

VENECIJANSKA RENESANSNA DRVENA SKULPTURA U NAŠIM KRAJEVIMA  
KRATKA REKAPITULACIJA I PRINOSI KATALOGU

Ivan Matejčić

UDK 73.034 (450.34:497.5) (083.8) "14/15"

Izvorni znanstveni rad

Ivan Matejčić

Ministarstvo kulture

Konzervatorski odjel u Poreču

U posljednjih desetak godina objavljeno je više važnih priloga o primjerima venecijanske drvorezbarene renesansne skulpture. Novi podaci govore da je u toj vrsti proizvodnje u Veneciji jedno od najvažnijih mjesta zauzimala radionica Paola Campse djelatna od posljednjeg desetljeća 15. do tridesetih godina 16. stoljeća. Otkriće potpisa Paola Campse na retablu iz Mutvorana omogućuje širenje atributivnih prijedloga te se toj radionici mogu pripisati retabli iz Motovuna, Medulina i Jelse, a možda i ostaci poliptiha iz Bala. Nepoznatom rezbaru djelatnom pri kraju 15. stoljeća hipotetski se pripisuju Pulski poliptih, reljefi svetaca iz Košljuna i Bogorodice iz Vignja. Nekoliko reljefa preliminarno se stilski identificira kroz usporedbu sa slikama iz obiteljske radionice Vivarini.

“Povijesti venecijanske umjetnosti treba dodati još jedno poglavlje: ono o drvenoj renesansnoj skulpturi” - tako sam se, pomalo euforično, izrazio prije desetak godina pišući o nekoliko skulptura iz naših krajeva. A, razvoj događaja nije me opovrgnuo. U posljednje vrijeme zapažamo brojnije novosti iz pera istraživača venecijanske umjetnosti, uz reprodukciju većeg broja umjetnina. U desetak godina, koliko je prošlo od moje prve objave primjera venecijanskih renesansnih drvenih skulptura u našim krajevima,<sup>1</sup> uočio sam nekoliko novih primjera na koje sam upozorio u jednom članku objavljenom u zborniku tiskanom u Udinama 1999.

<sup>1</sup> *I. Matejčić*, Dva priloga za katalog drvene skulpture u Istri, u zborniku: Umjetnost na istočnoj obali Jadrana u kontekstu europske tradicije (radovi simpozija održanog u Opatiji, svibnja 1992), Rijeka 1993, str. 229-233. Isti je tekst uz manje izmjene i reprodukcije detalja oltara u Torcellu objavljen na talijanskom: Contributi per il catalogo delle sculture del Rinascimento in Istria e nel Quarnero, “Arte Veneta”, 47, 1995, str. 15-19; *Isti*, Prilozi za katalog renesansne skulpture u Hrvatskoj, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji (Priatelj zbornik, II), 33, 1992, str. 5-20.



Radionica Paola Campse i Giovannija da Malines, Bogorodica s djetetom (1492),  
Buje, crkva Sv. Marije Milosrdnice

godine.<sup>2</sup> Ovom prilikom dodajem još nekoliko neobjavljenih umjetnina, s komentari-  
ma i novostima o nekima koje sam već bio objavio. Važno je moje prijedloge ilustrirati  
što većim brojem reprodukcija, jer će one olakšati buduće prepoznavanje i točniju  
valorizaciju brojnih srodnih djela koja još neobjavljena postoje u našim crkvama.

Posebno mjesto unutar do sada poznate cjeline venecijanskog renesansnog  
drvorezbarstva zauzima Paolo Campsa. Njegova se radionica spominje od druge  
polovice posljednjeg desetljeća 15. stoljeća pa sve do početka četvrtog desetljeća

<sup>2</sup> *I. Matejčić*, *Qualche paragone e nuovi esempi della scultura lignea rinascimentale in Istria*,  
u zborniku: *La scultura lignea nell'arco alpino* (radovi znanstvenog skupa održanog u  
Udinama i Tolmezzu, listopada 1997), Udine 1999, str. 247-256.



Radionica Paola Campse i Giovannija da Malines, Oltarni retabl u obliku triptiha (1514).  
Baška, župna crkva

16. stoljeća. Do godine 1514. radio je sa šurjakom Giovannijem da Malines pa su zajednički i potpisali neke radove. U navedenim člancima objavio sam do tada mi poznate njihove radove: kip Bogorodice s Djetetom iz Buja (1492) i triptih iz Baške (1514). O tim rezbarima i općenito renesansnoj drvenoj skulpturi najviše je u međuvremenu pisao G. Fossaluzza u više članaka, a posebno u opsežnom članku objavljenom u 52. broju časopisa *Arte Veneta*.<sup>3</sup> Uz komentare niza do tada poznatih važnih dokumenata koji ilustriraju život i djelo rezbara Paola Campse i njegovog šurjaka, Fossaluzza donosi osnovne koordinate stilskih osobina niza

<sup>3</sup> G. Fossaluzza, *Problemi di scultura lignea veneziana del Rinascimento: Paolo Campsa e Giovanni da Malines*, "Arte Veneta", 52, 1998, str. 28-53. Pojedine detalje o toj problematici Fossaluzza donosi i u: *Un'integrazione a margine del problema Paolo Campsa*, u zborniku: *La scultura lignea dell'arco alpino*, Udine 1999, str. 153-158; *Isti, L'immagine della Mater Misericordiae di Buie e la fortuna degli intagliatori veneziana Paolo Campsa e Giovanni da Malines in Istria*, *Acta Bullearum*, I, Povijesno-umjetnički prilozi obilježavanju petstote obljetnice crkve Majke Milosrda u Bujama (radovi znanstvenog skupa posvećenog petstotoj godišnjici crkve Majke Božje Milosrdnice u Bujama, rujna 1997), Buje 1999, str. 55-74; *Isti*, *Scultura gotica in Istria, un antesignano percorso tra presenze e modelli di Venezia e del centro Europa*, predgovor knjizi: *V. Ekl*, *La scultura gotica in Istria* (talijansko izdanje knjige *Gotičko kiparstvo u Istri*), Trieste 1999, str. 46-48.

oltarnih pala, poliptiha i skulptura koji se vežu uz ove majstore. Uz iscrpnu analizu stilskih i atributivnih problema, autor donosi i tri signirana djela koja su bila do tada neobjavljena, ili vrlo malo poznata. To su reljefni triptih iz Monopoliya, potpisani rad Paola Campse i njegovog šurjaka Giovannija, datiran 1502. godinom.<sup>4</sup> Kompozicijska i određena tehnička svojstva tog triptiha podudarna su s triptihom iz Baške koji su Campsa i Giovanni izradili 1514. godine. Reljef iz Monopoliya bio mi je poznat iz literature, ali sam ga pogrešno smatrao izgubljenim.<sup>5</sup> Druga su dva do tada neobjavljena kipa koje donosi Fossaluzza Uskrslu Krist



Radionica Paola Campse i Giovannija da Malines, Reljefni triptih (1502),  
Monopoli, biblioteka Biskupskog seminara

iz mjesta Soave (župna crkva sv. Lovre) iz 1533. godine i kip Bogorodice s Djetetom (privatna kolekcija u Italiji) iz 1534. godine.<sup>6</sup> Ti su kipovi potpisani imenom majstora Paola Campse. Fossaluzza je, slijedeći Lorenzettijevu atribuciju dva drvena retabla u bazilici sv. Marije u Torcellu, utvrdio stilsku i morfološku sličnost, te oprezno približio Campsi još retabl u obliku triptiha koji se nalazi u

<sup>4</sup> G. Fossaluzza, Problemi..., cit. str. 34-35.

<sup>5</sup> I. Matejčić, Campsa, (C(a)hamps, Paolo, Allgemeines Künstlerlexikon, 16, Leipzig 1997, str. 74.

<sup>6</sup> G. Fossaluzza, Problemi..., cit. str. 38-39, sl. na str. 28, 34-35.

mjestu Treville te velike poliptihe u mjestu Quinto di Treviso, od kojih se jedan nalazi u nadžupnoj crkvi sv. Kasijana, a drugi u crkvi sv. Jurja.<sup>7</sup> Na dva važna djela Campsine radionice iz katedrale u Torcellu upozorio sam bio u *Arte Veneta* još 1995, a na poliptihe iz Quinta na simpoziju u Udinama 1997.<sup>8</sup> Uz ostale skulpture, Fossaluzza je na osnovi sličnosti s reljefom iz Monopolja, pripisao Campsinoj radionici i reljef s motivom Oplakivanja Krista, koji se čuva u regionalnom muzeju na Torcellu.<sup>9</sup>



Radionica Paola Campse, Retabl oltara Sv. Heliadora (prije 1526), Torcellu, S. Maria Assunta; središnji kip Sv. Heliadora izradio je rezbar Antonio Pori u 17. st.



Radionica Paola Campse, Retabl oltara Sv. Liberala (prije 1526), Torcellu, S. Maria Assunta

Drugi važan prilog o Campsi i njegovoj radionici nedavno je publicirani članak poznate istraživačice venecijanske skulpture A. Markham Schulz.<sup>10</sup> Autorica je pedantno rekapitulirala sve poznate podatke o Campsi i donijela tucе novih arhivskih dokumenata. Među tim dokumentima najvažniji su ugovori o isplatama za pojedine oltarne retable i druge crkvene predmete koje je Campsina radionica proizvela za različita mjesta širom venecijanske provincije. Tako je dokumentom o isplati potvrđena atribucija Campsi para oltara u crkvi sv. Marije na

<sup>7</sup> G. Fossaluzza, *Problemi...*, cit. str. 36-46.

<sup>8</sup> I. Matejčić, *Contributi...*, cit. str. 19. s reprodukcijom detalja predele oltara sv. Liberala u bazilici Sv. Marije na Torcellu. *Isti. Qualche paragone...*, cit. str. 253.

<sup>9</sup> G. Fossaluzza, *Problemi...*, cit. str. 35. sl. na str. 33.

<sup>10</sup> A. Markham Schulz, Paolo Campsa e la manifattura di ancone lignee nella Venezia del Rinascimento, *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 25, 2002, str. 11-53.

Torcellu: oltari sv. Liberala i sv. Heliodora bili su isporučeni prije 9. X. 1526.

godine. Američka znanstvenica nadalje donosi i vrlo uspješno tumači niz dokumenata koji osvjetljuju način djelovanja Campsine radionice. To je tada vjerojatno bila najveća venecijanska drvorezbarska manufaktura koja je djelovala više od četiri desetljeća, a oltare je isporučivala u velikim količinama po cijelom području Republike. Markham Schulz je izračunala da je Campsin atelier vjerojatno izradio više od 80 oltarnih retabla za različite pokrajinske crkve. Ti su oltari ugovarani za vrlo visoke cijene i redovito su plaćani na otplatu od desetak i više godina. U jednom se dokumentu spominje i odvjetnik koji za Campsu utjeruje dugove, pa i neke u Istri. Spomenutim objavama porastao je broj dokumentiranih djela te radionice što otvara i veće mogućnosti za solidnije pridruživanje sličnih drvorezbarskih radova za koje nemamo dokumenta. Autorica prihvaća neke ranije predložene atribucije Paolu Campsi, i to triptiha iz Treville, dva oltara u Qunito di Treviso i reljef Oplakivanja iz muzeja u Torcellu.

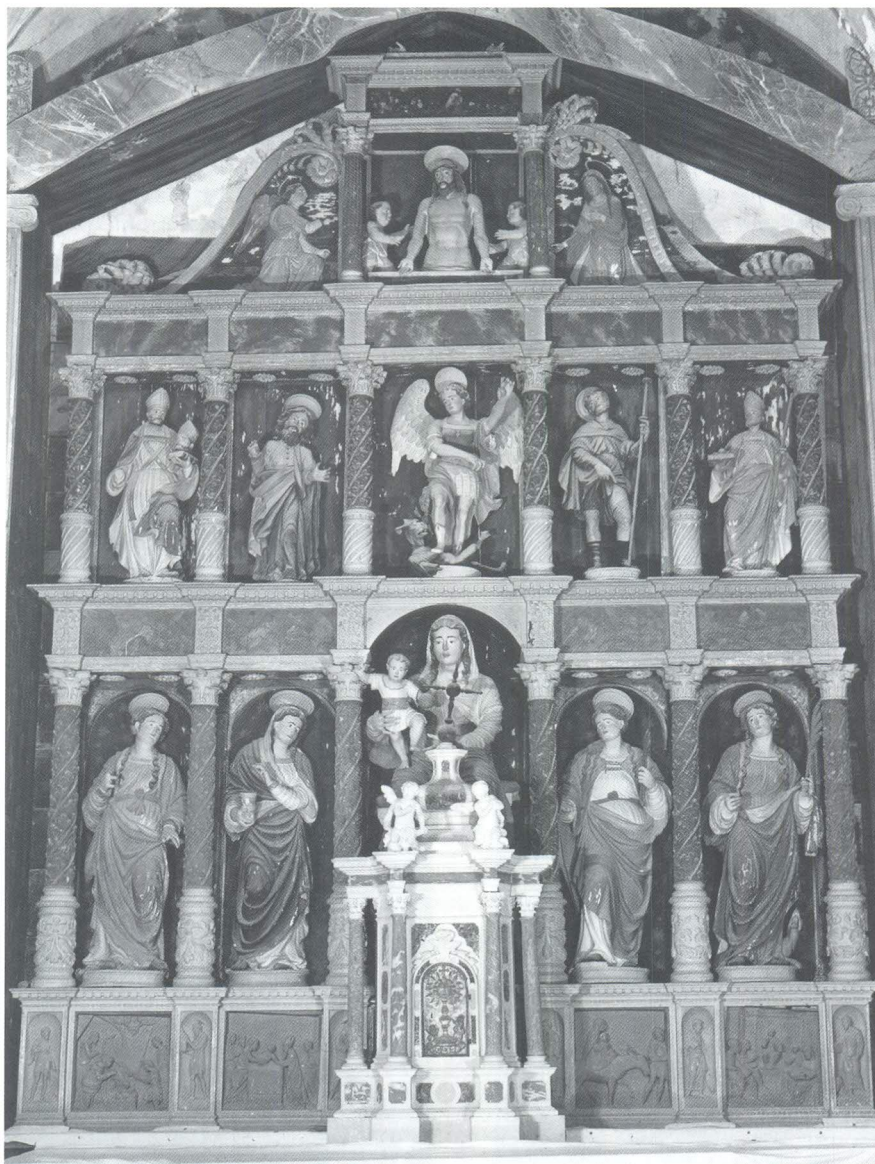


Natpis na podanku kipa Bogorodice s Djetetom na retablu glavnog oltara župne crkve u Mutvoranu

Rezultati istraživanja Fossaluzze i Markham Schulz potvrđuju moje pretpostavke i atributivne prijedloge za Campsinu radionicu, koje sam do sada objavio, ali je dodatno neočekivano zadovoljstvo potvrde atribucije donio nalaz signature na retablu iz Mutvorana, koji ide u red jednog od najznačajnijih i najvećih do sada poznatih Campsinih radova. Taj sam veliki retabl pripisao Campsi prvi put na jednom predavanju u Rijeci 1996. godine, što je objavljeno, nažalost bez reprodukcija, u posebnom broju časopisa "Battana", i nakon toga na simpoziju u Udinama 1997. godine.<sup>12</sup> Tim atribucijama pridružio bih nekoliko novih, za koje vjerujem da upotpunjuju katalog, a time i znanja o renesansnoj drvorezbarskoj produkciji

<sup>11</sup> A. Markham Schulz, Paolo Campsa..., cit. str. 17, 49-50, sl. na str. 23-28.

<sup>12</sup> I. Matejčić, Qualche paragone..., cit. str. 254-255.



Radionica Paola Campse, Retabl glavnog oltara župne crkve u Mutvoranu

Venecije i stvaralačkom profilu Paola Campse koji u tom kontekstu ima značajno, ako ne i najznačajnije mjesto. Pri otvaranju atributivnih prijedloga za Campsu i njegovu radionicu, slijedom konteksta saznanja o njegovu djelovanju, potrebno je voditi računa o tome: 1) da radionica djeluje skoro četrdesetljeća prateći stilske mijene venecijanske umjetnosti, pri čemu se mogu za sada jasno razlikovati dvije

stilske faze: rana "ranorenesansna ili kvatročentistička" do sredine drugog desetljeća i kasnija visokorenesansna do tridesetih godina 16. stoljeća; 2) da se radi o visokoproduktivnoj manufakturnoj proizvodnji u kojoj sudjeluje više različitih rezbara; na pojedinim djelima lako razlikujemo nekoliko ruku, npr. barem dva načina rezbarenja plitkih reljefa na predelama, te nije isključena pojava samostalnih radova rezbara koji Campsi isporučuju pojedine dijelove; 3) da je likovni repertoar radionice izrazito eklektičan: često likove preuzimaju ili doslovno kopiraju sa slika vodećih venecijanskih umjetnika. Navedeno otvara vrlo široki okvir za moguće identifikacije i povezivanja, ali poziva i na oprez jer se u takvom kontekstu uvjetno mogu koristiti standardna metoda i terminologija atribuiranja. Tek će daljnja istraživanja možda moći točnije utvrditi individualni udio pojedinog rezbara pa i voditelja radionice Paola Campse unutar složenih adiranih cjelina, a za repetitivne dekorativne dijelove to vjerojatno nikada neće biti moguće.



Radionica Paola Campse i Giovannija da Malines (?), Bogorodica s Djetetom, dvorac Valmarana u Lomedu kraj Verone



Kip Bogorodice s Djetetom, Tisno kraj Šibenika, župna crkva



Započet ću s lijepim reljefom Bogorodice s Djetetom koje se treba nalaziti u zbirci dvorca Godi Valmarana u Lomedu kraj Verone. Premda skulpturu poznajem tek prema reprodukciji,<sup>13</sup> bez oklijevanja je povezujem s kipom iste teme koju su Paolo Campsa i Giovanni da Malines izradili 1497. godine za crkvu sv. Marije Milosrdnice u Bujama. Podudarnosti su zaista velike u tipologiji i svim detaljima. Možda je kip iz Lomeda tek malo bolji u izvedbi, elegantnije proporcije s finije oblikovanom, lagano nagnutom, glavom Bogorodice. Slijedom ova dva primjera hipotetski sam im pridružio i kip Bogorodice s Djetetom u krilu iz župne crkve u Tisnom kraj Šibenika.<sup>14</sup> Ikonografija je podudarna, ali i vrlo česta u venecijanskoj



Radionica Paola Campse i Giovannija da Malines (?).Bale, Kipovi svetaca, spremište župnog ureda

umjetnosti toga doba te u prvom redu treba istaknuti identični tipološki i stilski uzor. Tipologija potječe od prikaza Bogorodica koje slikaju Vivariniji, posebno Bartolomeo koji neumorno, na poliptisima za brojne pokrajinske crkve, ponavlja

<sup>13</sup> Fototeka Kunsthistorische Instituta u Firenzi.

<sup>14</sup> I. Matejčić, Bottega di Paolo Campsa e Giovanni da Malines, Madonna con Bambino, u katalogu izložbe: Tesori della Croazia restaurati da Venetian heritage inc., Venezia 2001, str. 37-39.

Bogorodicu u adoraciji nad bucmastim, karikaturalnim Kristom položenim na jastuk na majčinom krilu. Već sam spomenuo da ranija djela Campsine radionice pokazuju veliko naslanjanje na vivarinesknu tipologiju u primjeru navedenih Bogorodica, ali i u primjerima citiranih triptiha. Triptihu iz Monopolija (1502) i onom iz Baške (1514) pridružio bih kao mogući rad iz ranije faze djelovanja Paola Campse i Giovannija da Malines, fragmente jednog poliptiha koje su nedavno otkrile naše konzervatorice na tavanu župnog ureda u Balama. Tri lika i mali reljef predele pokazujem na fotografijama koje su napravljene prije nedavno započete



Radionica Paola Campse i Giovannija da Malines (?). Reljef Poklonstva kraljeva, Bale, spremište župnog ureda

restauracije. Sličnosti s reljefom iz Monopolija i onim iz Baške čine mi se poprilične, a posebno upozoravam na reljef s prikazom Poklonstva kraljeva, jer će takve reljefne minijature na figuralnim predelama biti stalni element na većini poznatih Campsinih složenih oltarnih konstrukcija. Ovaj atributivni prijedlog iznosim uz malu ogradu jer su likovi svetaca i reljef predele ipak malo kvalitetnije oblikovani od onih iz Monopolija i Baške.

Retabl potpisan Paolo Campsa nalazi se iznad oltara u središnjoj apsidi crkve u Mutvoranu na jugu Istre. Crkva je obnovljena u renesansnim oblicima u doba biskupa Altobella de Averoldisa (1497-1531), vjerojatno dvadesetih godina 16. stoljeća.

S mnoštvom likova i bogato razrađenim arhitektonsko-dekorativnim okvirom najveći je ukrasom najbogatiji renesansni oltarni retabl u Istri, a jedva da mu ima premca u Hrvatskoj pa i drugim krajevima, koliko mi je poznato iz literature. Visoka konstrukcija podijeljena je na tri kata u kojima su smješteni odjeljci međusobno odvojeni ukrašenim stupovima. U svakom odjeljku nalazi se kip. U sredini najniže zone monumentalna je skulptura Bogorodice s razigranim Djetetom, a sa strane su veliki likovi četiriju svetica. Nekim likovima svetica nedostaju atributi, ali se može razabrati da se radi o uobičajenom "kvartetu" svetih žena: Magdalen, Margareti, Katarini i Luciji. Ove su figure i likovno najizražajnije te se kiparskom vrsnoćom izdvajaju od ostalih skulptura; upečatljiv je klasicizirajući stav i odjeća likova, preuzeti s antičkih togata - to su pravi renesansni kipovi *all' antica*. U gornjoj su zoni muški sveci. Vidimo da su oblikovno inferiorniji, više deskriptivni i narativni, a prema atributima možemo prepoznati sv. Nikolu i sv. Roka, dok je druga dva lika teže identificirati. U zoni atike prikaz je "Ecce homo", s parom anđela i likovima Navještenja. Ikonografski program upot-



Radionica Paola Campse, Kip Svete Magdalene  
s oltara u Mutvoranu

punjuju narativni prizori i reljefi svetaca izrezbareni u zoni predele, koje vrijedi bolje promotriti jer je njihovo oblikovanje karakteristično i za primjere koje ćemo poslije navesti. Tu se izmjenjuju likovi evanđelista, sv. Ivana Krstitelja i sv. Jeronima, s prizorima iz Kristova djetinjstva.

Čitav je oltar preslikan, što uvelike umanjuje ukupan likovni dojam, mnoge su pojedinosti sakrivene, što otežava postupak točnog vrednovanja i stilsku identifikaciju. Izvorna polikromija može se vidjeti tek na srednjem polju predele, iza tabernakula koji je postavljen u 18. stoljeću. Nepreslikano polje predele pokazuje kako bi cjelina trebala izgledati kada se restauratorskim zahvatom ukloni sloj preslika. Konzervator Mario Braun pronašao je prije tri godine na lijevoj strani podanka kipa Bogorodice, sakrivenog iza tabernakula, naslikani tekst koji mi je Živko Bačić fotografirao. Otkriće signature na toj velikoj umjetnini naglašava njezino značenje te ona postaje reper za daljnje okupljanje kataloga koji je, iako već bogat, zapravo tek u začetku. U ovom trenutku poznata su, znači, četiri rada Paola Campse s potpisom (od toga tri imaju i datum), a četiri retabla ili reljefa posvjećena su dokumentima, što broji ukupno više od pedeset likova i prizora. U



Radionica Paola Campse, Kip Svete Katarine s oltara u Mutvoranu

spomenutom važnom članku A. M. Schulz nije usvojila moj prijedlog atribucije mutvoranskog oltara Campsi, iako nekoliko puta citira članak s tom objavom u kojoj su i dosta dobre reprodukcije.<sup>15</sup> Također je šteta što nije prihvatila Fussalluzin prijedlog za sjajne reljefe, poznate nažalost samo s fotografije jednog izgubljenog retabla iz Veneta što su bez sumnje rad istog rezbara koji radi dokumentirani kip sv. Liberala na istoimenom oltaru na Torcellu.<sup>16</sup>

Mutvoranski oltarni retabl tipološki je srodan mnogim drugim višedijelnim i višezonskim retablma na području venecijanske Republike, pa i u našim krajevima, ali su brojniji oni s naslikanim svecima i scenama. Vrlo su poznati “projekti”, crteži za takve *ancone*. Ti se “projekti” pripisuju poznatim renesansnim slikarima i odlično ilustriraju taj važan segment likovne proizvodnje u Veneciji.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> A. Markham Schulz, Paolo Campsa..., cit; I. Matejčić, Qualche paragone..., cit., sl. 1-2.

<sup>16</sup> G. Fossaluzza, Problemi..., cit. str. 48-49.

<sup>17</sup> P. Humfrey, The Altarpiece in Renaissance Venice, New Haven and London, 1993, str. 150-152.



Radionica Paola Campse, Reljef Prikazanja u hramu i Svetog Jerolima s predele oltara u Mutvoranu

Brojni su primjeri koji ukazuju na tijesnu povezanost proizvođača oltarnih retabla, drvorezbara i slikara. Ponajviše se to odnosi na slučajeve kada drvorezbari moraju izraditi okvir za oltarnu palu, poliptih ili kompleksniju cjelinu. Logičnim se čini da se slikar u tom slučaju javlja kao autor cjeline, figuralnog i dekorativno arhitektonskog segmenta, i to na način da slikani dio neposredno proizvede, dok za arhitektonsko - dekorativni dio izradi nacrt ili "projekt". Dobra je ilustracija za to sačuvani ugovor za retabl crkve sv. Ane u Kopru koji uključuju slikar Cima da Conegliano i rezbar Vettor da Feltre 1513. godine. Ali poznati su i drugačiji i složeniji odnosi u takvoj kooperaciji.<sup>18</sup> Na tu temu, zanemarujući opet nakratko našu glavnu nit, iznijet ću nekoliko primjera, koji govore o uskom i specifičnom odnosu slikarstva i drvorezbarstva, korištenju uzora pri oblikovanju figura, pa i reljefnih kompozicija, što ćemo naposljetku uočiti i na samom mutvoranskom oltaru. Toj problematici treba vrlo ozbiljno pristupiti jer, je na neki način, ključ za tumačenje mnogih djela oblikovanih u drvu (stalna "eklektičnost"). Nekoliko primjera iz naših krajeva gdje ikonografska rješenja i likovne invencije rezbarenih umjetnina najneposrednije izvire iz ostvarenja poznatih venecijanskih slikara već sam imao prilike objaviti i ovdje ih ponavljam uz neke nove podatke.

