

PRILOZI ZA KATALOG RENESANSNE SKULPTURE U HRVATSKOJ

Ivan Matejčić

UDK 73.034 (497.13) "14"

Izvorni znanstveni rad

Ivan Matejčić

Rijeka, Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture

Drvorezbarena reljefna grupa s prikazima sv. Ivana Evangeliste, sv. Bernardina i sv. Ivana Krstitelja iz crkve sv. Bernardina na Košljunu pokazuje jasna mantegneska obilježja. Štoviše, lik sv. Ivana Krstitelja doslovno je kopiran s čuvene Mantegnine pale u crkvi S. Zeno u Veroni. S iste pale kopiran je i reljef Bogorodice s Djetetom iz župne crkve u Vignju.

Do sada neobjavljeni ranorenesansni drveni reljef Bogorodice Sućutne iz župne crkve u Umagu djelo je venecijanskog rezbara pod utjecajem slikara iz obitelji Vivarini.

MANTEGNESKNI RELJEFI NA KOŠLJUNU I U VIGNJU

Rezimirajući amnezijске povijesne podatke pokušao sam nedavno prikazati nekoliko drvenih ranorenesansnih reljefa u Istri i na Kvarneru i dati podatke o njihovim autorima, venecijanskim rezbarima Andrei da Murano i Paolu Campsi.¹ Mnogo je veći broj venecijanskih kipova i reljefa u Istri i Kvarneru kod kojih je na osnovi prepoznavanja stilskih osobina ukazano na Veneciju kao mjestu nastanka. Što se tiče kamene skulpture, to se u prvom redu odnosi na *Navještenje* iz Pule koje nastaje u radionici vodeće ličnosti monumentalnog renesansnog kiparstva Venecije, Pietra Lombarda.² Značajke iste radionice uočene su u oblikovanju dva sačuvana fragmenta grobnog spomenika Tarsia u Kopru,³ dok

¹ Referat na simpoziju posvećenom uspomeni na prof. dr. Radmilu Matejčić (Opatija, svibanj 1992). Rad će biti objavljen u zborniku simpozija. Istom prigodom bile su ukratko izložene i bilješke koje ovdje objavljujem.

² *I. Matejčić*, Ranorenesansna grupa *Navještenja* iz Pule, *Peristil* 33, 1990., str. 53-60.

³ *A. Alisi*, *Identificazione d'una scultura capodistriana*, AMSI, LI - LII, 1942. (?).



Reljef Sv. Ivana Evangelista, franjevački samostan na Košljunu, crkva Sv. Bernardina



Reljef Sv. Bernardina, franjevački samostan na Košljunu, crkva Sv. Bernardina



Reljef Sv. Ivana Krstitelja, franjevački samostan na Košljunu, crkva Sv. Bernardina

privlačan Cevčev prijedlog o lombardeskoj stilskoj matrici kipa Justicije iz koparskog muzeja još treba razmotriti s obzirom na nižu razinu likovne vrsnoće tog zanimljivog djela.⁴ Invencije Pietra Lombarda reproducirao je plodni venecijanski graditelj i kipar Giovanni Buora, kojem su nedavno pripisani arhitektura i kipovi na pročelju osorske katedrale. *Navještenje* vrh portala creske župne crkve također predstavlja varijantu Pietrovih skulptura, ali ovdje, s još većim padom vrsnoće, možemo pretpostaviti da se radi o trećem koljenu reprodukcije prototipa (vjerojatno lijepe grupe na trijumfalnom luku venecijanske crkve S. Giobbe), posredovanom baš preko osorskog primjera.⁵

Što se tiče drvene skulpture, u Veneciji je zasigurno nasto znameniti poliptih iz Pule, za koji se ovom prilikom još može dodati da s obzirom na veličinu i vrsnoću nema premca na lagunama te da osobne oznake specifične mekane modelacije središnjeg lika Bogorodice u adoraciji ukazuju na jasno definiranu autorsku ličnost, koja je uz vivarinijevsku gotizirajuću liričnost usvojila i temeljnije ranorenesansne doprinose venecijanske likovne sredine druge polovine Quattrocenta. I to je svakako tema kojoj se treba opetovano vratiti.⁶

U svakom slučaju, unutar ne tako malog kataloga renesansne skulpture u Istri i na Kvarneru, venecijanska produkcija prednjači brojem i vrsnoćom, što omogućava i relativno lakšu stilsku identifikaciju. Jedno od najzanimljivijih djela tog kruga predstavlja svakako reljefni triptih iz franjevačke crkve sv. Bernardina na Košljunu.⁷ Plitki, ali izrazito rezani reljefi sv. Bernardina, Ivana Krstitelja i još jednog Evandeliste već na prvi pogled odaju

⁴ E. Cevc, Gotska plastika 15. stoljeća v Kopršćini in njenem zaledju, u zborniku: Slikarstvo, kiparstvo in urbanizam ter arhitektura v slovenski Istri, Koper 1971., str. 35.

⁵ S. Štefanac, O arhitekturi i kiparskim ukrasima osorske katedrale, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji (Zbornik Davora Domančića) 22, 1986. - 87., str. 263-286; O gradnji creske crkve: A. Orlini, Santa Maria Maggiore, collegiata della città di Cherso, Padova 1964., str. 12-13, i B. Fučić, Apsyrtides, Mali Lošinj 1990., str. 36.

