionija iz 1639. godine sugeriraju da ona zapravo nije izvršena sve do pontifikata Inocenta X., kada je štoviše Niccolò Ludovisi trebao postati jedan od glavnih Algardijevih pobornika na papinskom dvoru te je tako mogao preporučiti kipara Santarellijevom nasljedniku. Stilski snažno modeliranje glave, čvrst tretman mesa te skulpturalni volumeni nabora plašta i rukava, sve to razlikuju ovo poprsje s kraja 1630-ih godina i ranih 1640-ih, i potvrdio bi datum predložen ovim tumačenjem natpisa. Uistinu, nemoguće je sumnjati u Algardijevo autorstvo, posebice zbog fino izvedenih kontura i okreta.²¹

Kardinal Carlo Emanuele Pio (1604. – 1641.) umro je u 63. godini života, no ovaj mramorni portret u Villi Mombello u Imbersagu prikazuje mlađeg muškarca te nije mogao nastati nakon 1641. godine. Stoga je najvjerojatnije riječ o posthumnom djelu izvedenom prema ranije naslikanom portretu ili isklesanoj portretnoj skulpturi. Oblik poprsja s gotovo ravnim odsječnim dijelom i neobičnim načinom na koji se površina *mozzete* lomi u male kontrastne ravnine gotovo je identičan obliku na kipu kardinala Antonia Santacrocea, a način oblikovanja *mozzete* mogao bi se usporediti s onim kardinala Giovannija Garzije Mellinija.²² Kao i u poprsju Antonija Cerrija, rezbarenje inkarnata suptilnije je nego što se može pojaviti u reprodukciji, a Algardi je oduševio izradom sitnih detalja kao što su vene ili brada. Brada nije nimalo slična onoj koja se može vidjeti na Cerrijevoj bisti. Međutim, usporedba s tim izuzetno finim portretom pokazuje da se u svim pogledima poprsje Carla Emanuelea Pija mora kategorizirati kao djelo slabije kvalitete: modeliranje nije nježno, osobito na području oko očiju, kosa nije svilenkasta kao u prijašnjim bistama. Mora se naglasiti da takve nepovoljne usporedbe nastaju tek kad se Piov portret usporedi s djelima visoke kvalitete i tehničkog majstorstva kao što je, primjerice, Cerrijevo poprsje, stoga nije isključen udio Algardijeve radionice prilikom nastanka Piovog portreta.²³

Nešto poput sinteze Algardijeva stila možemo vidjeti na portretima kasnih 1640-ih godina. Čak i ako posthumnom portretu Benedetta Pamphilja u Palazzo Doria Pamphilj nedostaje snažan,

²¹ JENNIFER MONTAGU (bilj. 2), str. 168

²² JENNIFER MONTAGU (bilj. 2.), str. 177

²³ JENNIFER MONTAGU (bilj. 2), str. 424

individualan karakter, cjelokupna je bista majstorski osmišljena i izvedena, a kosa ima kompaktnu stilizaciju koja je razlikuje od one na bisti Giovannija Saveniera. Recentno gotovo da je postalo uobičajeno smatrati da je osoba na bisti zapravo kardinal Camillo Pamphilj (1644. – 1647.), no ipak je u svim ranijim izvorima i dokumentima identificiran kao Benedetto Pamphilj. Unatoč oklijevanju, to zapravo isključuje svaku mogućnost da bi mogao predstavljati Camilla, jer je teško zamislivo da u vrijeme njegove smrti nitko nije bio u stanju prepoznati njegove crte lica, čak i da je bista napravljena dvadesetak godina ranije. G. P. Bellori je u svojoj biografiji objavljenoj 1672. godine također identificirao ovo poprsje kao Benedettovo zbog prilično nedefiniranog ovala lica, dugačkog nosa s blago ispupčenim krajem i jasnim definiranim usnama ispod detaljno oblikovanih brkova. Štoviše, na oba naslikana portreta prikazan je Camillo s kratkom bradom i puno tanjim brkovima. Kao što zapisi ukazuju, glavno prepoznatljivo obilježje ovog mramornog poprsja je nabrani okovratnik (tal. *gorgiera*) koji je bio izvan mode do sredine 17. stoljeća.

Na početku se smatralo da je bista mogla predstavljati i Pamphilijskog Pamphilja, oca Camilla Pamphilja pa je nekoliko književnika pretpostavilo da je poprsje izvedeno u paru s Olimpijom Moidalchini, njegovom suprugom. No, budući da je Pamphilio umro 1639. godine u dobi od oko 75 godina, bilo bi prirodnije da je bio prikazan kao stariji muškarac, osim ako naravno nije odlučeno da ga se prikazuje u vrijeme vjenčanja. No, u tom bi slučaju razlika u dobi na bisti Donne Olimpije Moidalchini, prikazana starijom od pedeset godina, bila odviše očita i neshvatljiva. Benedetto Pamphilj je međutim, umro vrlo mlad, pa bi se činilo da mladost portretiranog čovjeka potvrđuje identifikaciju prema sačuvanim inventarima. Ono što još uvijek nije u potpunosti jasno je odgovor na pitanje zašto bi Camillo poželio bistu svog ujaka kojeg nije mogao niti upoznati, osim ako to nije bilo zbog osnivanja i uređenja jedne opsežne obiteljske galerije. U tom kontekstu trebali bismo se sjetiti da je papa Inocent X. (Giovanni Battista Pamphilj) bio posebno blizak svom bratu; u jednom *avvisu* iz svibnja 1653. godine, papa navodi da je "*Benedetto [...], per memoria d'uno di suoi fratelli, a lui il piu diletto...*"; moguće je da je Camillo planirao formirati takvu galeriju, počevši od Benedetta poštujući osjećaje pape, no zbog obiteljskih problema projekt se nije nikada ni započeo ostvarivati. Algardi je zasigurno namjeravao isklesati i Camillovu bistu, što nam potvrđuje dokument o nabavi mramornog bloka „*per fare il ritratto del Sig. Card*“ 2. srpnja 1645. i zadržao je do smrti Camillovu sliku, koja je nesumnjivo trebala poslužiti kao model biste. Dva bloka

mramora isporučena su Algardiju u travnju 1646. godine, a po svoj prilici jedan od njih upotrijebljen je za klesanje njegova portreta, koji bi se stoga trebao datirati u 1646. godinu.²⁴ I na bisti Giacinte Sanvitale Conti postoji sklad između jednostavnih oblika i detalja, osobito u kosi, vrpcama i vezu, što je umjetniku izmaknulo, na primjer, u Urbanu Melliniju. Iako je Algardi u posljednjim godinama svog stvaralaštva uspio ostvariti najpoznatija djela i u potpunosti usavršiti oblikovanje crta lica, poprsja Olimpije Moidalchini i Inocenta X. mogu se bez sumnje smatrati njegovim najoriginalnijim djelima u odnosu na većinu ranijih portreta u tome što, ne samo da je poznao modele, već su obojica imali jedinstvene fizionomije lica i osobnosti. Ovdje je Algardijeva vještina objedinjavanja glave i tijela, općih značajki i najsitnijih detalja dosegla najvišu točku. Mramorni portret Olimpije Moidalchini savršen je iskaz Algardijeva stila, kao i brončano poprsje pape Inocenta X. ili papine biste od terakote u Palazzu Odescalchi u Rimu.

²⁴ JENNIFER MONTAGU (bilj. 2), str. 439-440

4. Algardijska portretna skulptura u sklopu nadgrobnih spomenika

Većina isklesanih portreta u Italiji 17. stoljeća nije namijenjena promatranju kao samostojećih umjetnina, već kao dio grobnice ili spomenika. U dizajniranju takvih funeralnih cjelina Algardi je mogao iskazati talent i za osmišljavanje te izvedbu arhitekture i pripadajuće joj dekorativne plastike. U drugim slučajevima Algardi je slijedio tradicionalne prototipove, ali s novim varijacijama.

Prva grobnica koju je potrebno naglasiti je ona kardinala Giovannija Grazie Mellinija (1606. – 1629.) koja se nalazi u Rimu, u Crkvi Santa Maria del Popolo, u kapeli San Niccolò da Tolentino. Poprsje Garzije Mellinija uvijek se smatralo ključnim dijelom pomoću kojeg se mogu grupirati i datirati drugi portreti. Vjeruje se da je bista nastala nedugo nakon kardinalove smrti 1629. godine, ali dokumenti zapravo dokazuju da je bista predstavljena javnosti tek 1637. Kardinal Garzia Mellini umro je 2. listopada 1629. godine, a u njegovoj oporuci iz rujna 1629. pisalo je kako želi da bude sahranjen u obiteljskoj kapeli u Santa Maria del Popolo.²⁵ Općenito se pretpostavlja da su se želje kardinala izvršile bez dodatnih problema ili odgađanja, a grob i bistu datirali su gotovo svi povjesničari umjetnosti u razdoblje između 1629. i 1630. godine. Samo je John Pope-Hennessy predložio kasniju dataciju, između 1635. i 1640., na osnovi stila a koju su potvrdili i pronađeni dokumenti. U ožujku 1637. godine sklopljen je ugovor s Algardiem, koji je istoga dana sastavio i potpisao još jedan ugovor s klesarom Vincenzom Franceschinijem, no u njemu ne saznajemo mnogo, osim da je grobnica trebala biti izrađena od bijelog kararskog mramora. Cijela je grobnica trebala biti gotova za osam mjeseci od datuma potpisivanja ugovora za cijenu od 240 škuda.²⁶

Na prvi pogled susrećemo se s klasicističkom arhitektonskom strukturom napravljenom od bijelog mramora, s izraženim vertikalama i horizontalama, a između klasičnih triglifa na frizu nalaze se plitki reljefi s crkvenim trionfima. Nesumnjivo je da je grobnicu dizajnirao Algardi, no, kao i kod grobnice za papu Lava XI. upitno je koliko je ta jednostavnost bila njegov vlastiti izbor, jer unutar njezinih čistih linija možemo vidjeti vrlo neklasicistički duh koji pokušava izbiti na površinu, djelomično uspijevajući u donjem dijelu s oblikom i proporcijama sarkofaga. Osim arhitektonski izvanredno artikulirane grobnice, Algardi ovdje prikazuje i potpuno svladavanje pokreta i draperije na samom poprsju kardinala Mellinija, s posebnim naglaskom

²⁵ ANTONIO MUNOZ, *Alessandro Algardi ritrattista*, u: *Dedalo*, 1(1920), str. 280-304, <http://velasquez.sns.it/dedalo/indici.php?indice=titoloarticolo&&voce=Alessandro%20Algardi%20ritrattista&&count=16>, posjećeno 22.04.2021.

²⁶ GÉZA DE FRANCOVICH (bilj. 6)

na zanimljive detalje njegove odjeće, kao što je zgužvan ovratnik koji nas navodi da se usredotočimo i na teksturu fine, svilenkasto oblikovane brade, a onda i pažljivo prikazanim borama oko očiju i korijenu nosa. Iako Algardijev Giovanni Garzia Mellini nije prva rimska bista na kojoj je prikazan lik kako prekida čitanje molitvenika i okreće se prema oltaru s jednom rukom na grudima, nema sumnje da je upravo kardinal Mellini nadahnuo brojne kasnije grobnice ovog tipa, uključujući bistu (danas u Galleriji Borghese) koju je Giuliano Finelli (Carrara, 1602. – Rim, 1653.) napravio za kardinala Domenica Ginnasija (1604. – 1639.) i grobnicu Gabrielea Fonseche u crkvi San Lorenzo in Lucina u Rimu koju je između 1668. i 1674. isklesao Gian Lorenzo Bernini (Napulj, 1598. – Rim, 1680.).²⁷

Nadgrobni spomenik kardinalu Prosperu Santacroceu (1565. – 1589.) u apsolutnom je kontrastu s prijašnjom grobnicom. Izrađen je od raznobojnog ukrasnog mramora, sivozelenog za nišu i pilastre, te od raznih žutih dijelova za ostatak arhitekture, osim crvenkastog okvira i bijelog mramora kapitela; ova se polikromna struktura slama zakrivljenim vijencima i bakljama te bogatom razradom kartuše. Mnogi se motivi ponavljaju i na katafalku za Ludovica Fachinettija (1590. – 1655.), poput tankog vijenca lišća zapetljanog iznad njezinog ovalnog okvira i baklji pričvršćenih za pilastre koje podsjećaju na složene konture kartuše spomenika Santacroce. Takve sličnosti pomažu nam u potvrđivanju Algardijeva autorstva nad dizajnom, no moguće je da je zbog prevelikog broja narudžbi i manje vremena na raspolaganju Algardi sam rad morao prepustiti dovršavanju nepoznatom *scarpellinu*, koji je izgadio površine i definirao bolje detalje.²⁸

Još jedna grobnica za koju znamo da ju je projektirao Algardi bila je grobnica Giovannija Saveniera u crkvi Santa Maria dell'Anima u Rimu, smještena u kapeli sv. Ane. U oporuci od kolovoza 1634. godine Giovanni Savenier iz Liegea precizirao je da njegovo tijelo treba odnijeti u crkvu Santa Maria dell'Anima.²⁹ Savenier je umro u veljači 1638. godine, a dekretom od 9. veljače crkvene vlasti dodijelile su kapelu sv. Ane za postavljanje njegove grobnice. Bistu Giovannija Saveniera mogla bi se datirati u 1638. godinu zato što je snažno modelirani i vrlo razrađeni nabori njegove draperije povezuju s bistom Grgura XV. i krvnikom u skulpturi odrubljivanja glave sv. Pavla. Oblik poprsja po širini i na način na koji izlazi iz svoje niše, blizak je ne samo bisti Grgura XV., već i onoj Gasparea Mole. Passeri pripisuje Algardiju i arhitekturu cijele kapele, no kada je odlučeno da će u kapeli sv. Ane biti sagrađena još i grobnica kardinala Johanna Waltera de Slusea, Algardijevo poprsje premješteno je s lijevog

²⁷ JENNIFER MONTAGU (bilj. 2), str. 442

²⁸ JENNIFER MONTAGU (bilj. 2), str. 167

²⁹ GÉZA DE FRANCOVICH (bilj. 6)

zida kako bi se napravilo mjesta za novu grobnicu. Arhitektonski ukras također je morao biti prerađen u isto vrijeme, ne ostavljajući traga izvornom dizajnu, osim na štukaturama oko slika Giovannija Francesca Grimaldija (Bologna, 1606. – Rim, 1680.) u gornjem dijelu.

Daleko se veći osjećaj jedinstva vidi u trima bistama članova obitelji Frangipane, koje mogu biti datirane oko 1635. godine, kada se na reljefu Magdalene za Saint-Maximin pojavljuje prilično slična vrsta draperije. Kružne niše u kapeli Frangipane u crkvi San Marcello al Corso u Rimu, koje svojom jednostavnošću podsjećaju na klasični kolumbarij, možda su nastale kasnije od datuma smrti članova obitelji iz 16. stoljeća koji se nalaze na lijevom zidu kapele. Grobnice su podignute za vrijeme Maria (Rim, 1574. – Rim, 1654.) i Prospera Frangipanea, a biste predstavljaju njihovog oca Muzia Frangipanea (Rim, 1541. – Rim, 1588.) i dva njihova brata; Lelia, ubijena u bitci 1605. godine u dobi od 26 godina, i Roberta, koji je umro 1622. Moguće je da su se kao modeli za izradu njihovih bisti koristili tradicionalni i opće uvriježeni modeli kipova. Tako je, primjerice, Muzio predstavljen kao tradicionalni tip *condottiere*, iskusnog vojnika, dok je Lelio izrađen poput mladog klasično intoniranog junaka. Samo bi se Robertova bista koja odiše mirnoćom mogla temeljiti na vizualnom zapisu.³⁰

Iz jedne reference u Tottijevoj knjizi znamo da su poprsja Muzia i Roberta Frangipanea dovršena i postavljena do 1638. godine. Postavljanje poprsja u duboko zaobljenim kružnim nišama bilo je potaknuto ranijim modelom iz 16. stoljeća na suprotnom zidu kapele. Algardi je, međutim, odnos poprsja i niše tretirao na drugačiji način, povećavajući volumen poprsja kako bi stvorio kružni ritam između njegovog obrisa i otvora niše. Passeri navodi da nisu postojali konkretni predlošci za Frangipaneove biste, pa je kipar izveo djela koja predstavljaju specifičnu tipologiju ljudi, a ne jedne određene, prepoznatljive osobe.³¹

Smješten na lijevom kraju desnog zida, Muzio, koji je umro 1588. godine, gleda s desne strane prema svoja dva sina. Snažna glava i snažno određene osobine prenose generalizirani karakter ratnika, a ne pojedinca. Kao i kod biste Lelia, ogrtač je tako postavljen da širi masu prsa i povećava osjećaj kružnog kretanja. Model ove biste, ali u terakoti nalazi se u bolonjskoj Pinakoteci. Ovaj se model mramornog poprsja razlikuje ne samo po visini, već i po brojnim detaljima, poput nedostatka ugraviranog ukrasa prsima. Najistaknutija karakteristika je način na koji je kosa ocrtana oštrim rupama po cijelom tjemenu, a također i na neobrijanim obrazima. Muzijev sin i Lelijev brat Roberto Frangipane boravio je u opatiji u Marseilleu, a umro je 1622. godine. Kao i prijašnje dvije biste, njegov portretni kip su mu podigli preživjela braća Mario i

³⁰ JENNIFER MONTAGU (bilj. 2), str. 164

³¹ JENNIFER MONTAGU (bilj. 2), str. 175-176

Pompeo, vjerojatno nekoliko godina prije 1638. godine, kada su biste bile opisane u Tottijevom djelu. Kao središnja bista na desnom zidu kapele, Robertova glava okrenuta je blago ulijevo, u smjeru oltara. Oblinu njegovih ramena povećava ogrtač koji pada u blagu krivulju s njegove desne strane, savršeno se usklađujući s kružnim obrisima niše. Glava mu se naginje prema naprijed, u skladu s uobičajenom Algardijevom praksom kada poprsja trebaju biti postavljena malo iznad razine očiju.³²

Moguće sudjelovanje pomoćnika, ograničena kvaliteta dostupnih modela, zahtjevi koje nameće tradicija pogrebnih spomenika, otupljujući detalji i deformirajući izgled strukture s tamnim sjenama na gornjim plohamu te svi ostali čimbenici moraju se uzeti u obzir pri svakom pokušaju slaganja portreta u kronološkom slijedu. Zajedno s oskudicom sigurnih datuma, nedovoljnim brojem usporedivih skulptura i dugotrajnim izvršavanjem narudžbi nije iznenađujuće da je kronologija nastanka i interpretacija Algardijevih bisti još i danas vrlo fleksibilna, a katkat i kontradiktorna.³³

³² JENNIFER MONTAGU (bilj. 2), str. 426-427

³³ ROLF TOMAN, *Baroque (Architecture, sculpture and painting)*, Könemann, 2013., str. 294-295

5. Bernini i Algardi - sličnosti i razlike dvaju velikih kipara

Usprkos razlikama u talentu i temperamentu, obrazovanju i umjetničkim načelima, Algardi je oduvijek bio fasciniran Gian Lorenzom Berninijem. Najbolji je primjer toga Algardijev kip Marije Magdalene iz crkve San Silvestro al Quirinale u Rimu, čiji je stil na pola puta između subjektivizma Berninijeve sv. Bibiane u crkvi Santa Bibiana u Rimu i klasicizma Duquesnoyjeve sv. Suzane u Santa Maria di Loreto u Rimu. Algardi je zapravo u određenoj mjeri ostao ovisan o svom velikom suparniku Berniniju. To je također vidljivo i na njegovim ranijim portretnim bistama. Bista kardinala Giovannija Garzije Millinija u crkvi Santa Maria del Popolo neupitno nas podsjeća na Berninijevu bistu kardinala Roberta Bellarminea (1599. – 1621.).

Ipak, Berninijev i Algardijev pristup portretiranju znatno su se razlikovali. To se najbolje vidi u usporedbi Berninijevog kardinala Scipionea Borghese (1605. – 1633.) iz 1632. godine u Galleriji Borghese u Rimu i Algardijevog kardinala Laudivia Zacchije u Staatliche Museen u Berlinu. Za razliku od prolaznog trenutka kojeg Bernini koristi kako bi prikazao svoje likove, Algardi predstavlja kardinala Zacchiju zatvorenih usta, u trenutku poziranja (ili ako ne, mirnog stajanja). Scipione Borghese nam daje dojam kao da razgovara s nama, dok Algardijev kardinal ostaje statičan. Algardijeva pažnja usmjerena prema najsitnijim detaljima, sve do bora i bradavica te tretman kože, kose i krzna ne pomažu da njegovi portreti dobiju takvu dinamičnu vitalnost kakvu imaju Berninijevi portreti.³⁴

Uspoređujući ga s Berninijem, koji nikada ne gubi iz vida cjelinu kojoj je svaki dio podređen, Algardijeve biste izgledaju poput cjeline beskonačnog broja preciznih promatranja izvršenih prije same izrade djela. Sve su forme i oblici oštri i precizni te zadržavaju svoju individualnost: ovo je bitna i prepoznatljiva karakteristika Algardijeva „realističnog klasicizma“. No, po čvrstoći i ozbiljnosti, njegovi su portreti neusporedivi. Bilo koje od njegovih ranih poprsja približava nas fizički samom portretiranom individualcu, tako da se u toj točki spaja s ostalim baroknim elementima koje su uveli i koristili ne samo Bernini, već i Pietro da Cortona (Cortona, 1597. – Rim, 1669.) i Andrea Sacchi.³⁵

Čini se da se već tijekom 1630-ih godina Algardi počeo udaljavati od svog intenzivnog realizma. Napuštajući topli i živopisni temperament površine i suptilnu diferencijaciju teksture, svježinu ranih djela zamijenio je plemenitom udaljenošću u svojim kasnijim poprsjima. Jedan

³⁴ RUDOLF WITTKOWER (bilj. 1), str. 89.

³⁵ RUDOLF WITTKOWER (bilj. 1), str. 88.

od najljepših u tom razdoblju je portret jednog od članova obitelji Pamphilj. U ovom djelu Algardi klasicizam izlaže do savršenstva.

U opsežnoj seriji portretnih skulptura u Algardijevoj karijeri niti jedan nije toliko uzbudljiv i intrigantan kao bista koju zapravo nikada nije napravio. Pregovori oko ove biste zabilježeni su u pismima sačuvanim u arhivu u Modeni; ona je trebala predstavljati jednog od članova obitelji d'Este, bilo Francesca d'Este (1629. – 1658.), vojvodu od Modene ili njegovog brata, kardinala Rinalda d'Este (1641. – 1672.). Kardinal Rinaldo d'Este obratio se obojici kipara, a kako Bernini nije odmah prihvatio narudžbu, Rinaldo je u srpnju 1650. godine mogao svom bratu poslati informacije u vezi s Algardijevim uvjetima i načinima portretiranja. U svom pismu rekao je kako kipar naplaćuje mramorni portret 150 škuda, osim mramora, koji mu se isporučuje ili plaća. Ako bi jedan bio naručen mogao bi ga završiti do kraja idućeg kolovoza te bi mogao oblikovati, skicirati i modelirati glinu sa slike i usavršiti je u prisutnosti modela, kako bi je tada preciznije učinio u mramoru. Gledajući na najpovršnijoj razini, ovo nas informira o cijeni, o Algardijevoj sposobnosti i spremnosti za rad putem slikanog portreta te o njegovoj iznenađujućoj brzini rada. Također, otkriva mnogo o Algardijevu stavu prema portretiranju: činjenica da se nije usprotivio ideji da isprva radi posredstvom slike sugerira da ga je više zanimalo reproduciranje fizionomije iz slikarskog medija u skulpturu nego li inventivnost i odnos s živim modelom. To je vrlo izravan stav prema prikazivanju fizičkog izgleda, u skladu s jednako nepretencioznim iskazom njegovih stanja. Potvrđuju to i sami portreti koji osobe postavljaju s minimalnim dojmom pokreta i energije, blago okrenute glave i, u većini slučajeva, mirno gledajući prema promatraču.

Ovo je dosta različit način od onoga kako je to radio Bernini. Od samih početaka on je preferirao davati modelima jasnu ekspresiju i dojam aktivnog sudjelovanja u ono što se zbiva, bolje reći uključenosti i spontanosti prilikom nastanka djela, a to se najbolje vidi na bisti kardinala Scipionea Borghesea. Zahvaljujući sačuvanim zapisima kolekcionara umjetnina Paula Frearta de Chanteloua, koji je prisustvovao Berninijevom posjetu Francuskoj 1665. godine, pomaže nam otkriti više o načinu kako je Bernini kreirao svoje portrete. Prije nego što je uopće započeo s izradom biste kralja Luja XIV. (1643. – 1715.), Bernini ga je pažljivo promatrao i skicirao u svakodnevnim životnim situacijama te je na takav način uspio sam sebi stvoriti psihološku sliku francuskog suverena. Na taj je način izradio portret u kojem je spojio kraljevu osobnost i veličanstvo njegove pojave. Nisu ostale sačuvane Berninijeve skice Luja XIV., a i da je koja preživjela, vjerojatno bi izgledale sasvim drugačije od biste, jer je kipar tvrdio da svoje portrete nije modelirao iz crteža, već iz sjećanja. Takav način rada nije bio

svojestven Algardiju, čiji je portretni crtež pape Inocenta X. vrlo pažljiv zapis svih crta lica koji je Algardiju služio u pripremi njegovog portreta.³⁶

Ako se s Algardijeva crteža prebacimo na samu bistu pape Inocenta X., možemo napraviti jasnu usporedbu tih dvaju umjetnika. Vjeran svojim načelima, Bernini je stvorio impozantnu sliku pape koji nam daje dojam odlučnosti, mirnog pogleda, jasno ocrtanih usnica. Slike Inocenta X. bez papinske tijare pokazuju da mu je glava bila kratka, ali da ju je Bernini izdužio produživši ionako dugu bradu što je prividno stanjilo papino lice. Također, kipar je i pretjerao s istaknutim neravninama na Inocentovim obrvama i dodatno je istaknuo kosti na obrazima pa se stječe dojam da portret ima karikaturalne osobine. Sve se to izravno suprotstavlja Algardijevim načelima, gdje je glava niže postavljena, gotovo udubljena, gleda prema dolje, a krajevi usta iznad tanke donje usne maskirani su padajućim brkovima, dajući dojam neodlučnosti na licu prikazanog. Uzimajući svjedočenje Diega Velazqueza (Sevilla, 1599. – Madrid, 1660.), nema sumnje da je Algardi prikazao Inocenta X. onakvim kakav je uistinu bio, dok Berninijev „karikaturalni“ pristup pruža više dokaza o njegovom mišljenju o Papinskoj državi i papama općenito, nego o pravom izgledu Inocenta X.³⁷

Berninijevi portreti uvijek su odisali vitalnošću i samopouzdanjem, uspravnih glava, širokih ramena i izrezanih dijelova poprsja u obliku luka koji su izlazili prema van, kao da osvajaju prostor oko sebe. Mirne, meditativne biste koje je isklesao Algardi ne daju nam odmah isti, snažan dojam kao i Berninijeve, ali ovi portreti prenose individualnu osobnost osobe, a ne njezin čin ili postignuća.

³⁶ JENNIFER MONTAGU (bilj. 2), str. 157-160

³⁷ JENNIFER MONTAGU (bilj. 2), str. 428-429

6. Zaključak

Alessandro Algardi se s pravom može smatrati najznačajnijim klasicizirajućim baroknim umjetnikom cijeloga 17. stoljeća. Također, on je u širem smislu govoreći jedini kipa koji se po kvaliteti i broju narudžbi uspio približiti reputaciji Gian Lorenzu Berniniju. Za života je radio na različitim projektima, od nadgrobnih spomenika, do reljefa, pa sve do predmeta primijenjene umjetnosti.

Sam Algardi tijekom svog života je osuđivao sve što je bilo ukočeno ili neprirodno, a prezirao je i umjetnost u kojoj ne postoji proučavanje i napor. „Poteškoća“, napisao je Algardi, „leži u sigurnosti i prirodnom okruženju iz kojeg često umjetnici ne žele izaći“. Na prethodnim stranicama imali smo prilike ispitati neke poteškoće s kojima se susretao tijekom izvedbe svojih djela, no istovremeno vidjeti napredak i inovativnost u svakom novom djelu kojeg je napravio. Kroz Algardijevu je radionicu prošao niz umjetnika koji su ostavili traga u skulpturalnom obogaćivanju Rima. Među njima nalazi se Ercole Ferrata (Pellio Intelvi, 1610. – Rim, 1686.), koji je prvo učio u Berninijevoj, a onda u Algardijevoj radionici te Domenico Guidi, koji se prvo učio u Napulju kod svog ujaka Giuliana Finellija, a dolaskom u Rim 1649. ušao je u Algardijevu radionicu te je ostao tamo do svoje smrti. Iako je do danas već veliki broj bisti atribuirano Algardiju, treba se uzeti u obzir da je njegova portretna skulptura još uvijek područje s mnogo nepoznanica, od datacija djela pa do same atribucije.

7. Prilozi



Slika 1. Alessandro Algardi, Costanzo Patrizi, Bazilika S. Maria Maggiore, Rim, 1624.-1630.



Slika 2. Alessandro Algardi, *Gaspare Mola*, Hermitage, Sankt-Peterburg, Rusija, 1645.



Slika 3. Alessandro Algardi, *Inocent X*, bronca, Cleveland Museum of Art, 1647.-1648.



Slika 4. Alessandro Algardi, Paolo Emilio Zacchia, Museo nazionale del Bargello, Firenze, 1620.-1650.



Slika 5. Alessandro Algardi, *Ludovico il Moro*, Staatliche Museen, Berlin, 1635.



Slika 6. Alessandro Algardi, Ulpiano Volpi, Museo Poldi Pezzoli, Milano, 1640.



Slika 7. Alessandro Algardi, Antonio Cerri, Manchester Art Gallery, Manchester, 1640.



Slika 8. Alessandro Algardi, Kardinal Carlo Emanuele Pio, Villa Mombello, Imbersago, 1641.



Slika 9. Alessandro Algardi, *Benedetto Pamphilj*, Galleria Doria Pamphilj, Rim, 1630.-1640.



Slika 10. Alessandro Algardi, Nadgrobnji spomenik Giovanni Garzie Mellinija, S. Maria del Popolo, Rim, 1637.-1640.



Slika 11. Alessandro Algardi, *Odoardo Santarelli*, Sta Maria Maggiore, Rim, 1640.



Slika 12. Alessandro Algardi, Giovanni Saverio, S. Maria dell'Anima, kapela sv. Ane, 1638.-1640.



Slika 13. Alessandro Algardi, Članovi obitelji Frangipane, s lijeva: Muzio Frangipane, Roberto Frangipane, Lelio Frangipane, S. Marcello al Corso, Rim, 1630.-1638.



Slika 14. Alessandro Algardi, *Olimpia Moidalchini*, Galleria Doria Pamphilj, Rim, 1646.-1647.

8. Literatura

1. ANTONIA NAVA CELLINI, Alessandro Algardi, u: Dizionario Biografico degli Italiani, 2(1960),
https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-algardi_%28Dizionario-Biografico%29/,
posjećeno 20.05.2021.
2. ANTONIO MUNOZ, Alessandro Algardi ritrattista, u: Dedalo, 1(1920), str. 280-304,
<http://velasquez.sns.it/dedalo/indici.php?indice=titoloarticolo&&voce=Alessandro%20Algardi%20ritrattista&&count=16>, posjećeno 22.04.2021.
3. ENCIKLOPEDIJA BRITANNICA,
<https://www.britannica.com/biography/Alessandro-Algardi>, posjećeno 22.05.2021.
4. GALLERIA DORIA PAMPHILJ, Ritratto di Olimpia Maidalchini Pamphilj,
<https://www.doriapamphilj.it/portfolio/alessandro-algardi/>, posjećeno 05.05.2021.
5. GÉZA DE FRANCOVICH, Alessandro Algardi, u: Enciclopedia Italiana, 1929,
https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-algardi_%28Enciclopedia-Italiana%29/,
posjećeno 20.05.2021.
6. JENNIFER MONTAGU, Alessandro Algardi, Yale University Press, New Haven and London, 1985., str. 1-8, 157-178, 423-447
7. PENELOPE J.E. DAVIES, WALTER B. DENNY, JOSEPH JACOBS i dr., Jansonova povijest umjetnosti – zapadna tradicija, Stanek, Varaždin, 2013., str. 686.-687.
8. ROLF TOMAN, Baroque (Architecture, sculpture and painting), Könemann, 2013., str. 293-295
9. RUDOLF WITTKOWER, Art and Architecture in Italy 1600-1750 (II. High Baroque), Yale University Press, 1999., str. 88-91

9. Popis reprodukcija

- Slika 1. Alessandro Algardi, *Costanzo Patrizi*, Bazilika S. Maria Maggiore, Rim, 1624.-1630.
- Slika 2. Alessandro Algardi, *Gaspere Mola*, Hermitage, Sankt-Peterburg, Rusija, 1645.
- Slika 3. Alessandro Algardi, *Inocent X*, bronca, Cleveland Museum of Art, 1647.-1648.
- Slika 4. Alessandro Algardi, *Paolo Emilio Zacchia*, Museo nazionale del Bargello, Firenza, 1620.-1650.
- Slika 5. Alessandro Algardi, *Laudivio Zacchia*, Staatliche Museen, Berlin, 1635.
- Slika 6. Alessandro Algardi, *Ulpiano Volpi*, Museo Poldi Pezzoli, Milano, 1640.
- Slika 7. Alessandro Algardi, *Antonio Cerri*, Manchester Art Gallery, Manchester, 1640
- Slika 8. Alessandro Algardi, *Kardinal Carlo Emanuele Pio*, Villa Mombello, Imbersago, 1641.
- Slika 9. Alessandro Algardi, *Benedetto Pamphilj*, Galleria Doria Pamphilj, Rim, 1630.-1640.
- Slika 10. Alessandro Algardi, *Nadgrobnni spomenik Giovanni Garzie Mellinija*, S. Maria del Popolo, Rim, 1637.-1640.
- Slika 11. Alessandro Algardi, *Odoardo Santarelli*, Sta Maria Maggiore, Rim, 1640.
- Slika 12. Alessandro Algardi, *Giovanni Savenier*, S. Maria dell'Anima, kapela sv. Ane, 1638.-1640.
- Slika 13. Alessandro Algardi, *Članovi obitelji Frangipane*, s lijeva: Muzio Frangipane, Roberto Frangipane, Lelio Frangipane, S. Marcello al Corso, Rim, 1630.-1638.
- Slika 14. Alessandro Algardi, *Olimpia Maidalchini*, Galleria Doria Pamphilj, Rim, 1646.-1647.