Tako za Andrea da Murano i dokumenti govore da se s bratom bavio "quam intaiatura, tam pictura".<sup>19</sup> Na Cresu i Krku nalaze se dva reljefa, od kojih je jedan

<sup>18</sup> O suradnji rezbara i slikara pri izradi poliptiha ili kompozitnih cjelina dosta opširno, ali s nedovoljno jasnim zaključcima raspravlja G. Ericani *La scultura lignea del Seicento nel Veneto*, u knjizi: *Scultura lignea barocca nel Veneto*, ur. *A. M. Spiazzi*, Milano 1997, str. 11-16, 24-26.

<sup>19</sup> O skulpturama Andree da Murano: *I. Matejčić*, *Dva priloga...*, cit. str. 229-231. *Isti*, *Contributi...*, cit. str. 12-14.

potpisan i datiran u sedamdesete godine 15. stoljeća. To su zasada jedini poznati primjeri drvorezbarske proizvodnje tog relativno precijenjenog venecijanskog umjetnika. Za našu temu važno je usporediti reljefe sa slikama tog autora, uočiti sličnosti i razlike forme u dva medija - tehnike.



Kip Sv. Ivana Krstitelja, sv. Bernardina i kip Evangelista, Košljun na Krku, zbirka franjevačkog samostana

Na skulpturama iz samostana na Košljunu već na prvi pogled opažamo draperije i detalje oblikovane na manteneski način, a za lik sv. Ivana Krstitelja vidimo da je preuzet s najpoznatije Mantegnine slike iz padovanskog razdoblja, *Pale di S. Zeno*.<sup>20</sup> Tu se ne radi o utjecaju Mantegnine umjetnosti koja je, zasigurno, obilježila slikarstvo i kiparstvo venecijanskog kvatročenta, već o doslovnom kopiranju, što pokazuje i reljef Bogorodice s Djetetom iz Vignja u Dalmaciji, također drvorezbarena kopija detalja s *Pale di S. Zeno*.<sup>21</sup> Kada sam svojevremeno objavio zapažanja o reljefnom triptihu s Košljuna, konstatirao sam da "nije moguće nešto pobliže reći o realnoj vezi između Mantegne i našeg anonimnog rezbara.

<sup>20</sup> I. Matejčić, Prilozi za katalog renesansne skulpture u Hrvatskoj, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji (Prijatelj zbornik II), 33, 1992, str. 5-14.

<sup>21</sup> I. Matejčić, Prilozi za katalog.... cit. str. 10.



Kip Bogorodice s Djetetom, Viganj, župna crkva

Likove s pale za S. Zeno on je neosporno poznao te sam postavio pitanje kopira li ih u razdoblju 1456.-1460. kada u Padovi nastaje slika, poznaje li ih s grafike, crteža? Postoje li i druga djela tog rezbara na kojima kopira Mantegnu, što bi već značilo da je to za njega općenitije usvojeni postupak? Iznio sam i mišljenje da likovna vrsnoća djela ipak govori kako autor nije običan kopist, već majstor koji je bitnije usvojio način strukturiranja Mantegninih likova. Uostalom, za dva lika iz Košljuna nisam našao izravni uzor u katalogu Mantegninih slika, a po izrazu su ipak sasvim mantegneskni. Sve su to pitanja na koja treba potražiti odgovore unutar velikog broja umjetnina nastalih u ozračju i refleksu Mantegninih inovacija. Tek nakon toga i reljefi o kojima sam iznio navedene podatke naći će svoje mjesto u vrsti umjetnina nastalih po uzoru na umjetnika koji je svojim doprinosom obilježio cijelo jedno veliko poglavlje renesansne umjetnosti.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Reproduciranje ili variranje predložaka pojava je s kojom se redovito susrećemo kada panoramski sagledavamo ukupnost likovne djelatnosti nekog razdoblja i područja. Sve potrebe za likovnim prikazima ne mogu se zadovoljiti izvornim umjetničkim kreacijama,



Andrea Mantegna, detalj Pale di San Zeno  
(1456-59)



Crtež svetaca s Pale di San Zeno.  
Paris. Mousée du Louvre

Razmatranje o predlošcima nastavljam upravo primjerom crteža na kojem je reproduciran dio Pale di San Zeno, i to upravo onaj s likom sv. Ivana Evanđelista po kojemu je anonimni rezbar izradio reljef za franjevce na Košljunu. Valja ga razmotriti jer se možda radi o jednom od onih brojnih crteža kojima su invencije

što dovodi do potrebe kopiranja i reproduciranja. Time se ujedno reproduciraju i svima prepoznatljive ikonografske poruke, što je za određenu, uglavnom provincijsku, sredinu često najvažnije. Točno prepoznavanje predložaka (ili općenito izvora oblika) i svih relacija u vezi s njihovim prenošenjem često je preliminarni zadatak povijesno - umjetničke analize, o kojemu ovisi suština stilske identifikacije i općenitog likovnog vrednovanja. Uostalom, upravo u Istri, u drugoj polovici 15. stoljeća vrlo je dobro istražen i dokumentiran fenomen koji se nameće kao neizbježna paralela: skoro cjelokupni ikonografski i likovni sistem kasnogotičkog zidnog slikarstva Istre prenesen je iz grafičkih predložaka! Svakako da grafički i drugi predlošci za renesansnu skulpturu nemaju jednako značenje kao grafički predlošci za istarske freske, ali valja istaknuti da je otkriće značenja predložaka u istarskom zidnom slikarstvu nužno dovelo i do bitne promjene povijesno-umjetničkih ocjena o tom likovnom fenomenu. Nakon točne ocjene značenja predložaka sudovi o kasnogotičkim zidnim slikarijama u Istri nerazmjerno su više razboriti i utemeljeni, a da pri tome kulturno-povijesnog i umjetničko značenje pojave nije ništa manje. To nas iskustvo uči da treba voditi računa o toj specifičnosti tehnike likovne proizvodnje i prilikom istraživanja renesansne skulpture.



velikih majstora distribuirane po *atelierima* gdje su služili za vježbu i kao predložak. Primjeri koje iznosim pokazuju da su takvom vrstom materijala vjerojatno bile opskrbljene i drvorezbarske radionice.

Crtež je objavio F. Heineman u svojoj poznatoj opširnoj monografiji o Giovanniju Belliniju, njegovim sljedbenicima i oponašateljima.<sup>23</sup> Na crtežu su prikazana sva četiri sveca naslikana na desnom krilu pale. *Sveti Ivan Krstitelj* i *sveti Grgur* nacrtani su u potpunosti dok su *sveti Lovro* i svetac u habitu (*sv. Benedikt*) tek skicirani. Nema sumnje da se radi o crtežu, studiji prema Mantegninoj slici, ali začudo Heineman, koji je cijeli život posvetio izučavanju slikarstva venecijanskog kvatročenta, nije prepoznao da se radi o likovima s Pale di San Zeno. Po njemu crtež je djelo škole Giovannija Bellinija. Navodim cjelokupnu, vrlo sažetu katalogsku jedinicu iz Heinemannove knjige onako kako je objavljena pod brojem 908: "Studio per quattro santi; Paris, Louvre N 1550; disegno; Scuola di Giovanni Bellini". U suplementu, posebnom volumenu knjige izdanom posthumno tridesetak godina poslije, Heineman nadopunja katalog navodom: "Il tipo del santo, che lege nel libro, a destra e quello del Cristo morto di Girolamo da Treviso il Vecchio nel museo Teyler ad Harlem V. 131 (mostra 1962, N. 27)" F. Haineman.<sup>24</sup> Nisam uspio nabaviti reprodukciju slike Gerolama da Treviso, osrednjeg slikara s kraja 15. i početka 16. stoljeća, koju spominje Heinemann, ali se vjerojatno radi o tipološkoj sličnosti do koje je došlo na isti način kako i na primjeru košljunskog reljefa. Nažalost, o crtežu iz Louvrea nisam našao drugih podataka osim onih koje donosi Heineman. U svakom slučaju vrijedilo bi crtež pobliže analizirati, u najmanju ruku provjeriti mu tehničke osobine. Ostavljam stoga otvorenim pitanje autentičnosti crteža tj. njegovu dataciju u 15. ili 16. stoljeće, jer određene opće osobine govore da bi se moglo raditi i o puno kasnijoj skici detalja poznate Mantegnine slike. Kada bi autentičnost, tj. datacija opisanog crteža bila dokazana, to bi svakako bacilo određeno svjetlo na postavljeno pitanje o tehnici i načinu reproduciranja motiva s poznatih likovnih ostvarenja.

Svi koji su pisali o monumentalnom poliptihu iz franjevačke crkve u Puli isticali su njegov vivarineskni tipološki i stilski uzor: pulski je poliptih rezbareni rodak slikanog poliptiha koji su Antonio i Bartolomeo Vivarini izradili za franjevce u Bolonji 1450. godine.<sup>25</sup> O kiparu pulskog poliptiha već sam imao prilike oprezno se izraziti a ovom prilikom ponavljam izrečenu slutnju kako nije moguće sve detalje te ambiciozne cjeline objasniti naslikanim "predloškom" iz Bolonje. Srodnosti s poliptihom iz Bolonje ponajprije se odnose na tipologiju i sličnost gotičkog okvira, dok su likovi dosta različiti. Krupne likove svetaca koji ispunjaju cijeli prostor niše do samog ruba, već je Humfrey odlučno povezo s robusnijim načinom Bartolomea Vivarinija, predloživši dataciju u osamdesete godine.<sup>26</sup> Osobne oznake spe-

<sup>23</sup> F. Haineman, Giovanni Bellini e i Belliniani, Venezia 1962, vol. I, br. 908.

<sup>24</sup> F. Haineman, Giovanni Bellini..., cit. vol III (suplemento), Hildesheim 1990.

<sup>25</sup> O pulskom poliptihu: *V Ekl*, Gotička skulptura u Istri, Zagreb, 1982; *Ista*, Pulski poliptih, "Peristil", 6-7, 191963-64; *Ista*, Il polittico di Pola, u zborniku: *La scultura lignea in Friuli*, Udine 1985, str. 31-37, s prijedlogom datacije u razdoblje 1444 do kraja stoljeća.

<sup>26</sup> P. Humfrey, *The altarpiece in Renaissance Venice*, London 1993, str. 7, 275. Zasiurno nije moguće prihvatiti prijedlog G. Ericani koja za autora Pulskog poliptiha predlaže venecijanskog gotičkog drvorezbara Jacopa Moranzona djelatnog 1430.-1467. godine. *G. Ericani*, I Moranzon veneziani e la scultura lignea veneta del Quattrocento, u zborniku: *La scultura lignea nell'arco alpino*, Udine 1999, str.112.



Reljef Bogorodice s Djetetom, detalj poliptiha, Pula, crkva Sv. Franje

cifične mekane modelacije središnjeg lika Bogorodice u adoraciji jasno ukazuju na temeljne ranorenesansne doprinose venecijanske likovne sredine druge polovice *Quattrocenta*. Donji dio draperije Bogorodičine haljine nije moguće naći dovoljno dobru paralelu u djelima Bartolomea Vivarinija, ona je jednostavno bitno modernije, renesansnije, strukturirana. Rješenje je, izgleda, opet na tragu Mantegnina slikarstva i Bogorodice na Pali di San Zeno, odnosno kopije te slike u drvenom reljefu iz Vignja. Sličnost donjeg dijela tijela Bogorodica iz Vignja i Pule zaista je velika, a posebno treba istaknuti podudarnosti ovalnog razmještaja nabora na trbusima obiju Bogorodica. Važno je primijetiti da je upravo oblik nabora na trbuhu Viganjske Bogorodice jedan od rijetkih detalja koje rezbar ne kopira doslovno s Mantegnine slike; nabori na Mantegninu "originalu" na tom su mjestu ravni i zrakasto prošireni prema dolje! Nameće se potreba povezivanja autora Bogorodice iz Vignja s autorom Pulskog poliptiha. U nedavno objavljenom katalogu umjetnina iz istarskih gradova to je dobro uočio A. Quinzi koji smatra da se "bez svake sumnje Bogorodica s Djetetom iz Vignja i Pulski poliptih mogu atribuirati istom izvrsnom anonimnom rezbaru".<sup>27</sup>

<sup>27</sup> A. Quinzi, u knjizi: *Istria, Città maggiori*, ur. G. Pavanello i M. Walcher, Trieste 1999, str. 159.

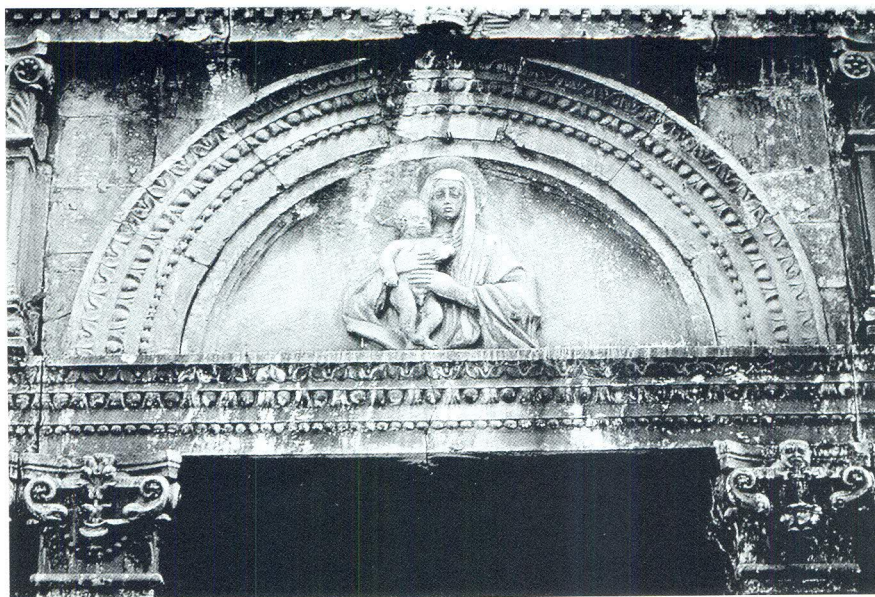


Pietà, Umag, župna crkva

Kiparskom se vrsnoćom iznad ostalih primjera renesansne drvene plastike u našim krajevima ističe reljef Pietà iz župne crkve u Umagu, što će posebno biti vidljivo kada bude dovršeno restauriranje. Draperija donjeg dijela Bogorodičine haljine pokazuje iznenađujuću prostornu složenost u raznolikosti izmjene oštih rubova i zaobljenih dijelova, što se možda smije usporediti s donatellovskim prazozorima. U svakom slučaju, više je nego vidljiva razlika u vrsnoći kiparskog rada s ikonografski i tipološkim srodnim reljefom Pietà u sredini Bartolomeova poliptiha iz 1485. godine pa i s ostalim primjerima drvene plastike koji su mi poznati.<sup>28</sup>

U kontekstu likovne proizvodnje kasnog Quattrocenta neizbježno se susrećemo s često oponašanim i kopiranim Giovannijem Bellinijem. Njegove Bogorodice bile su uzor i model koji se jednostavno ne može preskočiti. U našim je krajevima najpoznatiji i najočitiji primjer na lijepom renesansnom glavnom portalu župne crkve u Cresu iz osamdesetih godina 15. stoljeća, gdje je nepoznati klesar morao

<sup>28</sup> I. Matejčić, Prilozi za katalog..., cit. str. 15-19.



Luneta portala župne crkve u Cresu

izraditi kamenu kopiju slavne Gianbellinove *Madonne degli alberelli*.<sup>29</sup> Kopija je zaista doslovna i vjerojatno je rad lokalnih klesara koji su izradili i cijeli portal. Ovakvo preuzimanje slikanih invencija i njihova upotreba u kiparstvu na prvi pogled djeluju provincijski ali ističem da ovu pojavu ne uočavamo samo na proizvodima za pokrajinsku sredinu. U samoj Veneciji, na pročelju "najrenesansnije" crkve, S. Maria dei Miracoli, u luneti glavnog portala vidimo reljef Bogorodice s Djetetom kipara Pirgotelesa (Giorgio Lascaris). Prepoznatljiva je na prvi pogled poznata Gianbellinova invencija koje ćemo varijantu susresti u sljedećem primjeru.

Lijepi reljef Bogorodice s Djetetom, skriven unutar ružne pale portante iz 18. stoljeća u grobljanskoj crkvi sv. Marije u Brtonigli pripada među najizrazitije renesansne drvorezarene umjetnine u Hrvatskoj.<sup>30</sup> Tehničke osobine reljefa ne razlikuju se od drugih sličnih primjera koje znamo širom Istre i Kvarnera. Od izvorne cjeline možemo vidjeti tek rezbareni lik, trajno je izgubljen rezbareni okvir i ukrašena pozadina: površina skulpture preslikana je novijim, degradirajućim premazom. Jednostavni, odmjereni i, zbog naglašene frontalnosti dostojanstveni stav

<sup>29</sup> Na Danima Cvite Fiskovića 2003. u Trogiru Jasenka Gudelj iznijela je podatke o majstorima koji su radili na crkvi i kojima će trebati ubuduće pripisati i portal s reljefom Bogorodice.

<sup>30</sup> Taj sam reljef usputno spomenuo prije nekoliko godina ali objava nije popraćena dobrom reprodukcijom *I. Matejčić, Qualche paragone...*, cit. str. 254. Na osnovi te reprodukcije G. Fossaluzza predložio je atribuciju reljefa iz Brtonigle Paolu Campsi za koji prijedlog ne vidim nikakvog razloga (G. Fossaluzza, *L'immagine della...*, cit. str. 64, 72).



Pirgoteles, Luneta portala crkve Sanata Maria degli Miracoli u Veneciji

posjednute *Bogorodice* oživljen je zamjetnim otklonom glave, čime se uspostavlja komunikacija s Djetetom u krilu. Sumarno, ali jasno artikulirano, modelirana je odjeća *Bogorodice*, posebno plašt prebačen preko glave, rastvoren na grudima preko tunike ravnog izreza ispod vrata. Nabori plašta raspoređeni su preko koljena u svečanom širokom ritmu bez suvišnih opisnih pojedinosti. Sva privlačnost i životnost kompozicije usredotočena je na razigrano tijelo djeteta kojega Majka drži u krilu. A način kako je prikazan mali Isus po svemu je izuzetan i dojmljiv. Nemirno Dijete, posjednuto na desno majčino koljeno, izmiče se cijelim tijelom u stranu, jedna je nožica ispružena, druga podvijena, desnom je rukom zamahnuo, a drugom se drži za majčin dlan. Vrlo je uvjerljivo predloženo kako se malo Dijete živahno bacaka i izvija u sigurnosti Majčina krila. To su zaista dobro uočeni i prikazani djetinji pokreti. Ipak daleko smo od naturalističkog opisivanja; realizam likova, njihovi stavovi i kretnje usklađeni su s ikonografskim značajem, tj. s nabožnom ulogom prikaza. Promotrimo samo jedan karakterističan detalj: uzdignuta desna ruka djeteta s otvorenim i prema van okrenutim dlanom može se u isto vrijeme čitati i kao prirodni pokret Djeteta koje se razigrano kopreca svim ekstremitetima, ali i kao uvriježena kanonska gesta blagoslova, primjerena božanskoj naravi lika. Ističem ove elemente ravnoteže između narativno-realističke i hijeratsko-devocionalne potke prikaza kao bitan pokazatelj klasično-renesansnog značaja umjetnine. Nije teško prepoznati i bliže stilsko ozračje. Tehnika reljefa i opće tipološke osobine jasno ukazuju na venecijansko rezbarstvo kasnog kvatročenta kojega smo mnoge primjere citirali, a suptilna invencija pokrenutog Isusova lika ima analogije unutar brojnih inačica koje je kreirao najveći “madoner” venecijanskog renesansnog slikarstva Giovanni Bellini. Spomenuti sustegnut ili, bolje rečeno, klasično od-



Bogorodica s Djetetom, Brtonigla, crkva Sv. Marije

mjeren realizam, te svečana impostacija svetačkih likova trajna je osobina njegova slikarstva. Među ostalim i to je jedan od razloga zbog kojih su Gianbellinove invenције bile ne samo cijenjene i tražene, već su predstavljale uzorni model te sukladno tome i reproducirane. Gianbellinov izvornik nije sačuvan ali postoji desetak slika nastalih unutar kruga ili od sljedbenika koji variraju ili reproduciraju ovaj motiv. Haineman nabraja dvanaest primjera.<sup>31</sup> Stav Djeteta najbolje možemo usporediti sa skicom na poznatom crtežu Marca Zoppa gdje su prikazane različite varijante Bogorodica s Djetetom u krilu. Obično se navodi kako je Zoppo te crteže izradio pod utjecajem Bellinijevih kompozicija što se za detalj koji nas zanima svakako može potvrditi.<sup>32</sup> U svakom slučaju, za nas je ova skica važna kao dokument o

<sup>31</sup> Vjerojatno su najbliže prototipu one koje Haineman pripisuje Roccu Marconiju i slika iz Kress fundation u Atlanti (*Haineman, Bellini...*, cit. II, sl. 345,557), ali ne treba zane-mariti ni lijepu sliku Andree Solaria (Milano, Pinacoteca di Brera) i Giovannija da Udine (Venezia, Museo Correr).

<sup>32</sup> *M. Lucco, Marco Zoppo nella pittura veneziana*, u zborniku: Marco Zoppo, Cento 1993, str. 107-120.



Marco Zoppo, Studije Bogorodice s Djetom, München,  
Staatliche Graphische Sammlung

mogućem načinu prenošenja modela i invencija između umjetnika, pa tako i slikara i rezbara. O privlačnosti Bellinijeve kompozicije svjedoci i podatak da je tu ideju razrađivao i Dürer na poznatim drvorezima Bogorodica s majmunom (iz otprilike 1498 godine) i Bogorodica s kruškom (1511),<sup>33</sup> a u drvorezbarstvu vidimo je variranu na korskim klupama venecijanskog rezbara Marca Cozzija iz 1475.-1477. u Spilimbergu.<sup>34</sup>

Postoje naznake da je isti rezbar autor belineskne Bogorodice iz Brtonigle i mantegneskne Bogorodice iz Vignja. Unatoč nastojanju da se maksimalno vjerno prenesu sve pojedinosti s predloška, naslućuju se pojedini detalji rezbarske rutine ovog neobičnog kipara. Vidim ih u napuhanom Kristovu obrašiću i izdašnom podbratku Bogorodičinu, plastičnim detaljima kojih nema na dvodimenzionalnom predlošku. Ako se ovo pokaže točnim, pred nama je obris opusa izvanserijskog venecijanskog rezbara, eklektika i pastišera koji iznimno vješto prenosi u drveni reljef ponajbolja ostvarenja vodećih venecijanskih slikara kvatročenta kao što su Bartolomeo Vivarini, Mantegna i Giovanni Bellini. Radi se o umjetniku iznimne vještine pa nije da je on autor i kipova autonomne autorske koncepcije, odnosno da se nije isključivo ugledao samo na slikarske uzore (Pietà iz Umaga?). Naravno da će ovu tezu trebati još provjeravati jer je teško izdvojiti autorsku ruku unutar grupe umjetnika koje su prije svega eklektičke reprodukcije. Na koncu, i drugi su rezbari u Veneciji kasnog kvatročenta i prve polovice činkvečenta usvojili sličnu tehniku rada. Za sada kao radni prijedlog predlažem povezivanje majstora pulskog poliptiha, autora najvećeg i najambicioznijeg djela u grupi, gdje rezbar kombinira stil Bartolomea Vivarinija u gotičkom dekorativnom okviru s detaljima doslovnije preuzetim od Mantegne, sa tri reljefa iz franjevačkog samostana na Košljunu, Bogorodicom s Djetetom iz Vignja (Mantegnin predložak) i Bogorodicom s Djetetom iz Brtonigle (Bellinijev predložak).

U pregledu identificiranih likovnih uzora za drvorezbarije vraćamo se ponovno ostvarenjima slikarske obitelji Vivarini. Već je spomenuta prisutnost likovne retorike Bartolomea Vivarinija na kipu Bogorodice iz Buja, radu Paola Campse i Giovannija da Malines iz 1497. godine, i reljefima koji se mogu okupiti u raniju fazu djelovanja Campsine radionice. Usporedba s ostvarenjima slikarske radionice Vivarini, poglavito Antonija i Bartolomea, ključ je za preliminarnu filološku identifikaciju još nekoliko drvenih skulptura iz Istre i Dalmacije. Prezentacija tih primjera odvodi nas dalje od Campse, dijelom i u doba prije djelovanja njegove radionice, ali svakako zaslužuju pažnju kao primjer vrsnih drvorezbarija kasnog kvatročenta, a izvrsno ilustriraju opisani specifični tehničko-oblikovni postupak u tom tipu likovne proizvodnje.

U kapeli sv. Antona u Rabu nalazi se triptih koji se sastoji od velikog središnjeg drvorezarenog kipa sv. Antuna između dvije slike na dasci koje prikazuju sv. Kristofora i sv. Teodora. Figure su smještene u jednostavni renesansni okvir, koji je tokom vremena, izgleda, bio prerađen. Tako se, na primjer, lako uočava da ružna atika zasigurno potječe iz kasnijeg vremena. Uza sve prepravke, pred nama

<sup>33</sup> *The illustrated Bartsch*, part I, New York, 1980, str. 38-39.

<sup>34</sup> *M. Ferretti*, Il coro di Marco Cozzi, u: *Il Duomo di Spilimbergo 1284-1984*, ur. C. Furlan i I. Zanier, Spilimbergo 1985, str. 257-274.





Retabl oltara Sv. Antuna, Rab, crkva Sv. Antuna

je zanimljiv primjer oltarnog retabla u obliku triptiha, sa središnjim plastičnim prikazom i slikama sa strane. Takva forma retabla, koji kombinira slikane i drvorezbarene, kiparske figuralne sastavke, bila je omiljena još od 14. stoljeća, a bilježimo i primjere iz prve polovice 16. stoljeća. Valja napomenuti da se takvi, "mješoviti", retabli nalaze samo u pokrajinskim krajevima. Među sačuvanim primjerima posebno se ističu oni iz radionice Antonija i Bartolomea Vivarinija,<sup>35</sup> ali je

<sup>35</sup> Dobro su poznati slikani poliptisi s reljefnom figurom iz radionice Jacobella del Fiore kao onaj u Museo Civico u Pesaru ili još ljepši u župnoj crkvi u Omišlju, Blaža Jurjeva Trogirana u Trogiru (1436). Antonio i Bartolomeo Vivarini autori su kombiniranog poliptiha iz Gazzade (1452), Antonio onog u Vatikanu (1464), a Bartolomeo potpisuje poliptih za rapske benediktinke (1485), sada u Bostonu.



Bartolomeo Vivarini, Središnje polje poliptiha Sv. Ambroza (1477), Venecija, Gallerie dell'Accademia



Kip sjedećeg sveca. Ližnjan, župna crkva

takvu narudžbu morao zadovoljiti i vrhunski renesansni autor na samom kraju 15. stoljeća, kao što je Cima da Conegliano (mjesto Olera na sjevernoj periferiji Veneta, 1488. godine). O rapskom triptihu pisao je prije više od desetak godina Kruno Prijatelj, ponajviše se zanimajući za atribuciju slika, dok je kip manje-više zanemario. Slike je pokušao atribuirati Vittoreu Crivelliju, na tragu dokumenata koji bilježe slikarev boravak u Dalmaciji 1469.-1476. godine.<sup>36</sup> Te dvije slike, bez obzira na relativno skromnu slikarsku vrsnoću, zaslužuju detaljniju analizu, ali ću se ograničiti na općenita zapažanja. Atribuciju Crivelliju teško je prihvatiti. Bliži je točnoj stilskoj identifikaciji Miljenko Domijan koji ih stavlja u okvir "radionice mletačkog slikara Bartolomea Vivarinija".<sup>37</sup> Određene pojedinosti pokazuju da je taj slikar možda poznavao slikarstvo Lazara Bastianija, ali je zaista još naglašenije ugledanje na Vivarinije: lik sv. Kristofora skoro je doslovno preuzet s poliptiha Bartolomea Vivarinija iz 1486. koji se nalazi u Milanu (Pinacoteca

<sup>36</sup> K. Prijatelj, Dvije nepoznate slike Vittorea Crivellija u Rabu, "Mogućnosti", 12, 1976.

<sup>37</sup> M. Domijan, Rab, grad umjetnosti, Zagreb 2001, str. 115.

Ambrosiana). Bartolomeov stil ćemo još bolje prepoznati na skulpturi sv. Antuna.<sup>38</sup> Tipologija ozbiljnog, asketskog starijeg lica, s detaljima prenaplašenih čupavih obrva i dvostrukim polukrugom podočnjaka česta je kod Bartolomea. Najveću sličnost vidimo s likom sv. Augustina, središnjim dijelom poliptiha iz 1473. koji se nalazi u venecijanskoj crkvi San Giovanni e Paolo; podudaran je i položaj ruku, modelacija draperije tunike podvezane oko pojasa te trokutasti nabori koji se spuštaju s koljena. Detalje fizionomije, kao što su karikirano prenaplašene obrve i koncentrične bore oko očiju, možemo usporediti i s likom sv. Ambroza s poliptiha u Gallerie dell'Accademia (1471) i još više s onim sv. Marka u sredini istoimenog triptiha u Frarima (1474). I tu je identična gesta blagoslova, a posebno se zapaža sličnost oblikovanja uzdignute ruke naslikanog sv. Marka i reljefnog sv. Antuna s gustim, uglatim, poput mijeha nabranim rukavima dalmatike.

Skoro istovjetnu poredbenu analizu možemo primijeniti i na sjedeći kip biskupa koji potječe iz Ližnjana. Taj je rad, kao i mnogi drugi, smatran gotičkom skulpturom i nije bila istaknuta njegova venecijanska provenijencija.<sup>39</sup> U komparacije treba pridodati Antonijev poliptih iz Pesara (1464) s drvorezbaranim sjedećim likom sv. Antuna u sredini, koji se sada čuva u vatikanskoj pinakoteci. Pojedini ikonografski detalji kipa s poliptiha, djelomično i fizionomija, ponavljaju se na ližnjanskom kipu čija je modelacija ipak bliža porculanskoj tvrdoći Bartolomeovih draperija. To dataciju vrlo lijepo sačuvanog ližnjanskog kipa stavlja u sedamdesete ili osamdesete godine kvatročenta.

Četiri mala reljefa (Bogorodica u adoraciji nad zaspalim Kristom, sveti Petar, sveti Ivan Krstitelj, svetac u dominikanskom habitu) koji su danas izloženi u Biskupiji Eufrazijane u Poreču preostaci su poliptiha koji se izvorno, vjerojatno, nalazio u crkvi sela Kostanjica (župa Muntić) u južnoj Istri.<sup>40</sup> Na starijim fotografijama još se vide ostaci renesansnog okvira iznad reljefa Bogorodice. Puno točnije od V. Ekl stilske osobine ovih lijepih figura opisao je A. Quinzi koji dobro uočava da se u ovalnom Bogorodičinu licu, naglašenim vjedama očiju, bucmastom tijelu Djeteta i duktusu draperije anonimni rezbar priklanja izrazu Bartolomea Vivarinija.<sup>41</sup> To je još uočljivije na liku sv. Petra gdje tvrdi uglati nabori plašta, ali još više okrugla glava s kovčavom kratkom bradom i jakim obrvama, imaju izvor u Bartolomeovim namrgodenim likovima svetaca, za što je najbolji primjer sveti Nikola na pali u Napulju (Museo di Capodimonte) iz 1465. godine.<sup>42</sup> Fizionomijske osobine lika svetog Petra naći ćemo zapravo još kod Antonija Vivarinija i to upravo na Porečkom poliptihu (1440.-1450.) koji je izložen u istoj dvorani Muzeja Biskupije gdje i naši reljefi. Na kipovima zapažamo ponešto gotizirajuće lomove i paralelizme draperije što, uz opći lirični ugođaj dalek Bartolomeovoj težnji k svečanoj čvrstoći, upućuje na to da te reljefe treba datirati bliže početku druge polovice 15. stoljeća.

<sup>38</sup> Za kip sv. Antuna Domijan navodi: "Skulptura ima renesansna svojstva, ali još s dosta izraženim gotičkim osobinama u načinu oblikovanja draperije, brade i dr. i vrlo je bliska načinu rada mletačke umjetničke radionice Bon." ( *M. Domijan*, Rab..., cit. str. 115).

<sup>39</sup> *V. Ekl*, Gotičko kiparstvo..., cit. str. 234.

<sup>40</sup> *V. Ekl*, Gotičko kiparstvo..., cit. str.

<sup>41</sup> *A. Quinzi*, Istria..., cit. str. 160.

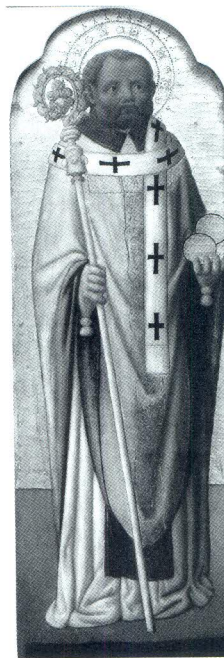
<sup>42</sup> *A. Quinzi*, Istria..., cit.



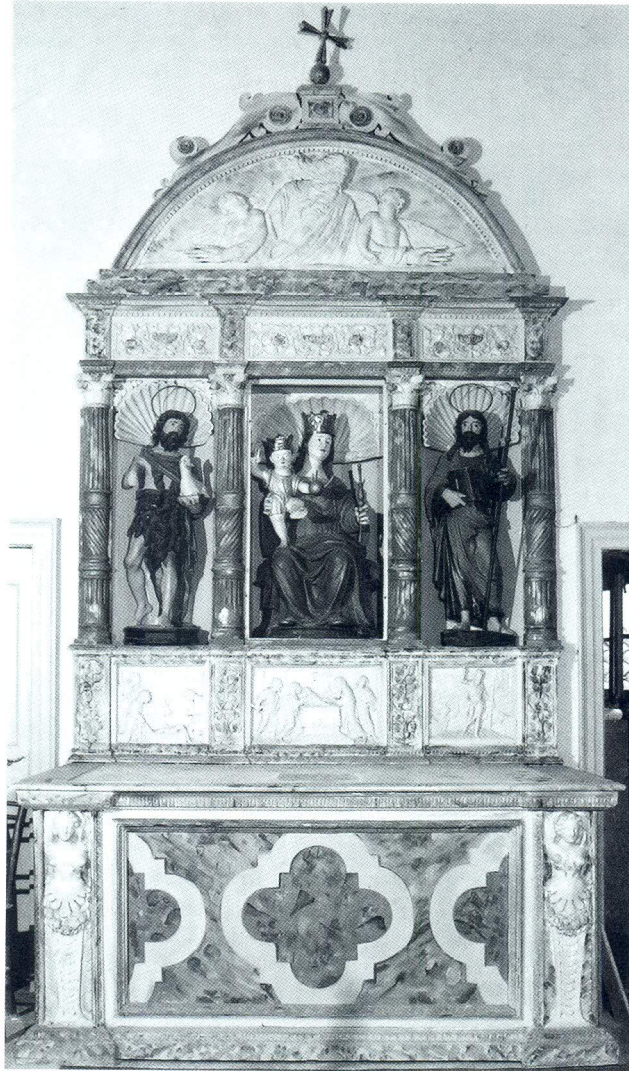
Reljefi sv. Ivana Krstitelja, Bogorodice s Djetetom i sv. Petra, Poreč,  
Zbirka crkvene umjetnosti u Biskupiji Eufrazijane



Reljef sveca.  
Poreč, Zbirka  
crkvene  
umjetnosti  
u Biskupiji  
Eufrazijane



Antonio  
Vivarini,  
Sv. Petar, detalj  
poliptiha  
(1440). Poreč,  
Zbirka crkvene  
umjetnosti  
u Biskupiji  
Eufrazijane



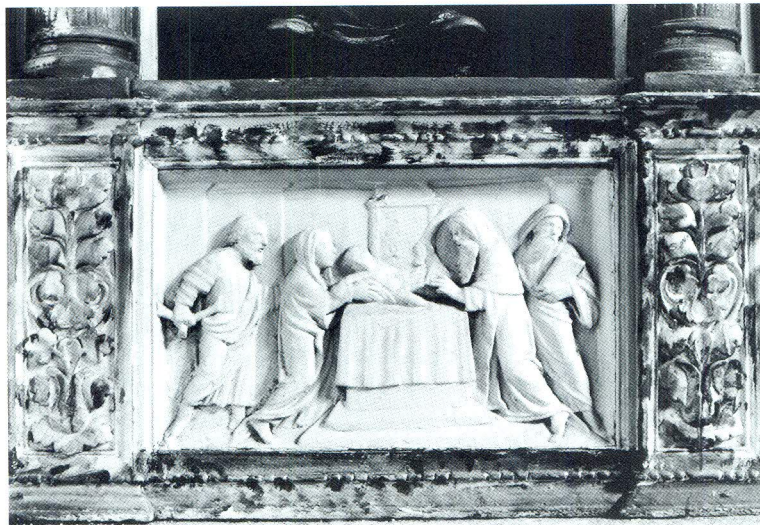
Radionica Paola Campse, Retabl glavnog oltara crkve Sv. Marije od vrata u Motovunu

Vratit ćemo se mutvoranskom retablu. I tu se može pouzdano uočiti kako su pojedini elementi, ponajprije monumentalni likovi svetica inspirirani ili, bolje rečeno, preuzeti iz opusa ili repertoara poznatog venecijanskog slikara Cima da Conegliano. Nije potrebno na ovome mjestu nabrajati sve morfološke podudarnosti sa slikama Cime da Conegliano. Dovoljno je istaknuti iznenađujuću sličnost para svetica na pali u župnoj crkvi u Coneglianu s likovima svetica na našem oltaru. Isti je stav, raspored nabora odjeće, identični su jaki vratovi i široka lica s malim ustima, pomodne frizure sa spiralnim pramenovima. Svetice-heroine iz Mutvorana zaista su rezbarene sestre svetica naslikanih na pali iz Conegliana. Ta

veza s uzorima Cime da Conegliano (sjetimo se samo asketskih prostora predele retabla u Forni di Sopra) bit će važna i za identificiranje ostalih ostvarenja radionice, ili rezbara koji je izradio mutvoranski oltar, tj. za cijelu grupu umjetnina koje povežemo s Paolom Campsom.



Radionica Paola Campse, Reljef Uskrsnuća s predele s oltara crkve Sv. Marije od vrata u Motovunu



Radionica Paola Campse, Reljef Prikazanja u hramu s predele oltara crkve Sv. Marije od vrata u Motovunu

Sljedeći primjeri oltarnih retabla i reljefa mogu se povezati s mutvoranskim u stilski koherentnu grupu, te moramo pretpostaviti da su rad istog rezbara, ili da su nastali u istoj radionici u nevelikom vremenskom razmaku. Neki od primjera koje ću navesti nisu znanstveno istraženi, niti su objavljene njihove reprodukcije u stručnoj literaturi. U motovunskoj crkvi Majke Božje od Vrata, sagrađenoj 1527. godine, nalazi se oltar s retablom koji u sredini ima kip Bogorodice s Djetetom i kipovima sv. Ivana Krstitelja i sv. Ivana Evanđeliste sa strana.<sup>43</sup> Na predeli su prikazane tri scene iz Kristova života, u luneti Bog Otac s anđelima. I taj je retabl



Radionica Paola Campse, Reljef Boga Oca u luneti oltara crkve Sv. Marije od vrata u Motovunu

preslikan, ali unatoč tome, osim opće sličnosti koncepcije i arhitektonske dekoracije, može se uočiti puno detalja koji ga povezuju s mutvoranskim. Podudarna je fizionomija lica maloga Krista, način drapiranja Bogorodičina plašta, ali najbliži su reljefi predele koji pokazuju istu kompoziciju, rezbarsku tehniku i niz detalja identičnih onima na reljefima predele u Mutvoranu. Posebnu pozornost privlači luneta s motivom i dimenzijom reljefa koji nam nije poznat na drugim Campsinim oltarima. Tipološku i kompozicijsku paralelu naći ćemo na retablu iz Varma u Friuliju. Palu tog oltara naslikao je Giovanni Antonio da Pordenone 1526.-1529. godine te se njemu pripisuje i nacrt bogatog okvira.<sup>44</sup> Napominjem da je nedavno kolega konzervator Paolo Casadio pišući o reljefima retabla u Varmu smatrao oportunistički navesti Fossaluzzino mišljenje o mogućem Campsinu autorstvu rezbarija okvira.<sup>45</sup> To je zanimljiv podatak koji upućuje na traženje Campse i u Friuliju,

<sup>43</sup> I. Matejčić, *Qualche paragone...*, cit. str. 253-254, sl. 3-4.

<sup>44</sup> A. Rizzi, *Profilo di storia dell'arte in Friuli. Il Quattrocento e il Cinquecento*, Del Bianco ed. 1979, str. 475, sl. 484.

<sup>45</sup> P. Casadio, *La Pietà lignea di Codroipo*, zborniku: *La scultura lignea nell'arco alpino*, Udine 1999, str. 202.

te prepoznavanje eventualnih veza ili refleksa s bogatom baštinom friulanskog renesansnog drvorezbarstva.<sup>46</sup>

S tim se djelima može povezati i reljef s prikazom Bogorodice s Djetetom iz crkve sv. Marije Snježne u Čepiću. Taj je reljef nešto arhaičnije koncepcije ali ga detalji, kao što su oblik glave i vrata, oblikovanje malih usta te način nabiranja draperije Bogorodičine draperije vezuju uz dosad navedene umjetnine, posebno uz svetece na mutvoranskom oltaru.<sup>47</sup>



Radionica Paola Campse, Bogorodica s Djetetom i Veronikin rubac, Čepić, crkva sv. Marije Snježne

<sup>46</sup> Paolo Campsa imao je u Friuliju posjede, tu je udao jednu kćerku; 1498. javlja se kao svjedok na jednom ugovoru u Pordenonu. (P. Goi, Intagliatori e indoradori veneti in Friuli, u zborniku *La scultura lignea nell'arco alpino*, Udine 1999, str. 167-8)

<sup>47</sup> Taj je lijepi reljef do danas ostao neobjavljen. Uočio ga i dobro identificirao prof. R. Ivančević u sklopu monografskog članka o crkvi Marije Snježne u Čepiću, ali nažalost bez reprodukcije (*R. Ivančević, Crkva Sv. Marije Snježne kod Čepića, Radovi odsjeka za povijest umjetnosti*, 2, Zagreb 1960, str. 17).





Radionica Paola Campse, Kip Bogorodice s Djetetom i reljefi svetog Roka i Sebastijana s oltara u župnoj crkvi u Medulinu

Campsinjoj radionici treba pripisati i dosad neobjavljeni retabl iz Medulina. Do nas je došao rastavljen i nespretno ponovno sastavljen, ali su sačuvani svi glavni dijelovi. Visoki reljef Bogorodice s Djetetom prate jednostavniji i plići sveti Sebastijan i Rok, atiku su podupirala dva trokuta s Navještenjem, a na predeli su izrezbareni sitni reljefi s prizorima iz Kristova djetinjstva. Mislim da nije potrebno čekati restauraciju i skidanje preslika s reljefa predele da bismo utvrdili kako su jednostavne kutije kulisnih prostora napučene likovima klasičnih profila, jednake onima u Mutvoranu, Motovunu i Torcellu.

Vjerujem da nas obris reljefnog svetog Roka iz Medulina privlačno povezuje s istoimenim likom na oltaru župne crkve u Jelsi. I taj je retabl bio rastavljen pa



Radionica Paola Campse, Reljef Poklonstva kraljeva s oltara u župnoj crkvi u Medulinu

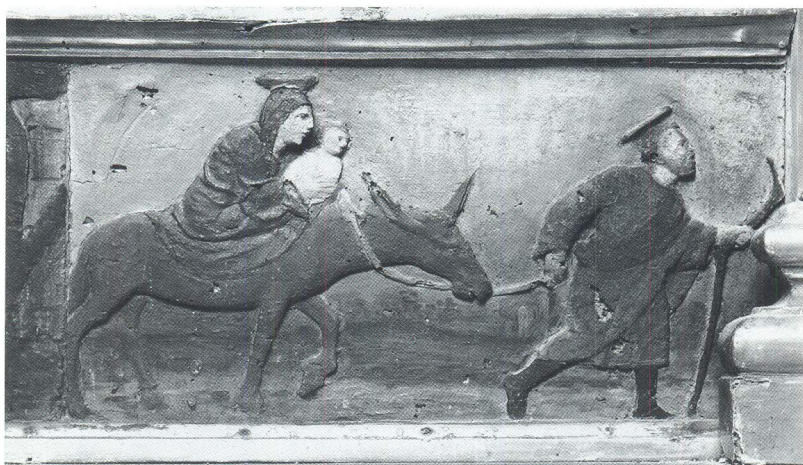


Radionica Paola Campse, Reljefi Bogorodice s Djetetom, sv. Nikole i sv. Roka na oltaru župne crkve u Jelsi

ponovno sklopljen unutar baroknog kamenog okvira. Stradale su nepovratno razdjelne kolone, višak reljefnih predela naguran je u friz i u bokove oltara. Uobičajeni prizori Poklonstva pastira i kraljeva te Bijega u Egipat u plitkom reljefu usporedivi su s onima u Medulinu ili Motovunu, ali je najveća sličnost svakako s reljefom Poklonstva kraljeva na oltaru sv. Heliodora na Torcellu dovršenom 1526. godine. Svojevremeno su ostaci renesansnog oltara iz Jelse bili povezani s djelatnošću rezbara Urbana Bavarca dokumentiranog četrdesetih godina 17. stoljeća, koji se spominje i uz glavni oltar u crkvi Gospe od Šunja na Lopudu.<sup>48</sup> Kompozicija, ukrasi, kipovi i reljefi oltara u Jelsi i na Lopudu ne mogu se povezati s oblicima 17. stoljeća. Oba su oltara renesansna. Lopudski oltar izradio je, vjerojatno u prvoj trećini 16. stoljeća, neki venecijanski rezbar srodan Campsinoj radionici glede kompozicije i tehnike rada.<sup>49</sup> U toj drugoj venecijanskoj radionici vjerojatno su

<sup>48</sup> K. Prijatelj, Prijedlog za Urbana Bavarca, "Peristil", 35-36, 1992-93, str. 143-150.

<sup>49</sup> O lopudskom oltaru osnovno: I. Fisković, u katalogu: Zlatno doba Dubrovnika, Zagreb 1987, str. 344-345; *Isti*, Renesansno kiparstvo, u zborniku Tisuću godina hrvatskog



Radionica Paola Campse, Reljefi Bijega u Egipt, Poklonstva pastira i kraljeva s predele oltara župne crkve u Jelsi



Radionica Paola Campse, Detalj reljefa sv. Nikole na oltaru župne crkve u Jelsi

nastali i retabli iz Omišlja (glavni oltar župne crkve) i Klimna na Krku,<sup>50</sup> na što upozorava sličnost velikih, pomalo izduženih likova. Neki detalji na reljefima predele pokazuju ipak određenu sličnost s predelama iz Trevillea, a upadljiva je sličnost kompozicije reljefa Bogorodice s Djetetom na pali iz Jelse i onoj iz Klimna, i to su pitanja kojima se dalje treba pozabaviti.<sup>51</sup>

kiparstva, Zagreb 1897, str. 211. Kompozicija oltara sa Lopuda ponavlja se na jednom oltaru Maffea Olivieria (Brescia, 1484-1544), što svjedoči o reproduciranju istih modela širom cijelog prostora Republike (Imago lignea, ur. *E. Castelnuovo*, Trento 1989, str. 234).

<sup>50</sup> Retable iz Klimna i Omišlja uvjerljivo je povezala kao rad jedne radionice *J. Lozzi Baraković* (Prilozi istraživanju renesansnih spomenika u Dobrinju i Klimnu na otoku Krku, Krčki zbornik - Zbornik o Dobrinjštini, 35, Krk 1996, str. 79-81).

<sup>51</sup> Katalogu drvene skulpture renesansnog izraza potrebno je pridodati mnoge površno ili netočno stilski identificirane umjetnine iz naših krajeva. Među njima se vrsnoćom ističu primjeri iz Istre, kao što su veliki poliptih iz Bala te grupa reljefa Bogorodice s Djetetom koji se mogu povezati uz radionicu majstora poliptiha iz svetog Lovreča Pazenatičkog. Na otoku Krku također postoji veća grupa nedovoljno istraženih drvenih retabla renesansnih osobina. Većina tih umjetnina izrađena je u Veneciji.

## LA SCULTURA LIGNEA RINASCIMENTALE VENEZIANA IN ISTRIA E DALMAZIA - BREVE RICAPITOLAZIONE E CONTRIBUTI AL CATALOGO

Ivan Matejčić

Negli ultimi tempi assistiamo a numerose nuove pubblicazioni da parte di studiosi di arte veneziana su esempi della scultura lignea rinascimentale veneziana. Nell'arco di un decennio, lasso di tempo trascorso dalla mio primo lavoro sugli esempi di sculture lignee rinascimentali, ho individuato alcune nuove opere e le ho trattate nell'articolo inserito nella raccolta degli atti pubblicata nel 1999 a Udine. Con il presente testo desidero portare all'attenzione alcuni esemplari inediti, commentarli e aggiungere alcune riflessioni sulle opere da me precedentemente studiate.

Nell'ambito dell'intero corpus dell'intaglio rinascimentale veneziano sino a conosciuto, una particolare posizione è occupata da Paolo Campsa, la cui bottega e nota dell'ultimo decennio del XV secolo e della quale si sege l'attività sino all'inizio del quarto decennio del XVI secolo. Fino al 1514 egli lavorava assieme al cognato Giovanni da Malines e alcune opere recano entrambe le loro firme. Su Paolo Campsa e Giovanni sono importanti i contributi di G. Fossaluzza in particolare un ampio contributo pubblicato nel numero 52 della rivista *Arte Veneta*. Oltre allo studio di numerosi rilevanti documenti noti sulla vita di questi maestri, l'autore traccia le coordinate stilistiche essenziali delle pale d'altare, dei polittici e delle sculture attribuite a questi maestri. Fossaluzza presentò anche tre opere firmate, sino ad allora inedite o poco note. Si tratta del trittico di Monopoli, opera firmata da Paolo Campsa e da suo cognato, datato 1502. La composizione e le caratteristiche tecniche di questo trittico sono analoghe a quelle del trittico di Bescanuova scolpito da Campsa e Giovanni nel 1514. I dati sul bassorilievo di Monopoli mi erano noti dalla letteratura ma, erroneamente, lo ritenni perduto. Altre due statue, non pubblicate sino ad allora e riportate dal Fossaluzza, sono il "Cristo risorto" nella parrocchiale di San Lorenzo di Soave del 1533 e la Madonna con Bambino, in una collezione privata in Italia, del 1534, entrambe firmate dal maestro Paolo Campsa. Fossaluzza, concordando con l'attribuzione di Lorenzetti di due ancone lignee nella basilica di S. Maria a Torcello, ne individuò un'analogia stilistica e morfologica con altre opere: cautamente ricondusse a Campsa anche l'ancona a forma di trittico che si trova a Treville e i grandi polittici a Quinto di Treviso, di cui uno nella pieve di S. Cassiano e l'altro nella chiesa di S. Giorgio. Richiamai l'attenzione su importanti opere di Campsa nella cattedrale di Torcello in "Arte Veneta" ancora nel 1995, mentre dei polittici di Quinto parlai al convegno di Udine nel 1997. Fossaluzza, in base alle analogie con il rilievo di Monopoli, attribuì alla bottega di Campsa anche il rilievo raffigurante la Pietà, conservato presso il museo di Torcello.

Un altro importante contributo su Campsa e la sua bottega è il recente articolo di Anne Markham Schulz, nota studiosa della scultura veneziana. L'autrice ha riconsiderato molto scrupolosamente tutti i dati noti su Campsa ed ha pubblicato una dozzina di nuovi documenti d'archivio. Tra questi i più importanti sono i contratti di pagamento per le singole ancone lignee ed altri oggetti di arredo liturgico prodotti dalla bottega di Campsa per i committenti disseminati nella provincia di Venezia. Grazie a tali documenti è stata confermata l'attribuzione al

maestro delle pale d'altare nella chiesa di S. Maria a Torcello: gli altari di S.

Liberale e S. Eliodoro furono consegnati prima del 9 ottobre 1526. La ricercatrice riporta e interpreta con successo una serie di documenti che gettano ulteriore luce sull'attività della bottega di Campsa, probabilmente la più grande manifattura veneziana di intagliatori dell'epoca. Nel corso della sua attività, che si protrasse per oltre quarant'anni, la bottega di Campsa fornì su tutto il territorio della Repubblica numerosi altari: la Schulz calcolò una produzione di oltre 80 ancone d'altare per diverse chiese. Gli altari raggiungevano costi molto elevati, tanto che venivano concordati pagamenti dilazionati per dieci o più anni. In uno di questi documenti si fa riferimento ad un procuratore che per conto di Campsa riscuoteva i crediti anche in Istria. Grazie a tali fonti è cresciuto il numero dei manufatti accertati come prodotti di questa bottega, fatto che apre maggiori possibilità per una più affidabile identificazione di opere scultoree lignee prive di riscontri documentari. L'autrice concorda con alcune precedenti attribuzioni a Paolo Campsa: del trittico di Treville, di due altari a Quinto di Treviso e del basorilievo con la Pietà del museo di Torcello.

I risultati delle ricerche di Fossaluzza e della Markham Schulz confermano in parte le mie ipotesi e le proposte di attribuzione alla bottega di Campsa che ho pubblicato sinora. Un'altra inaspettata conferma, per quanto concerne le attribuzioni, è giunta grazie al ritrovamento della firma del maestro sull'ancona di Mormorano, una delle più significative realizzazioni di Campsa. Attribui per la prima volta questa imponente ancona al Campsa durante una relazione tenuta a Fiume nel 1996, pubblicata nel numero speciale della rivista "Battana" e, successivamente, nel convegno di Udine nel 1997. Nel formulare le proposte di attribuzione al Campsa e alla sua bottega si devono tenere in considerazione i seguenti punti: 1) la bottega operò per quasi quarant'anni seguendo i cambiamenti stilistici dell'arte veneziana, tanto che nella sua attività si possono chiaramente distinguere due fasi stilistiche: una prima "quattrocentesca" protrattasi sino alla metà del secondo decennio e una più tarda che arrivò fino agli anni trenta del XVI secolo; 2) si trattava di una produzione manifatturiera in cui operavano più intagliatori. Su alcune opere si possono distinguere chiaramente diverse mani, ad esempio, almeno due diversi modi di scolpire nei rilievi delle predelle. Non è da escludere, inoltre, la presenza di realizzazioni autonome di intagliatori che fornivano a Campsa singole parti dell'opera; 3) il repertorio figurativo è chiaramente eclettico: di frequente i motivi erano ripresi o letteralmente copiati dai quadri dei principali artisti veneziani. Quanto detto apre un ambito molto ampio per possibili identificazioni ed eventuali nessi, ma nel contempo deve indurci ad essere cauti poiché in un siffatto contesto è difficile applicare il metodo usuale e la terminologia di attribuzione. Soltanto con ulteriori ricerche si potrà definire più precisamente il contributo individuale dei singoli artigiani e del maestro intagliatore della bottega all'interno di complesse componenti d'insieme. Probabilmente, invece, non si riuscirà ad individuare la mano che scolpì le parti ornamentali ripetitive.

Desidero iniziare con il rilievo raffigurante la Madonna con il Bambino che dovrebbe far parte della collezione custodita nella villa Godi Valmarana a Lonedo, nei pressi di Vicenza. Sebbene io conosca la scultura soltanto dalla fotografia, la metto in rapporto, senza alcuna esitazione, con la statua di analogo soggetto scolpita da Paolo Campsa e Giovanni da Malines nel 1497 per la chiesa

di S. Maria della Misericordia a Buie. A questi due esempi ho associato ipoteticamente anche la statua della Madonna con Bambino nella parrocchiale di Tisno, presso Sebenico. Al trittico di Monopoli (1502) e a quello di Bescanuova (1514) aggiungerei, quale possibile manufatto della prima fase dell'attività di Paolo Campsa e Giovanni da Malines, i frammenti di un altro polittico recentemente scoperti nella canonica di Valle d'Istria. Le analogie con il rilievo di Monopoli e con quello di Bescanuova mi appaiono piuttosto strette e in particolar modo pongo l'attenzione sul rilievo dell'Adorazione dei Magi, poiché tali rilievi sulle predelle rappresentano un elemento costante nella maggior parte delle complesse costruzioni d'altare di Campsa a noi note. Riporto questa proposta attributiva con un certa cautela, in quanto le figure dei Santi e il rilievo della predella presentano una qualità leggermente superiore rispetto a quelli di Monopoli e di Bescanuova.

L'ancona firmata da Paolo Campsa si trova al di sopra dell'altare nell'abside centrale della chiesa di Mormorano, piccolo borgo sull'estremità meridionale dell'Istria. La chiesa è stata ristrutturata in stile rinascimentale all'epoca del vescovo Altobello de Averoldis (1497 ñ 1539), probabilmente nel corso degli anni venti del XVI secolo.

Quest'opera, composta di un elevato numero di figure in una cornice architettonico - decorativa, rappresenta la più grande e ricca ancona rinascimentale in Istria. La scoperta della firma rende quest'opera un elemento di paragone per la composizione del catalogo della bottega che, seppur già molto ricco, è ancora in via di definizione. Al momento sono note quattro opere di Paolo Campsa recanti la sua firma (di cui tre sono corredate anche di data), mentre altre quattro ancone e rilievi sono documentati dalle fonti. Nell'importante lavoro precedentemente menzionato di A. Markham Schulz, l'autrice non ha accolto la mia proposta di attribuzione dell'altare di Momarano a Campsa.

Vi sono numerosi esempi in cui si manifesta uno stretto nesso tra i produttori delle ancone d'altare, gli intagliatori e i pittori. Tale constatazione si riferisce innanzi tutto ai casi in cui gli intagliatori dovevano realizzare la cornice per un polittico o per un insieme più complesso. Appare del tutto logico che, in una situazione di questo tipo, il pittore comparisse come l'autore dell'insieme, della parte figurativa e decorativo-architettonica. In merito al presente argomento intendo ricordare alcuni casi da cui traspare lo stretto rapporto tra la pittura e l'intaglio dove le figure dipinte servivano da modelli per le sculture lignee. Un siffatto rapporto si può individuare sull'altare di Mormorano. L'approccio a questa problematica in un certo senso rappresenta la chiave di interpretazione di numerose opere d'intaglio. Qui desidero riportare, e integrare con dati nuovi, alcuni esempi in cui le soluzioni iconografiche e le invenzioni figurative dei manufatti lignei intagliati emergono direttamente dalle opere di celebri pittori veneziani.

Si può iniziare con i rilievi di Andrea da Murano, per il quale le fonti documentarie riportano che con il fratello eseguiva "quam intaiatura, tam pictura". Sulle isole di Cherso e Veglia si trovano due rilievi di cui uno, quello che reca la sua firma, è datato agli anni settanta del XV secolo. Le due opere rappresentano, almeno per il momento, gli unici esempi noti della produzione d'intaglio di questo artista veneziano. Ai fini della nostra ricerca è rilevante effettuare un paragone tra i rilievi e i dipinti dello stesso autore per individuare analogie e diversità di rappresentazioni eseguite in due tecniche diverse.

Esaminiamo adesso le sculture del convento di Košljun (Veglia) sulle quali, già a prima vista, l'esecuzione dei drappaggi e dei dettagli fanno intuire un'ispirazione mantegnesca, mentre la figura di S. Giovanni Battista fu quasi interamente copiata dal più celebre quadro del periodo padovano di Mantegna: la pala di S. Zeno. In questo caso non si tratta dell'influenza dell'arte di Mantegna ma piuttosto di una vera e propria copia come, del resto, si può osservare nel rilievo della Madonna con Bambino della località dalmata di Viganj che è una copia ad intaglio di alcuni particolari della pala di S. Zeno. Continuo le riflessioni sui modelli proprio con l'esempio del disegno che riproduce una porzione della pala di S. Zeno, in particolare quello con la figura di S. Giovanni Battista (Paris, Louvre). Il disegno va esaminato poiché si tratta, forse, di uno dei numerosi disegni attraverso i quali le invenzioni dei grandi maestri furono distribuite nelle botteghe dove venivano utilizzati per esercizio e come modello. I casi ivi riportati indicano che anche le botteghe d'intaglio erano verosimilmente rifornite di questo tipo di materiale.

Tutti coloro che scrissero sul monumentale polittico della chiesa francescana di Pola ne ribadirono il modello tipologico e stilistico vivarinesco: il polittico polese è il parente intagliato del polittico dipinto nel 1450 da Antonio e Bartolomeo Vivarini per i francescani di Bologna. Sullo scultore del polittico di Pola ebbi già occasione di esprimermi con cautela e, anche in questa occasione, ribadisco ciò che ho precedentemente espresso, ossia che non è sufficiente interpretare i dettagli di questo ambizioso insieme alla luce del "modello" dipinto di Bologna. Le analogie con il polittico di Bologna si denotano in primo luogo nella medesima ricorrenza tipologica della cornice gotica, mentre le figure presentano notevoli differenze. P. Humfrey mise in relazione le immagini corpulente dei santi che riempiono l'intero spazio delle nicchie quasi sino ai bordi, con lo stile robusto di Bartolomeo Vivarini, proponendone una datazione agli anni ottanta. Le particolari caratteristiche della morbida modellazione della figura centrale della Vergine in adorazione rimandano chiaramente ai fondamentali contributi della cerchia figurativa veneziana della seconda metà del Quattrocento. Per la parte inferiore del drappaggio della veste della Vergine non si può trovare un parallelo abbastanza buono nei lavori dei Vivarini, incluso Bartolomeo, poiché essa è profondamente più moderna, strutturata in modo rinascimentale. La soluzione pare vada ricercata di nuovo nella scia della pittura di Mantegna della Madonna della pala di S. Zeno, ovvero della copia di questa pala nel rilievo ligneo di Viganj. La similitudine della parte inferiore del corpo delle Vergini di Viganj e di Pola è davvero grande e, in particolar modo, va ribadita l'analogia nella disposizione ovale delle pieghe delle vesti sul ventre di entrambe le Madonne. L'attenzione va richiamata sul fatto che proprio la forma del drappaggio sul ventre della Vergine di Viganj è uno dei rari dettagli che l'intagliatore non copia direttamente dal quadro di Mantegna: le pieghe sull'"originale", infatti, in questo punto sono diritte e si allargano a mo' di raggi verso il basso! Si impone l'esigenza di collegare l'autore della Madonna di Viganj con quello del polittico di Pola. A. Quinzi, in un catalogo di recente pubblicazione sulle opere d'arte delle città istriane, colse bene questo punto. Egli ritiene che "la Madonna con bambino di Viganj e il polittico di Pola possono essere attribuiti allo stesso eccellente intagliatore".

Tra gli esempi della plastica lineare rinascimentale dell'Istria eccelle per la qualità scultorea il rilievo raffigurante la Pietà della parrocchiale di Umago, il



cui elevato valore artistico diverrà ancora più visibile al termine dell'intervento di restauro. Il drappeggio della parte inferiore della veste della Vergine presenta una sorprendente complessità spaziale che si esprime nella diversità dell'alternanza dei bordi affilati e delle parti arrotondate, caratteristiche che potrebbero forse essere paragonate con modelli donatelliani. La diversità è comunque palese soprattutto nella qualità dell'esecuzione scultorea rispetto al rilievo iconograficamente e tipologicamente affine della Pietà al centro del polittico di Bartolomeo del 1485, nonché rispetto ad altri esempi di plastica lignea a me noti.

Nel contesto della produzione figurativa del tardo Quattrocento inevitabilmente si incontra Giovanni Bellini, di frequente imitato e copiato, le cui Madonne rappresentarono un modello imprescindibile. L'esempio più noto ed evidente nelle nostre terre è collocato sul portale principale di epoca rinascimentale della chiesa parrocchiale di Cherso datato agli anni ottanta del XV secolo, sul quale un lapicida ha scolpito una copia in pietra della celeberrima Madonna degli alberelli di Gianbellino. La copia, davvero fedele, è opera, con ogni probabilità, dei lapicidi locali che eseguirono anche l'intero portale. Di primo acchito un siffatto trasferimento delle invenzioni dipinte e il loro impiego nella scultura può sembrare un approccio provinciale, tuttavia, mi preme sottolineare che tale fenomeno non è presente soltanto su prodotti destinati all'ambiente provinciale. Così, ad esempio, proprio a Venezia, sulla facciata di S. Maria dei Miracoli, la chiesa "più rinascimentale", nella lunetta del portale principale figura il rilievo della Madonna con Bambino, opera dello scultore Pirgoteles (Giorgio Lascaris). Già a prima vista si può riconoscere la celebre invenzione gianbelliniana di cui vedremo la variante nell'esempio successivo.

Un raffinato rilievo raffigurante la Vergine con Bambino nella chiesa cimiteriale di S. Maria a Verteneglio appartiene alla opere d'intaglio ligneo più esplicitamente rinascimentali. Le caratteristiche tecniche del bassorilievo non si scostano da quelle di altri esempi noti e distribuiti su tutto il territorio dell'Istria e del Quarnero. Del complesso originario si è conservata soltanto la figura intagliata, mentre la cornice scolpita e lo sfondo decorato andarono perduti. Per la sottile invenzione della figura di Cristo in movimento troviamo delle analogie nell'ambito delle numerose varianti create da Giovanni Bellini, il maggior "madonnaro" della pittura rinascimentale veneziana. L'originale di Gianbellino non si è preservato, tuttavia esiste ancora una decina di quadri realizzata dalla cerchia dei suoi discepoli che introdussero variazioni nel motivo o che semplicemente lo riprodussero. La postura del Bambino può essere paragonata con lo schizzo contenuto dal noto disegno di Marco Zoppo in cui sono raffigurate diverse varianti della Madonna con Bambino sul grembo. Solitamente si ritiene che lo Zoppo eseguì questi disegni sotto l'influenza delle composizioni di Bellini, tesi che, in ogni caso, può essere confermata per quanto concerne il dettaglio di nostro interesse. Questo disegno, comunque, è un importante documento che indica il possibile trasferimento del modello e dell'invenzione tra diversi artisti e, quindi, anche tra i pittori e gli intagliatori.

Sussistono alcuni indizi che fanno pensare che la Vergine belliniana di Verteneglio e la Madonna mantegnesca di Viganj siano opera di uno stesso autore. Nonostante lo sforzo di trasferire in modo quanto più fedele tutti gli elementi del modello si possono percepire alcuni dettagli personali d'intaglio di questo insolito scultore, visibili nel volto paffuto del Bambino, nel cospicuo

doppio mento della Madonna, dettagli plastici di cui è privo il modello bidimensionale. Se tale teoria dovesse dimostrarsi esatta ci troveremo davanti alle tracce dell'opera di un eccellente intagliatore veneziano, eclettico e pasticheur, che con abilità seppe trasferire nell'intaglio le migliori realizzazioni dei maggiori pittori del Quattrocento veneziano, quali Bartolomeo Vivarini, Andrea Mantegna e Giovanni Bellini. Siamo in presenza di un artista di straordinaria abilità e pertanto non è da escludere che egli sia anche l'autore delle sculture di invenzione autonoma, ovvero che non si sia ispirato esclusivamente ai modelli pittorici (Pietà di Umago?). Naturalmente dovrò ancora verificare la presente tesi, poichè appare difficile individuare la mano dell'autore nell'ambito di un gruppo di opere d'arte che, innanzi tutto, sono riproduzioni eclettiche. Per il momento avanzo, come proposta di lavoro, di unire con Maestro del polittico di Pola i tre rilievi del convento francescano di Košljun, la Madonna con Bambino di Viganj (modello di Mantegna) e la Madonna con Bambino di Verteneglio (modello di Bellini).

Nella rassegna dei modelli figurativi identificati per gli intagli ritorniamo nuovamente alle realizzazioni della famiglia dei pittori Vivarini. Nella cappella di S. Antonio ad Arbe si trova il trittico composto da una grande statua lignea del santo ai cui fianchi sono poste due tavole dipinte raffiguranti S. Cristoforo e S. Teodoro. Sul trittico di Arbe scrisse Kruno Prijatelj oltre una decina di anni fa, dedicandosi principalmente all'attribuzione dei dipinti e pressoché trascurando la statua. Egli tentò di attribuirli a Vittore Crivelli in base ai documenti che parlano del soggiorno dalmata del pittore tra il 1469 e il 1476. L'attribuzione a Crivelli è piuttosto difficile da accettare e ritengo che Miljenko Domijan sia più vicino all'identificazione stilistica esatta, in quanto li colloca nell'ambito "della bottega pittorica del veneziano Bartolomeo Vivarini". Determinati elementi indicano che forse questo pittore fu a conoscenza dell'arte pittorica di Lazzaro Bastiani, ma l'ispirazione ai Vivarini appare ancora più accentuata: la figura di S. Cristoforo è pressoché copiata dal polittico di Bartolomeo Vivarini del 1486 conservato a Milano, presso la Pinacoteca Ambrosiana. Lo stile di Bartolomeo è ancor più facilmente riconoscibile nella statua di S. Antonio. La tipologia del viso ascetico, con sopracciglia accentuate e doppie borse semicircolari sotto gli occhi, sono tutti elementi frequentemente presenti nelle opere di questo pittore. La maggiore somiglianza si individua proprio nella figura di S. Agostino, nella parte centrale del polittico del 1437 nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo a Venezia. Le forti analogie si notano nella posizione delle mani, nell'esecuzione del drappeggio della tunica fissata alla vita e nelle pieghe triangolari che scendono dalle ginocchia. I dettagli della fisionomia possono essere paragonate anche con la figura di S. Ambrogio del polittico dell'Accademia (1471) e ancor di più, con quella di S. Marco al centro dell'omonimo polittico presso la chiesa dei Frari (1474).

Possiamo applicare un'analisi comparativa pressoché identica nel caso della statua raffigurante il vescovo seduto di Lisignano. Quest'opera, come tante altre, è ritenuta una scultura gotica, ma non ne è stata ribadita la sua provenienza veneziana. Ai confronti va aggiunto anche polittico di Pesaro di Antonio Vivarini (1464) con la figura intagliata di S. Antonio seduto al centro. Alcuni dettagli iconografici della statua del polittico, parzialmente anche la fisionomia, si ripetono sulla figura di Lisignano, la cui modellazione è più vicina alla rigidità dei drappeggi di Bartolomeo. Ciò pone la datazione della bella statua di Lisignano, in ottimo stato di conservazione, negli anni settanta o ottanta del Quattrocento.

Quattro piccoli rilievi (Madonna in adorazione, S. Pietro, S. Giovanni Battista, Santo con l'abito domenicano) esposti nell'Episcopio dell'Eufrasiana a Parenzo sono i resti del polittico che originariamente, forse, si trovava nella chiesa del villaggio Castagna nell'Istria meridionale. Le caratteristiche stilistiche di queste squisite figure furono descritte bene da A. Quinzi che individuò nell'esecuzione del volto ovale della Madonna con palpebre accentuate, nel corpo grassoccio del Bambino e nel ductus del drappeggio l'espressione di Bartolomeo Vivarini. Le caratteristiche fisionomiche della figura di S. Pietro le troveremo, a dire il vero, ancora in Antonio Vivarini, proprio sul suo polittico di Parenzo (1440). Sulle statue osserviamo alcune pieghe del drappeggio goticizzanti che, accanto al clima lirico generale, distante dalla tendenza di Bartolomeo verso la solidità solenne, suggeriscono come questi rilievi vadano datati all'inizio della seconda metà del XV secolo.

Anche sull'ancona di Mormorano si può osservare come alcuni elementi, soprattutto le figure delle sante, provengano, o meglio siano stati ripresi, dal repertorio del celebre pittore veneziano Cima da Conegliano. Qui non è necessario elencare tutte le analogie con i dipinti del Cima, ma appare sufficiente sottolineare la sorprendente analogia della coppia di Sante sulla pala della Parrocchiale di Conegliano con le Sante del nostro altare. Vi ricorre la stessa posizione, le stesse pieghe delle vesti e sono altresì identici i colli forti e i visi larghi con labbra piccole, le pettinature alla moda con ciocche a spirale. Le Sante eroine di Mormorano sono davvero le sorelle intagliate delle Sante dipinte sulla pala di Conegliano. Questo nesso con i modelli di Cima da Conegliano si dimostrerà rilevante per l'identificazione di altre opere della bottega o dell'intagliatore, autore dell'altare di Mormorano, ovvero per l'intero gruppo di opere artistiche che poniamo in relazione con Paolo Campsa.

I seguenti esempi di ancone d'altare e di rilievi possono essere raggruppati assieme a quelli di Mormorano in un insieme coerente e dobbiamo supporre che sono opera dello stesso intagliatore, o che videro luce nella stessa bottega in intervalli di tempo non troppo lontani una dall'altra. Nella chiesa dedicata alla Madonna delle Porte a Montona, costruita nel 1527, si trova l'altare con l'ancona recante al centro una scultura della Madonna con Bambino lateralmente affiancata dalle statue di S. Giovanni Battista e di S. Giovanni Evangelista. Sulla predella sono raffigurate tre scene desunte dalla vita di Cristo, nella lunetta invece troviamo Dio Padre con angeli. Oltre alla generale analogia concettuale e di decorazione architettonica, si possono individuare numerosi dettagli che la collegano con quella di Mormorano. Una particolare attenzione merita la lunetta con motivo e dimensioni sconosciuti rispetto ad altri altari di Campsa. Troveremo il parallelo tipologico e compositivo nell'ancona di Varmo in Friuli. La pala di questo altare fu dipinta tra il 1526 e il 1529 da Giovanni Antonio da Pordenone, al quale viene attribuito anche il disegno dell'opulenta cornice. Desidero rilevare che il collega conservatore Paolo Casadio, scrivendo di recente sui rilievi dell'ancona di Varmo, ritenne opportuno riportare l'opinione di Fossaluzza in merito all'eventuale paternità di Campsa per i rilievi della cornice. Tale dato è interessante poiché riporta alla ricerca della presenza di Campsa in Friuli e al riconoscimento di eventuali nessi o riflessi con il ricco patrimonio dell'intaglio ligneo rinascimentale friulano.

A queste opere può essere ricondotto anche il rilievo raffigurante la Madonna con Bambino della chiesa di S. Maria della Neve Čepić presso Buie.

Esso presenta un concetto leggermente più arcaico, ma i dettagli, quali la forma del capo, del collo, della piccola bocca e le pieghe del drappeggio della Vergine, lo legano alle opere d'arte sin qui indicate, ma soprattutto alle Sante dell'altare di Mormorano.

Alla bottega del Campsa va ascritta anche l'ancona sinora inedita di Medolino (Pola), giunta sino a noi smontata e maldestramente ricomposta, pur con tutti gli elementi fondamentali. Al bassorilievo della Madonna con Bambino seguono rilievi più semplici e meno profondi con S. Sebastiano e S. Rocco. La parte superiore era sostenuta da due triangoli con l'Annunciazione, mentre sulla predella sono intagliati minuscoli rilievi con scene dell'infanzia di Cristo. Sono dell'opinione che non sia necessario attendere l'intervento di restauro e di sverniciatura dei rilievi della predella per constatare che le figure sono identiche a quelle di Momarano, Montona e Torcello.

Ritengo che i lineamenti a rilievo di S. Rocco di Medolino si collegano in modo attraente con la figura omonima sull'altare della Pieve di Jelsa su isola di Lesina. Anche questa ancona fu smontata e poi rimontata dentro una cornice di pietra. Le consuete scene in bassorilievo dell'Adorazione dei pastori e della Fuga in Egitto possono essere paragonate a quelle di Medolino o Montona, ma la maggiore affinità è quella con il rilievo dell'Adorazione dei Magi sull'altare di S. Eliodoro a Torcello, terminato nel 1526. Tempo fa i resti dell'altare rinascimentale di Jelsa venivano posti in relazione con l'attività dell'intagliatore Urbano di Baviera, documentato negli anni '40 del XVII secolo, che viene menzionato in relazione all'altare principale della chiesa della Signora di Šunj a Lopud (Ragusa). La composizione, le decorazioni, le statue e i rilievi degli altari di Jelsa e di Lopud non possono essere posti in relazione con le forme del XVII secolo. Entrambi gli altari sono rinascimentali: quello di Lopud è opera, probabilmente del primo terzo del XVI secolo, di un intagliatore vicino alla bottega di Campsa per quanto attiene la composizione e la tecnica d'esecuzione. Nella bottega di questo altro intagliatore veneziano furono probabilmente create anche le ancone di Castelmuschio (altare principale della parrocchiale) e di Klimno, entrambe località sull'isola di Veglia. Tale ipotesi è corroborata dalle analogie delle grandi figure leggermente lungiformi, mentre alcuni dettagli dei rilievi della predella evocano alcune affinità con le predelle di Treville. Già al primo sguardo appare evidente l'analogia della composizione del rilievo della Madonna con Bambino sulla pala di Jelsa e quella di Klimno, argomento questo che va ulteriormente studiato.