⁶ O poliptihu: V. Ekl, Gotičko kiparstvo u Istri, Zagreb 1983., str. LIX - LXI, 136. Jednaku kompoziciju cjeline ima jedan manji poliptih nedavno izložen na antikvarnom tržištu (XVI Biennale dell'antiquariato, catalogo della mostra, Firenze 1989., str. 72-73). Vjerojatno zbog velike sličnosti kompozicije i detalja okvira s pulskim poliptihom, u antikvarnom katalogu poliptih je pripisan Jakovu iz Pule, tobožnjem autoru pulske umjetnine. Stil figura poliptiha iz Firence nema ničega zajedničkoga sa skulpturom iz Pule. To su potpuno gotički likovi i paralele im možemo vidjeti na triptihu iz Avia (B. Passamani, Dal romanico al rinascimento, u knjizi: Imago lignea, Trento 1989., str. 49-52, 95-96), trptihu iz Bačve (V. Ekl, o. c., str. LXV, 139), jednom reljefiću iz Zadra, jednom reljefiću iz Šibenika...

⁷ Radi se zapravo o tri reljefne figure jednake visine postavljene na novije drvene ploče izrezane u gornjem dijelu u prelomljeni zašiljeni luk (reminescencija na nekada postojeći gotički okvir ili invencija restauratora?). Visina svake figure je 151 cm. Začudo je ovo djelo bilo skoro potpuno zapostavljeno od strane povjesničara umjetnosti. Pred širu javnost izneseno je tek, uz brojna druga do tada zanemarena ili naobijavljena djela, na izložbi "Tisuću godina hrvatske skulpture" (Zagreb 1991.). Temeljnu stilsku definiciju reljefa dao je I. Fisković u katalogu izložbe: "Tri posve spljoštena svetačka lika s uništenog plitkoreljefnog oltara odaju drvorezbarsko preuzimanje istovremeno kiparskih i slikarskih iskustava mletačke umjetnosti potkraj 15. st. Stoga ih se



Reljef Bogorodice s Djetetom, Viganj, župna crkva Gospe od Ruzarija



A. Mantegna, detalj pale, Verona, crkva S. Zeno

blisku vezu s Mantegnom padovanskog razdoblja. Formalno-stilske invencije padovanske škole iz sredine 15. stoljeća imale su trajne reperkusije u izrazu, praktično svih važnijih ranorenesansnih umjetnika Veneta. Ali, koliko mi je poznato, nigdje u plastičnom mediju, posebno u drvorezbarstvu, nije Mantegnin energičan izraz tako doslovno reproduciran kao u našem primjeru. Ne radi se tu o kreativnoj transpociviji i kreaciji na temelju Mantegninog uzora, što vidimo npr. na više djela Nikole Firentinca, već o pokušaju skoro

doslovnog pretakanja likova velikog uzora na drveni reljef.⁸ Da se ne radi o djelu koje sadrži tek povećanu "dozu" mantegnezma, koji u određenom trenutku postaje opće usvojenim mjestom venecijanskog Quattrocenta, već o neposrednom ugledanju, čak prepisivanju, pokazuje nam usporedba s likom sv. Ivana Krstitelja na Mantegninoj pali za San Zeno u Veroni. Rezbar košljunskog triptiha prenosi lik sv. Ivana do najsitnijih pojedinosti: pogledajmo samo malu razderotinu na pustinjakovom ogrtaču. Jedino što nije uspio prenijeti jest prostorna uvjerljivost i impostacija lika. Mantegnin Ivan prirodno i čvrsto drži otvorenu knjigu pritisnutu lijevom rukom na prsima, dok kažiprstom desnice prati redak teksta koji pažljivo čita. Ta uvjerljiva gesta čitača jedna je od najljepših Mantegninih invencija. U reljefu je taj pokret manje izražajan, ruke su priljubljene uz tijelo, glava nema uvjerljiv otklon. Sve to, dakako, proizlazi i iz čisto tehničkih poteškoća prenošenja slike u reljef. I to je činjenica s kojom se u proučavanju drvene skulpture često susrećemo, jer se radi najčešće o slikama pretočenim u reljefe. U svakom slučaju, suvremeno slikarstvo predstavlja jedan od ključeva za tumačenje drvene renesansne skulpture Quattrocenta. Slijedom tog poticaja, naročito nakon otkrića rezbara koji kopira po Mantegni, u tom su svjetlu uspoređene skulpture i sa šireg područja. Uz ostala saznanja proistekla iz tog istraživanja najveće je zapravo bilo iznenađenje kada je prepoznat još jedan drveni reljef preuzet s pale za S. Zeno: *Bogorodica s djetetom na prijestolju* iz župne crkve u Vignju jest kopija središnjeg lika poznatog Mantegninaog remek-djela u veronskoj crkvi. Objavio ju je I. Fisković još 1967. godine nakon što je kip bio restauriran u radionici Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika u Splitu.⁹ Uz odličan analitički opis, Fisković kip definira gotičkim i uspoređuje ga sa sličnim kipovima na istočnoj obali Jadrana, ističući njegovu višu likovnu kvalitetu u odnosu na druge umjetnine iste vrste. Kao bitniju navodi paralelu s reljefom Bogorodice s Djetetom iz Krka za koju, povodeći se za V. Ekl, smatra da nastaje kao derivat središnjeg prikaza Bogorodice s Djetetom na pulskom poliptihu.¹⁰ Može se ukratko komentirati da krčki i viganjski kip vezuju ipak samo opće stilske srodnosti, oni su iz iste epohe i vezani uz likovna rješenja renesansne likovne kulture Venecije. Motiv

može smatrati radom neznanog nekog tamošnjeg majstora visokog renesansnog stila odgojenog na predajama mantegnesknog izraza. Njegov je izričaj utoliko uzoran po smirenosti obrisa i koncentraciji plastike na blage površinske učinke, sa čime se poklapaju i ugašeni tonovi oslika. Sve to uz izbor svetaca (Sv. Ivan Krstitelj, Sv. