

## САША БРАЈОВИЋ

Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности  
Оригинални научни рад / Original scientific paper  
sasabraj@gmail.com

## Његош и слике из венецијанских збирки\*

**САЖЕТАК:** У тексту се разматра Његошев однос према сликама које је у марту 1844. године видео у венецијанским уметничким збиркама. То су дела из галерије сликара Скјавонија у Палати Ђустинијани (Palazzo Giustiniani) и угледне збирке у Палати Манфрин (Palazzo Manfrin). На основу Његошевих кратких записа у *Биљежници* анализира се шта је црногорски владика заиста видео, како је видео и зашто је гледао. Избор слика које помиње проистиче из његовог властитог естетског суда, али је, у великој мери, одређен и литературом коју је читао, најпре путописима и водичима по Венецији.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Његош, Венеција, Скјавони, Колекција Манфрин.

Његошеве медитације о култури и визуелној култури Венеције, као и Италије у целини, потичу из његовог духовног, песничког, националног и владарског идентитета. Међутим, у великој мери, оне су обликоване ондашњим европским културним контекстом. Образован на европској литератури, руковођен енциклопедијама, путописима и бедекерима, Његош је медитирао о оним делима које је тадашње интелектуално мњење успоставило као уметничке идеале.<sup>1</sup>

Његош је проучавао италијанску визуелну културу из многих извора. У овом тексту пажња ће бити посвећена искључиво онима који су могли усмерити његову пажњу на слике из две венецијанске колекције које је видео током своје прве посете Венецији.

О Његошевем четвородневном боравку у Венецији марта 1844. године сазнаје се из његових записа у *Биљежници* (1956: 187–189).<sup>2</sup> *Србске новине* бележе да је Његош

\* Текст је настао у оквиру пројекта *Представе идентитетских у уметности и вербално-визуелној култури новој доба* Министарства науке Републике Србије, бр. 177001.

<sup>1</sup> О овој теми написала сам студију која је у штампи. Почетну идеју за настанак те књиге, а тиме и овог текста, добила сам од колеге Ненада Макуљевића. На том усмерењу, датом из разумевања моје укупне вокације, најтоплије му захваљујем.

<sup>2</sup> Његошева *Биљежница*, мала свеска црних корица, скуп је кратких путописних записа и података различитог карактера, без хронолошког поретка. Записи из Италије обухватају око 16 страна на њеном крају. Већина је везана за Венецију. Најранији датум у *Биљежници* је, сматра се, 14. март (26. по новом календару) 1844, када је Његош први пут био у овом граду. *Биљежницу* је чувала принцеза Ксенија Петровић, кћи краља Николе I, која ју је 1956. године поклонила Перу Шоћу, а он одмах Државном музеју на Цетињу. *Биљежницу* је објавио Историјски институт НР Црне Горе, као факсимил и препис њеног садржаја, уз песму *Парис и Хелена*

дошао у Венецију да би разгледао знаменитости града.<sup>3</sup> О овом боравку сведоче и полицијски извештаји, јер су аустријске власти, којима тада припада некадашња *Serenissima*, надзирале црногорског владика (Миловић 1983: 270–280).

Према запису у *Биљежници* (1956: 187), Његош је у Венецији посетио сликара Скјавонија (Natale Schiavoni). Према полицијском извештају (Миловић 1983: 271), посетио је и њега, и сликара Липаринија (Ludovico Liparini). Разлози посете нису познати.

Липарини, професор на венецијанској Академији лепих уметности (Accademia di Belle Arti), био је сликар историјских тема, али популаран као портретиста, којем су се обраћали нарочито странци, привремени становници Венеције, међу којима је било пуно Руса (ТНЕМЕ, ВЕСКЕР 1929: 226). Како су руски племићи били веома значајни поручиоци венецијанских слика још од XVIII века, може се претпоставити да су Његоша у ову посету одвели његов пратилац у разгледању Венеције, руски генерални конзул Фон Фрејганг (Василиј Иванович Фрејганг / Wilhelm von Freygang), и његов син.

О посети сликару Скјавонију Његош је у *Биљежници* записао: „Животописац Скјавони, отац, син му и унука: ово су творци нимфах, но је биједа што само на картинама и идеално под њин кров обитавају“. Овај коментар јасно открива да су се Његошу слике допале.

Скјавони, који је имао завидну интернационалну каријеру као дворски портретиста у Бечу, наставио се у венецијанској Палати Ђустинијани (Palazzo Giustiniani) 1824, у којој је отворио галерију слика. Галерија је уживала велик углед, најпре због слика које су приказивале женске полуактове и одалиске, у чијем му је стварању често помагао син Феличе (Felice Schiavoni).<sup>4</sup>

Представе митологизованих и оријентализованих жена, попут Скјавонијевих, историја уметности је, нарочито од средине XX века, углавном процењивала као иконе кича, амблеме декадентне уметности високог друштва и улепшаног света грађанског реализма (СЕЛЕВОНОВИЋ 1974: 13). Међутим, у свом времену, оне су другачије доживљаване. Њихова естетизована еротичност била је форма тзв. салонског сликарства, које је нудило очување традиционалних, академских уметничких норми и, истовремено, чулно уживање. Лепе жене, блиставе баршунасте коже, удобно смештене у мирисне ентеријере, срачунато су побуђивале обједињено естетско и еротско задовољство. Сензуалне жене венецијанског *pittor delle grazie* представљане су најчешће као оријенталне хероине, јер је колонијални дискурс подразумевао измештање еротике у домен имагинарног

или *Ноћ скуљба вијека*, чији се аутограф налазио на посебном листу, на крају свеске. Издање је, уз речник и регистар, закључено кратким поговором Редакцијског одбора (1956: 209–210). О историји *Биљежнице*: ШАУЛИЋ 1957: 139–146; Миловић 1983: 341–345. О груписању тематских целина у *Биљежници*: ШМАУС 2000: 195–203. О изворима записа у *Биљежници*: ФЛАШАР 1997: 253 и даље. О италијанским темама у Његошевој свесци: КИЛВАРДА 2011: 289–302; 2012: 159–170.

<sup>3</sup> Из Трста, 6. маја 1844. (бр. 37), новине пишу: „Послије повратка из Беча владика је био и у Млеткама четири дана, и то највише да види онај ретки град, и шта је у њему важно и знаменито. Жао му је било, што му време допуштало није, да боље прегледа оно што је сад тек као мимогред прегледати могао. Пошао је одавде 24. марта по наш, јер је онда параплов пут Далмације пошао.“ ДУРКОВИЋ-ЈАКШИЋ 1951: 125.

<sup>4</sup> Натале Скјавони прославио се као минијатуриста и портретиста у Трсту, Милану и Бечу, где је био официјелни сликар хабзбуршког двора и племства, нарочито мађарског. Од треће деценије XIX века посвећује се и сликању женских актова и полуактова, што му је донело надимак *pittor delle grazie*: DI MAJO, LAFRANCONI 2009: 153.

Оријента.<sup>5</sup> Оне су биле тема многих прича и романа, нарочито Бајронових (George Gordon Byron) *The Turkish Tales, The Giaour, Lara. A Tale...* (CAVALIERO 2010: 31–48; TURHAN 2003: 45–75). С обзиром на то да је Његош познавао Бајроново песништво (BRAJOVIĆ 2015: 44–66), његове *турске њриче* су му могле бити блиске, као и њихов ехо у европској поезији тог времена. Усмерен литерарним наративом, Његош је, попут осталих посетилаца Скјавонијеве галерије, уживао у „одсутној присутности“ идеализованих женских фигура, мистериозних и изазовних. Тензија између њихове моћи и немоћи, искуства и невиности, ореол „декадентног“ исламског света у којем је жена обучена да се покори мушким захтевима, била је провокативна, али не и вулгарна. „Нимфе“ су подстицале страст, али не прекорачујући пристојност, јер су остајале у неодређеном простору између Истока и Запада, Оријента и Европе (БОРОЗАН 2012, 101–113; 2013, 91–90). У том магловитом простору „уловиле“ су владоаца Црне Горе и ратника у борби за њену слободу и независност од немитологизоване Турске империје. Заведен њиховом лепотом, записује, помало шаљиво, помало горко, како је „биједа“ што само на сликама и у галерији „обитавају“. Чулност Скјавонијевих одалиски није могла оставити равнодушним песника чија се страственост открива у неким његовим стиховима.

У посету галерији Скјавонијевих Његош је отишао, вероватно, да би видео прослављене „нимфе“, а можда и због тога што су његови руски домаћини у Венецији планирали израду портрета. И отац и син Скјавони били су тражени портретисти, са бројним поруцима из Санкт Петербурга и од Руса из Венеције (SEMAGIOTTO 1881: 324, 398). Пошто је Његош веома водио рачуна о својој визуелној презентацији, није искључено да је у галерију ишао и да сазна могућности израде свог портрета. У сваком случају, рекло би се да је у посети уживао.

Његошева посета Галерији Манфрин заслужује нарочиту пажњу. Он у своју *Биљезницу* (1956: 188) уписује: „Жалостни палац Ман Фринов, у њему картине: Херкулов бој и побједа над седмоглавим чудовиштем, рукодјелије Францеска Мађиомо 1793 год[ине], игра на музику Аполона и Пана, а суде ју каква је Мида и Тимоло. Картина: ‘Бјежање од потопа у ковчег Нојев’: бјежи све ухиљено и устрашено од воде пар и пар; копија с дјела Рафаел[ова]; картина: ‘Антонија Оризона’ која се зове Карита романа. На овој картини доји шћер оца осуђеног да глађу у тавници умре.“

Палату Манфрин Венијер на каналу Канаређио (canale di Cannaregio) подигао је венецијански патрициј Венијер (Federico Venier), на месту ренесансне Палате Пријули (Priuli) 1734. Нацрт реконструкције палате израдио је архитект Тирали (Andrea Tirali) у неокласицистичком стилу. Строге, оштре површине фасаде, које су одударале од већине палата, бели истарски камен поцрнео од воде, нарочито у приземљу, као и сазнање како је стечено богатство и како се распарчава међу наследницима, вероватно су навели Његоша да напише „жалосни плац Ман Фринов“. Сем тога, водичи по Венецији, које Његош сигурно познаје, такође инсистирају на руинираном стању палата, па и Палате Манфрин.

<sup>5</sup> О оријентализму као дискурсу у служби европских политичких и културних интереса: SAID 2000: 13–19; МАКУЉЕВИЋ 2006: 141–156. О оријенталној жени као западњачкој фантазији, идеолошки потентној дескрипцији и њеним представама у српској култури XIX века: СIROVIĆ 2013: 247–265.

Међутим, иако оронула, палата је у Његошево време уживала славу због своје колекције слика, књига, ретких предмета, као и фресака које су извели Мингарди (Giovanni Battista Mingardi) и Цајс (Giuseppe Zais). Овај угледни европски музеј почео је формирати Манфрин (Girolamo Manfrin) последњих деценија XVIII века. Од богатства стеченог трговином дуваном, купио је Палату Венијер 1787. и у њој изложио своју колекцију. Манфрин се око куповине уметничких дела саветовао са највећим ауторитетом тадашње Венеције на том пољу, Едвардсом (Pietro Edwards). Едвардс, потомак енглеске породице, рестауратор и познавалац венецијанске уметности, уобличио је концепт прве јавне галерије слика у Венецији, која је ускоро прерасла у чувену Галерију Академије (Galleria dell'Accademia). Његове идеје обликовале су срж Манфринове колекције – збирку слика венецијанских ренесансних уметника, нарочито Ђорђонеа (Giorgione) и Тицијана (Tiziano), оновремених уметника, попут Пјацете, Тијепола, Каналета, Гвардија, Ричија, Бенковића (Piazzetta, Tiepolo, Canaletto, Guardi, Ricci, Benkovich), као и дела других италијанских и европских школа. Због изузетности колекције, Ђироламо Манфрин био је почасни члан венецијанске Академије сликарства и скулптуре. Сматра се последњим великим колекционаром *Serenissime*.<sup>6</sup>

Његова колекција је 1848. подељена међу наследницима, а 1856. расформирана. Већина њених драгоцености припала је Галерији Академије, као „прикладни апендикс“ који је заокружује. Међутим, великом броју њених експоната изгубио се траг (BOREAN 2009, 192–216; 2012: 397–406). Из каталога колекције, сачињеног 1851, сазнаје се да је поседовала 450 слика (*CATALOGO* 1851).

Колекција Манфрин била је, према мишљењу ондашњих *connoisseur*-а и путника, незаобилазан *locus* сваког *италијанског путовања*. Збирка се сматрала слабијом једино од оне у Галерији венецијанске Академије и једном од најугледнијих у Италији. Сви путнички водичи по Венецији и Италији, који су као поджанр путописне литературе освајали тржиште од тридесетих година XIX века, препоручивали су њену изузетну колекцију. Утицајни Марејев (John Murray) путовођа, *A Handbook for Travellers in Northern Italy* из 1842. године, саветује посету галерији због слика које су у њој изложене и начина на који су изложене (1863: 373).

Начин репрезентације слика у Галерији Манфрин описан је у угледној књизи женевског банкара Галифа (Jacques Augustin Galiffe) из 1820, *Italy and Its Inhabitants*, која „описује Италију, њене људе и њихове манире“. У овој књизи, коју је такође објавио „краљ“ бедекера Мареј, објашњава се како је настала галерија: „Манфрин, син трговца који је стекао велик иметак, богатство је искористио у племените сврхе. Његова палата чува најдивнију колекцију слика...“ Затим се описује како је изгледала: „Седам великих соба садржи готово сва ремек-дела која се новцем могу стећи. Све су потпуно испуњене тим делима, а биће их још у наредним годинама... Свака соба је опремљена неком врстом мапе, на четири листа, с описом њеног садржаја; сваки лист приказује план једног зида, оквира свих слика, опис њихових тема и имена сликара. Свака соба има и наочаре без

<sup>6</sup> Манфрин је потицао из скромне породице, пореклом из Задра. Захваљујући финансијским спекулацијама и миту, преузео је монопол над трговином дувана у Далмацији. Био је „готово карикатура фигуре која депримира све поборнике старог поретка“, пример *nouveau-riche*, са „балзаковском“ енергијом која га је увела у свет аристократије и колекционарства: HASKELL 1980: 379–381, 395.

стакала, сачињене од две тубе, које спречавају скретање пажње на околне објекте, а изузетно су корисне и када се гледају слике најближе своду“ (1820: 122–123).

У време када је уобичајени начин излагања слика био њихово густо редање од пода до свода, посматрачи су, користећи описане „двогледе“, могли да се концентришу на поједина дела која су их интересовала, односно на која су били навођени упутствима исписаним на „мапама“ и у водичима. Може се претпоставити да их је у посматрању слика употребио и Његош.

Један од извора које је Његош врло вероватно користио у Венецији – што се може закључити на основу многих сличности у опису града, којима у овом тексту није место – Валеријева (Antoine Claude Pasquin Valery) књига *Voyages historiques et littéraires en Italie* из 1831, такође наводи на обавезну посету Галерији Манфрин. Књига француског библиотекарка била је веома цењена, јер је представљала целовитост италијанске културе – универзитете, библиотеке, школе, музеје, литерарну и визуелну уметност. Имала је велик број издања и превода, а популарни водичи су је често цитирали. Као и сви оновремени путописи и приручници за путнике, који су обликовали перцепцију града према одређеном поретку вредности у контексту у којем су настали (MACKENZIE 2005: 19–38; МАКУЉЕВИЋ 2005: 266), и Валеријева књига писана је с позиција супериорности. Валери посматра Венецију и Италију кроз призму француског интелектуалца постреволуционарног и империјалног доба, тумачећи многе видове њихове културе као декадентне, превазиђене и неприкладне. За њега су венецијанске палате разбијене слике бивше славе, депримирајуће руине, али је њихов садржај из прошлости вредан поштовања. Зато указује на значај посете Палати Манфрин, јер је „позната по својој богатој галерији слика разних школа и куриозитета“ (1831: VI/IX, 404).

Како се сазнаје из наведеног записа у *Србским новинама*, Његош је желео да за кратко време види што више, све што је у Венецији „важно и знаменито“ и жалио што му време није допуштало да „боље прегледа оно што је сад тек као мимогред прегледати могао“. Његошеви учени венецијански пријатељи саветовали су га, вероватно, како да распореди време за разгледање. У томе му је могао бити изузетно користан илустровани Квадријев (Antonio Quadri) водич *Otto Giorni a Venezia* из 1842. Како наслов водича указује, разгледање Венеције било је подељено на осам дана: први дан био је посвећен стицању општег увида у град и кретању по Тргу Светог Марка и Дуждевој палати; потом су се препоручивали појединачни квартави и њихове знаменитости, све до осмог дана када се саветовала посета Мурану. Овај приручник био је изузетно практичан – свака његова страница подељена је у две колоне; лева указује на „објекте, епохе и ауторе“ (*oggetti, epoche ed autori*) а десна на оно што изискује посебну пажњу (*cose meritevoli di particolare attenzione ed osservazione*). Трећи дан био је резервисан за посету Галерији Академије и угледним палатама на Великом каналу (Canal Grande) и Канаређу (Cannaregio), међу којима је и Манфрин, чија је изузетна Галерија слика (Galleria di Quadri ec.) отворена понедељком и четвртком (1842: 197). Попут Квадријевог, и илустровани Крешинијев (Jacopo Crescini) *Itinerario interno e delle isole della città di Venezia* из 1832, који наводи на посматрање споменика и уметничких дела која Његош помиње у *Биљезници*, такође саветује да је „неопходно посетити“ Палату Манфрин, због њене „префињене и драгоцене“ (*squisita e preziosa*) галерије, која је по нивоу „готово као



Академија“, јер представља најбоље од венецијанске школе (Scuola Veneta) и свих страних школа (1832: 66).

Руковођен упутствима из литературе, вероватно и саветима својих учених венецијанских пријатеља, Његош одлази да је види. Прва слика коју помиње је: „Херкулов бој и побједа над седмоглавим чудовиштем, рукодјелије Францеска Мађиома 1793 год“. Ова слика није поменута у каталогу из 1851, нити у каталогу из 1834.<sup>7</sup> Ипак, слика коју Његош описује једна је од четири *Херкулове Алеџорије* које је Мађото (Francesco Fedeli, звани Maggiotto) насликао за Манфрина 1799. године (NICOLETTI 1872: 40). Вероватно је у Галерији Манфрин била изложена у периоду између 1834. и 1850. године, па ју је Његош видео приликом свог првог боравка у Венецији.

Мађото је био тражен сликар: радио је за цркве и манастире у Венецији и Венету, као и за палате и збирке најзначајнијих венецијанских колекционара Алгаротија, Фарсетија, Кверинија, Стампалија, Пинелија и Манфрина (Algarotti, Farsetti, Querini, Stampali, Pinelli). Важио је као подједнако успешан у свим жанровима и техникама.<sup>8</sup> Његов стил, на пола пута између рококоа и неокласицизма, био је према ондашњем укусу. Ипак, може се претпоставити да пиктурални језик овог уметника није подстакао Његоша да га издвоји из велике колекције изванредних слика, већ херојска тема коју је приказао.<sup>9</sup>

Друга слика, чијег аутора Његош не помиње, описана је као „Игра на музику Аполона и Пана, а суде ју каква је Мида и Тимоло“. Јасно је да је Његош поменуо слику која представља чувено музичко такмичење Аполона и Пана (Марсије), којем су судили Мида и Тимоло. У каталогу Галерије Манфрин из 1851. ова слика заведена је под редним бројем 91 као *La sfida d'Apollone e Pane, Guido Reni, tela, 1m 65cm x 2m 41cm*.

О судбини ове Ренијеве слике данас се ништа не зна. Судећи према сродној теми и димензијама, она је чинила пар са сликом „Аполон одире Марсију“ (165 x 211 cm) из 1633. године, која се чува у Старој пинакотечи (Alte Pinakothek) у Минхену. Сачуван је једино цртеж (180 x 115 cm), настао око 1830, данас у приватној колекцији, који даје увид у изглед слике (сл. 1).

Трећа „картина“ у *Биљежници* описана је као „Бјежање од потопа у ковчег Нојев“: „бјежи све ухиљено и устрашено од воде пар и пар; копија с дјела Рафаел(ова)“. Ова слика заведена је у каталогу галерије из 1851. под редним бројем 224 као: *Ingresso all'arca di Noe, Raffaello, cartone, 5m x 4m*.

Из поменутих приручника за путнике сазнаје се да је овај бојени картон покривао један зид у осмој соби Палате Манфрин. Та просторија имала је подни мозаик. Неки од извора наводе картон као Рафаелово дело, неки као копију према Рафаелу. Његош следи ове друге, вероватно и запис на „мапи“ у просторији где је био изложен. Готово сви извори греше у називу теме, мада незнатно: картон представља излазак праоца Ноје и животиња из ковчега на брду Арарат, након Потопа (Књига постања 8: 3–17).

<sup>7</sup> Каталог из 1834. још није публикован. Колегиница Бореан (Linda Borean), професорка Универзитета у Удинама, која ће га ускоро објавити, обавестила ме је о његовом садржају. На томе сам јој веома захвална.

<sup>8</sup> О Феделију: MOSCHINI MDCCCXV: Vol. I: 83, 85, 129, 522, 547, Vol. II: 51, 379, 382, 478. О Мађотовим сликама у Хрватској, на Корчули и Крку: ФИСКОВИЋ 1972: 273–278; ГАМУЛИН 1958: 125–132.

<sup>9</sup> О „задржавању Његошевог погледа“ на Херкуловом боју са хидром и на надметању Аполона са Паном (Марсијом), у контексту Његошевог интересовања за античку културу: ФЛАШАР 1997: 277.

*Post diluuium ex Arca animalia egrediuntur* била је тема једне од четири фреске које су приказивале историју старозаветног праоца Ноје у трећем травеју чувене Рафаелове „Библије“, односно ватиканске *Loggia*, на другом спрату Апостолске палате. Остале су биле: „Ноје и његови синови граде барку“, „Потоп“ и, као последња, „Жртва Нојева“. Фреске у Лођи стварали су, према Рафаеловим картонима, претежно његови ученици и сарадници, Пени (Gainfrancesco Penni) и Романо (Giulio Romano). Због угледа који су уживале, ове фреске, као и њихови припремни картони, биле су често копиране. Велик број цртежа (чак 88), насталих непосредно према Рафаеловим картонима, нестао је. Нестао је и онај из Галерије Манфрин (сл. 2).<sup>10</sup>

Сви прегледи уметности и водичи по Италији истицали су овај картон, и Ренијеву слику, као нарочиту драгоценост Галерије Манфрин. Овакав избор условила је тадашња историја уметности која је дело Рафаела, као и једног од најизразитијих представника болоњског и барокног класицизма, Ренија, тумачила као највиши домет уметности. Обојица су сагледавана као егземплярни уметници чија су дела модел инвенције, цртежа, композиције



Сл. 1. Цртеж према слици Гвида Ренија *Мидин суд* из Галерије Манфрин, око 1830, 18 x 11,5 cm, приватна збирка.  
<http://www.pictorialgems.com/1830-The-Judgment-Of-Midas-Guido-Reni-Private-Collection-Miniature-Drawing>

<sup>10</sup> Као извор најближи изгубљеном картону из Колекције Манфрин у овом раду публикована је графика Виламене (Francesco Villamena) из 1626. године, једна из серије *La Sacra Genesi*, која је рађена према Рафаеловим фрескама у Лођи и посвећена кардиналу Алдобрандинију (Pietro Aldobrandini). Чува се у сету од двадесет графика које приказују старозаветне и новозаветне сцене према Рафаеловим фрескама у Victoria & Albert Museum у Лондону (DYCE COLLECTION 1874).



Сл. 2. Франческо Виламена, *Ноје и његова породица напуштају барку након Појтоја*, 1626, бакропис, 27 x 40,5 cm, Duce Collection, Victoria and Albert Museum, Лондон.  
<http://collections.vam.ac.uk/item/O1154025/noah-and-his-family-leaving-print-villamena-francesco/>

и експресије. Били су поштовани и због својих манира и социјалне прихваћености. Оснивањем првих државних уметничких школа – академија, Рафаел је успостављен као темељ естетских идеала и академске праксе, а *divino Guido*, посматран као његов наследник, био је одмах уз њега. Просветитељство их пропaгира као *енциклопедије* историјског сликарства. Током XIX века, због растуће тенденције употребе уметности у политичке



и националне сврхе, оба уметника, нарочито Рафаел, изашла су из отменог и елитног домена уметничке теорије и ушла у јавну арену. Због њихових романтираних биографија, романтичарски историзам подарио им је ауру меланхолика, деваца, али, истовремено, и еротомана. Због свега тога, у идеолошкој матрици Његошевог доба Рафаел и Рени су били прихваћени као елитни генији и естетски императив (Браловић 2013: 96–117).

Поменути Галифов путопис по Италији истиче: „Најизузетније од тих слика [из Колекције Манфрин], којима сам био највише импресиониран, јесу следеће: 1. Ное напушта барку, од Рафаела. Животиње нису добро насликане, али глава другог оца човечанства је заиста узвишена и достојна уметника којем је приписана; величанственост његовог израза је таква да нема речи које би је описале. 2. Мидин суд од Гвида Ренија. Ништа се беспрекорније не може замислити од лепоте младога бога (Аполона). Здравље, мисаоност, ентузијазам, учинили су га неупоредивим; његова љупкост не може се поредити ни са милозвучком виолине. И друге приказане фигуре су изузетне због лепоте своје појаве“ (1820: 132–133).

Том опису сличан је и Валеријев, као и онај у цењеном стручном водичу по уметничком благу Европе, чији је аутор Дишен (Jean Duchesne), а илустратор славни Ревеј (Etienne Achille Réveil). У њему се нарочито истичу Ренијева слика „Мидин суд“ и фигура Аполона, јер је *admirable* због изузетног цртежа, боје и експресије, изведена „у најбољем маниру великог сликара“ (1829: Vol. VI, 393). Картон према Рафаелу у путописима се хвали због теме, цртежа и „изузетно свежег колорита, и поред тога што су протекла три века“.

Његошу су се обе слике могле допасти због њихове визуелне лепоте и, нарочито, теме.

У својој *Биљезници* Његош опширно описује библијски Потоп.<sup>11</sup> Потом, записује и пет предања о овом догађају, према древним египатским, сиријским, индијским и грчким легендама (1956: 181–184). Непосредан извор за ова древна старооријентална и старохеленска предања је, како је уочено, чланак *Déluge* у XI тому тада веома цењене Валенове (Auguste Wahlen) *Енциклопедије*, чијих је 25 томова Његош имао у својој библиотеци.<sup>12</sup>

И у Његошевим стиховима открива се интересовање за ову велику библијску и универзалну тему, блиску песницима романтизма. У шестом певању *Луче микроkozма* постоји алузија на њу: „Каинови безбројни потомци/ злом свакијем земљу испунише/ гр’јех им диза море над горама,/ ал им злоће искру не погаси“ (стихови 237–240).<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Његош записује: „Потоп Нојев би године 2344, а по другима 3308 пр(и)је Хр(иста). Ноје, кад је улега у ковчег, имао је 600 годинах; улезе послје 7 данах у второме мјесецу, 7га числа. Океани пређоше брегове, водопади зајечаше с небесах, дажда наводи 40 данах и 40 ноћих. Вода се диже над горама 15 лакатах, вода расте 150 данах. 7га мјесеца 17га числа почину ковчег на Арарату; вода све спличаваше до десетога мјесеца; Ита числа видјеше врхове планинах, 40 данах послје отвори Ноје прозоре од ковчега, пушта врана, он не дође, чека воду док пресуши; голубица једном дође, не имајући гдје починути; пусти је другом послје 7м данах, доноси гранчицу од маслине, а трећом се ни она не враћа. Послје године странтовања, 1га числа, 7м дана послје голубице земља би суха и Ноје с повељенијем божијем изиде из ковчега, направи олтар и даде чисту жртву од животнијех Богу. Бог му рече да већ потопа неће бити и даде дугу у облаке, знак сојуза међу њим и људима. Ноје, када је изаша из ковчега, имаше троје ђеце, посвети себе на обрабативање земље и посади лозу.“

<sup>12</sup> Прави назив ове књиге је: *Nouveau Dictionnaire de la Conversation ou Répertoire universel de toutes les connaissances nécessaires, utiles au agréables dans la vie sociale, et relatives aux sciences, aux lettres, aux arts, a l’histoire, a la géographie, etc...* Bruxelles: Librairie Historique Artistique, 1842–1845. О васељенском потопу се говори у једанаестом тому, од 337. до 341. стране. Ову подударност открио је Флашар 1997: 267.

<sup>13</sup> О овим стиховима као алузији на библијски Потоп: Флашар 1997: 307–320; Томовић 1981: 167.

И тема Ренијеве слике Његошу је била блиска. Мит о фригијском сатиру Марсији, који је дивно свирао фрулу и изазвао бога Аполона на такмичење које се по њега трагично завршило – описано код Овидија у *Меџаморфозама* (VI, стих 382–400, XI, стих 150–195) – имао је своје платонистичко тумачење. По њему, победа Аполонове орфичке музике била је алегорија ослобођења душе од тела (RICHARDS 1994: 9–36). Следећи ову идеју, сликари од ренесансног доба, па и Рени, приказују Аполона са *lira da braccio*, у тренутку када његова музика надвладава Марсијину, што је израз тријумфа жичаног над дувачким инструментом, односно божанског над човечанским. Судије овог надметања постају амблеми супротстављених стања људске душе – Мида сумње у моћ божанског, а Тмолос њеног потпуног прихватања. Познавалац античке поезије и Овидијевог епа, Његош је пажњу обратио на Ренијеву визуализацију једног од *преображења*.<sup>14</sup> С обзиром на Његошево изузетно познавање платонизма, античког и хришћанског, може се претпоставити да га је привукла ова насликана алегорија божанске хармоније, смештена у пасторални контекст.

Ипак, може се оценити да је Његош у *Биљежници* поменуо Рафаелов картон и Ренијеву слику пре свега руковођен прегледима уметности, водичима и путописима, као и поменутиим „мапама“ у Галерији Манфрин, које су их нарочито истицале.

Међутим, у избору прве и четврте слике је самосталан, јер се оне у изворима не помињу. Извори су нарочито неми када је реч о четвртој слици описаној у *Биљежници*: „Картина: ‘Антонија Оризона’ која се зове Карита романа. На овој картини доји шћер оца осуђеног да глађу у тавници умре.“<sup>15</sup>

Каталог галерије у Палати Манфрин из 1851. помиње две слике са овом темом: под бројем 146 *La Carità Romana, Girolamo Forabosco, tavola, 41 x 41cm* и под бројем 381 *La Carità Romana, Antonio Arrigoni, tela, 1m 67cm x 1m 70cm*.

У каталозима из 1834. и 1851. не помињу се слике Ван Блемена (Jan Frans van Bloemen), званог Оризонте (Orizzonte), чије презиме је најближе оном које записује Његош. Ако их је и било, па су отуђене, оне су морале бити пејзажи са далеким хоризонтом, по чему је овај фламански барокни сликар и добио свој италијански надимак. У те пејзаже уткан је историјски наратив који носе фигуре малог формата, али је готово немогуће да је један од њих био *Caritas Romana*, јер се ова тема увек представљала у ентеријеру. Вероватно

<sup>14</sup> Примећено је да Његош име другог судије – „Тимоло“, узима у облику у коме се среће већ код Овидија: Флашар 1997: 270. Римски песник бога планине Тмолос назива Тмоло: OVIDIUS online, OVIDIJE 1907: 282–283.

<sup>15</sup> Приређивачи *Биљежнице* напомињу да иза речи „Карита романа“, на следећој страници у левом горњем углу, стоји написано оловком *taurobole*, а та реч је заокружена мастилом (1956: 188). Тешко је закључити да ли се реч *taurobolium*, која се првобитно односила на ритуал жртвовања бика, посвећен штовању Велике Мајке (Magna Mater) у Малој Азији, а која се као термин што обележава свету драму у хришћанским списима јавља већ од првих векова хришћанства, односила на тему последње слике коју Његош описује. Можда је реч била израз неке Његошеве асоцијације на ову античку легенду. Може се претпоставити да она указује на Његошево интересовање за свеукупност венецијанске културе, посебно на карневал, који се у време када је он био у Венецији, био управо завршио. Кулминација карневала била је ноћ *Giovedì Grasso* („масног четвртка“), када су убијани бикови. Наравно, ова ритуална пракса била је окончана давно пре Његошеве посете, а и сам фестивал је, с обзиром на то да је Венеција тада у саставу Аустријске монархије, био веома ограничен и сведен на приватне светковине. Ипак, успомена на тај чин била је жива. Између осталог, венецијански израз *talgiamo la testa al toro* („одсецимо главу биму“, односно „решимо проблем“) о томе сведочи и данас. У сваком случају, реч *taurobole* сигурно се односи на венецијанску историју и културу, које је Његош, судећи и према записима из *Биљежнице*, добро познавао.

је Његош погрешно уписао „Антонио Оризон“ уместо Антонио Аригони. Аригони, „сликар историја“, како се помиње у документима, активан у Венецији на размеђи XVII и XVIII века, могао се Његошу допасти због чврстих, а елегантних форми.<sup>16</sup> Међутим, пре ће бити да га је привукла узвишена етичка тема која је била представљена.

Данас изгубљена слика представљала је причу о Перо, кћерки римског патриција Симона, која је свог оца, након што је осуђен на смрт изгладњивањем, кришом дојила у тамници. Задивљене њеном храброшћу и посвећеношћу, римске власти ослобађају Симона. Овај пример римске врлине описан је код Валеријуса Максимуса (Valerius Maximus) у *De factis dictisque memorabilibus libri IX* (V, 5.4.7), око 30 године. Његова збирка од око сто прича које памте врлине Римљана прихваћена је и у хришћанству, нарочито због блискости са истовременим, сродним темама из Старог и Новог завета. Перо, која је илустровала врлину породичне оданости и римске части, постала је егземплар побожности. Као сликарска тема, *Caritas Romana* била је нарочито омиљена у барокном сликарству, обликованом након великих религиозних криза, као и у неокласицизму, створеном у доба просветитељства и социјалних реформи што су се ослањале на примере античке стоичке врлине. Вероватно је и Његош, изданак класичне стоичке врлине, из тог разлога упамтио ову слику.

Интересовање за ову тему проистицало је из Његошевог познавања античке и руске класицистичке литературе XVIII века. Могуће је да је импулс те заинтересованости потекао и од Његошевог читања Бајрона, чије су *италијанске слике* у знатној мери обликовале перцепцију Италије у првој половини XIX века. *Бајронизација* Италије почивала је на Бајроновој песничкој слави и херојској репутацији, али је била и индустријализована бедекерима, прво енглеским, а потом и оним из других европских земаља. У сагледавању Италије Његош више пута показује да је био под утицајем овог феномена, као и сви други европски песници и интелектуалци његовог доба (БРАЈОВИЋ 2015).

Бајрон у IV певању *Чајлда Харолда* описује тамницу у Риму, у којој „ко утваре ума“ промичу сенке „једног старца покрај младе, лепе жене“, белих голих груди, „чистог младог врела“, која свом оцу „враћа дуг живота“ (2005: IV/148–150). Бајрон описује ћелију у римској Цркви Светог Николе у затвору (S. Nicola in Carcere), за коју се верује да је подигнута изнад тамнице у којој је млада Римљанка хранила свог оца.<sup>17</sup> Као и сва друга места Бајроновог/Харолдовог итинерера, и ова црква постала је незаобилазно место *ходочашћа*, а древна легенда добила је нову популарност.

Наравно, подстицаји за избор ове, као и других наведених слика, могли су доћи и из других извора. У том избору Његош је следио одређена правила, али и свој осећај за лепо и добро. Издвојивши четири по свему различите слике, он се представља као образовани европски интелектуалац који путује Венецијом према прописаном итинереру, али и као самосвојни посматрач италијанске културе.

<sup>16</sup> О овом сликару, „откривеном“ тек крајем XX века: FOSSALUZZA 2008: 167–224.

<sup>17</sup> Црква Светог Николе у затвору, изузетан пример римског архитектонског палимсега, подигнута је на месту три античка храма на *Forum Holitorium*-у, од којих је један био у славу *Pietas*, па се верује да је повезан са легендом о храброј Перо. Корен ове легенде није познат. Верује се да је близина древног стуба *Columna Lactaria* била „одговорна“ за ову асоцијацију: PAVON 1977: 633–657.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАЈРОН, Џорџ Гордон. *Чајлд Харолд*. Приредио и пропратне текстове написао Зоран Пауновић, превела Наташа Тучев. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства (BAJRON, Džordž Gordon. *Čajld Harold*. Priredio i propratne tekstove napisao Zoran Paunović, prevela Nataša Tučev. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva), 2005.
- BOREAN, Linda. "Le Gallerie dell'Accademia di Venezia e i quadri della collezione Manfrin: il ruolo di Pietro Selvatico." *Monumenta Documenta* 4 (2012): 397–406.
- БОРОЗАН, Игор. „Трајање лепог: Велика Иза и Павле Бељански.“ *Зборник радова научног скупља посвећеног Павлу Бељанском (1892–1965)*. Уредила Јасна Јованов. Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског (BOROZAN, Igor. „Trajanje lepog: Velika Iza i Pavle Beljanski.“ *Zbornik radova naučnog skupa posvećenog Pavlu Beljanskom (1892–1965)*. Uredila Jasna Jovanov. Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog), 2012: 101–113.
- БОРОЗАН, Игор. „Велика Иза Влаха Буковца.“ у: ЈОВАНОВ, Јасна (ур.). *Меморијал Павла Бељанског*. Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског (BOROZAN, Igor. „Velika Iza Vlaha Bukovca.“ in: JOVANOVIĆ, Jasna (ur.). *Memorijal Pavla Beljanskog*. Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog), 2013: 91–90.
- БРАЈОВИЋ, Саша. *Нjegoшево велико путовање. Медитације о визуелној култури Италије*. Podgorica: CANU, 2015, у штампи.
- VALERY, Antoine Claude Pasquin. *Voyages historiques et littéraires en Italie, pendant les années 1826, 1827 et 1828, ou l'indicateur italien*, 5 vols. Paris, 1831.
- GALIFFE, Jacques Augustin. *Italy and Its Inhabitants*. Vol. 1. London: John Murray, 1820.
- GAMULIN, Grgo. „Dvije slike mletačkih slikara na Krku.“ *Zbornik Instituta za historijske nauke u Zadru* II (1958): 125–132.
- DI MAJO, Elena i Marko Lafranconi Eds. *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni, Il XIX secolo*. Milano: Electa, 2009.
- DUCHESNE, Jean. *Musée de peinture et de sculpture, on recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe* (dessiné et gravé par Rêveil, Etienne Achille). Vol. VI. Paris: Audot, 1829.
- DYCE COLLECTION. *A Catalogue of the Paintings, Miniatures, Drawings, Engravings, Rings and Miscellaneous Objects Bequeathed by The Reverende Alexander Dyce*. London: South Kensington Museum, Printed by G. D. Eyre and W. Spottiswoode for H. M. S. O., 1874.
- ДУРКОВИЋ-ЈАКШИЋ, Љубомир. *Србијанска шtamпа о Његошу и Црној Гори (1833–1851)*. Београд: Историјски институт САН, књ. 3 (DURKOVIĆ-JAKŠIĆ, Ljubomir. *Srbijanska štampa o Njegošu i Crnoj Gori (1833–1851)*. Beograd: Istorijski institut SAN, knj. 3), 1951.
- “IL CASO MANFRIN.” in: BOREAN, Linda and Stefania Mason (Eds). *Il collezionismo d'arte a Venezia: Il Settecento*. Venezia: Marsilio, 2009: 192–216.
- CAVALIERO, Roderick. *Ottomania. The Romantics and the Myth of the Islamic Orient*. London: Tauris, 2010.
- CATALOGO dei quadri esistenti nella Galleria della Nobile Signora Marchesa Manfrin Plattis*. Venezia, 1851; reprint 1856.
- QUADRI, Antonio. *Otto Giorni a Venezia di Antonio Quadri, parte prima*. Venezia: Tipografia Armena di S. Lazzaro, 1842.
- KILIBARDA, Vesna. „Italijanske teme u Njegoševoj *Bilježnici*.“ *Lingua Montenegrina* V/2/10 (2012): 159–170.
- CRESCINI, Jacopo. *Itinerario interno e delle isole della città di Venezia: inciso e descritto in IV parti*. Venezia: Tipografia Antonelli M.DCCC.XXXII.
- MAXIMUS, Valerius. *De factis dictisque memorabilibus libri IX*. <<http://www.thelatinlibrary.com/ovid.html>> 02.12.2014.
- МАКУЉЕВИЋ, Ненад. „Путовање и култура – водич од Београда до Беча из 1873. године.“ у: *Са бeдекером њо Југоисточној Европи*. Уредио Ђорђе Костић. Београд: Балканолошки институт САНУ, Народни музеј (МАКУЉЕВИЋ, Nenad. „Putovanje i kultura – vodič od Beograda do Beča iz 1873. godine.“ in: *Sa bedekerom po Jugoistočnoj Evropi*. Uredio Đorđe Kostić. Beograd: Balkanološki institut SANU, Narodni muzej), 2005: 251–269.
- МЕДАКОВИЋ, Милорад. *П. П. Његош, њоследњи владајући владика црногорски*. Нови Сад: Књигопечатија А. Раевића (МЕДАКОВИЋ, Milorad. *P. P. Njegoš, poslednji vladajući vladika crnogorski*. Novi Sad: Knjižgorečatiја A. Raevića), 1882.



- MACKENZIE, John M. "Empires of Travel: British Guide Books and Cultural Imperialism in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries." *Histories of Tourism. Representation, Identity and Conflict*. J. K. Walton Ed. Clevedon: Channel View Publications, 2005: 19–38.
- МИЛОВИЋ, Јевто. *Сџазе ка Њеџошу*. Титоград: Универзитетска ријеч (MILOVIĆ, Jevto. *Staze ka Njegošu*. Titograd: Univerzitetska riječ), 1983: 270–280.
- MOSCHINI, Giannantonio. *Guida per la città di Venezia. All'amico delle belle arti*. Vol I e II. Venezia: Nella tipografia di Alvisopoli, MDCCCXV.
- MURRAY, John. *A Handbook for Travellers in Norther Italy. Comprising Piedmont, Liguria, Lombardia, Venetia, Parma, Modena, and Romagna*. London: John Murray, 1863.
- NICOLETTI, Giuseppe. *Pinacoteca Manfrin in Venezia*. Venezia: Visentini, 1872.
- „ЊЕГОШ I ВЕНЕЦИЈА.“ у: *Venecija i slovenske književnosti*. Priredili Dejan Ajdačić, Persida Lazarević di Đakomo. Beograd: SlovoSlavia, 2011: 289–302.
- ЊЕГОШЕВА БИЉЕЖНИЦА. Приредили Јагош Јовановић, Перо Шоћ, Ристо Драгићевић, Јевто Миловић, Милош Вушковић. Цетиње: Историски институт НР Црне Горе (*ЊЕГОШЕВА БИЉЕЖНИЦА*. Priredili Jagoš Jovanović, Pero Šoć, Risto Dragičević, Jevto Milović, Miloš Vušković. Cetinje: Istoriski institut NR Crne Gore), 1956.
- OVIDIJE, Publije Nason. *Metamorfoze*. Preveo Tomislav Maretić. Zagreb: Matica hrvatska, 1907.
- OVIDIUS, P. Naso, *Metamorphosis*.  
<<http://www.thelatinlibrary.com/ovid.html>> 02.12.2014.
- RAVÒN, Pilar. "La pietas e il carcere del foro olitorio: Plinio, NH, VII, 121, 36." *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité* vol. 109/2 (1977): 633–657.
- РАНОФСКИ, Егвин. *Problems in Titian. Mostly Iconographic*. New York University: Phaidon, 1969.
- „РАФАЕЛ У РЕНЕСАНСИ И ЕВРОПСКОЈ НОВОВЕКОВНОЈ КУЛТУРИ (Raffaello nel Rinascimento e nella cultura Europea dell'epoca moderna. Raphael in Renaissance and in Modern European Culture).“ у: *Хуманизам и ренесанса у централним Апенинима. Паралеле (Umanesimo e Rinascimento nell'Appennino Centrale, Paralleli. Humanism and Renaissance in Central Apennines. Parallels)*. Уредници Тијана Палковљевић, Плас Тасијас, Данијела Королија Црквењаков. Нови Сад: Галерија Матице српске; SIL Appennino Centrale, 2013: 96–117.
- SAID, Edvard. *Orijentalizam*. Beograd–Zemun: Biblioteka XX vek, 2000.
- SERNAGIOTTO, Luigi G. *Natale e Felice Schiavoni. Vita, opere, tempi*. Venezia: Tip. municipio di Gaetano Longo, 1881.
- „СЛИКА ДРУГОГ У СРПСКОЈ ВИЗУЕЛНОЈ КУЛТУРИ XIX ВЕКА.“ у: *Историја и сећање: сџудија историјске свесџи*. Уредник Олга Манојловић Пинтар. Београд: Институт за новију историју Србије („СЛИКА ДРУГОГ У СРПСКОЈ ВИЗУЕЛНОЈ КУЛТУРИ XIX ВЕКА.“ in: *Istorija i sećanje: studija istorijske svesti*. Uredila Olga Manojlović Pintar. Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije), 2006: 141–156.
- ТНЕМЕ, Ulrich und Felix Becker. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, von der Antike bis zur Gegenwart*. HRGS. von Hans Vollmer, Band XXIII. Leipzig: Verlag von E. A. Seemann, 1929.
- TURHAN, Filiz. *The Other Empire. British Romantic Writings about the Ottoman Empire*. New York – London: Routledge, 2003.
- ЋИРОВИЋ, Irena. "Imagining the Forbidden: Representations of the Harem and Serbian orientalism." in: *COMMON CULTURE AND PARTICULAR IDENTITIES: Christians, Jews and Muslims in the Ottoman Balkans, Eliezer Papo, Nenad Makuljević Eds., El Prezente: Studies in Sephardic Culture*. Vol. 7. Menorah: Collection of Papers. Vol. 3. Negev–Belgrade: Ben-Gurion University, Center Moshe David Gaon for Ladino Culture, Faculty of Philosophy, 2013: 247–265.
- ФИСКОВИЋ, Цвито. „Слика Франческа Мађото у Корчули.“ *Зборник за ликовне уметности Матице српске* (FIŠKOVIĆ, Cvito. „Slika Frančeska Mađoto u Korčuli.“ *Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske*) 8 (1972): 273–278.
- ФЛАШАР, Мирон. *Њеџош и антика*. Подгорица: ЦАНУ, Њеџошев институт (FLAŠAR, Miron. *Njegoš i antika*. Podgorica: CANU, Njegošev institut), 1997.
- FOSSALUZZA, Giorgio. "Da Andrea Celesti ad Antonio Arrigoni: disegni, precisazioni e proposte." *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 32 (2008): 167–224.
- HASKELL, Francis. *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*. Yale University Press: New Haven and London, 1980.

ČELEBONOVIĆ, Aleksa. *Ulepšani svet: slikarstvo buržoaskog realizma od 1860–1914*. Beograd: Jugoslavija, 1974.  
 ШАУЛИЋ, Јелена. „О Нjegoшевој Бележници.“ *Лейтмотив Мајинце српске 2* (јул–август 1957) (ŠAULIĆ, Jelena.  
 „О Njegoševoj Beležnici.“ *Letopis Matice srpske 2* (jul–avgust 1957)): 139–146.  
 ШМАУС, Алојз. *Ситудије о Његошу*. Приредио Мирко Кривокапић. Подгорица: ЦИД (ŠMAUS, Alojz. *Studije o Njegošu*. Priredio Mirko Krivokapić. Podgorica: CID), 2000.

Saša Brajović

## NJEGOŠ AND THE PAINTINGS FROM VENETIAN COLLECTIONS

### Summary

Njegoš's meditations on the culture and visual culture of Venice, as well as Italy, are the product of his spiritual, poetic, national and royal identity. However, to a great extent, they are shaped by the contemporary European cultural context. Educated in European literature, guided by encyclopaedias, travelogues and guide books, Njegoš meditated on those works which the contemporary intellectual public opinion had established as artistic ideals. Based on the brief notes recorded in Njegoš's notebook in March 1844, this text considers what the Montenegrin hierarch actually saw in Venetian collections of paintings, how he perceived what he saw and the reasons why he was looking.

Njegoš visited the gallery of the painter Natale Schiavoni at the Palazzo Giustiniani. Judging by his notes, the aesthetised eroticism of the Venetian *pittor delle grazie*, draped with the spirit of Orientalism, was very much to his liking.

Njegoš also makes note of a visit to the Galleria Manfrin, at the Palazzo Manfrin. A visit to this gallery was advised by every handbook for travelers, because it was considered to be one of the best in Italy. As a jewel of particular value of this gallery, the handbooks for travelers point out large coloured drawings after Raphael's fresco *Noah and his family entering the ark* from the Vatican Loggia, as well as the painting *Judgment of Mida* by Guido Reni. Those are the two paintings Njegoš himself records in his notebook. The reason may have been that he found them appealing for their visual beauty and their subject matter.

The subject of the Flood was one of great interest for Njegoš, judging by the extensive entries from his Notebook, as well as lines from his epic *The Ray of the Microcosm*. A connoisseur of ancient literature, Ovid's poetry and Platonistic philosophy, he was especially drawn to Reni's painting. Still, we can deduce that the two paintings were mentioned first and foremost because of Njegoš's knowledge of guidebooks and reviews of art history, which established these works and their authors as cultural models.

Njegoš makes note of two other paintings, as well: *Hercules fighting the Hydra* by Francesco Fedeli, detto Maggiotto, and *La Carità Romana* by Antonio Arrigoni. In his choice of these paintings, to which he was drawn by their heroic and stoic subject, Njegoš was entirely independent. His choice was guided by an understanding of ancient and classical literature.

In his choice of paintings from Venetian collections, Njegoš followed certain rules as well as his own sense of beauty and goodness. By such choice, he is presented not only as an educated European intellectual travelling through Venice according to a suggested itinerary but also as an independent observer of Italian culture.

Key words: Njegoš, Venice, Manfrin Collection.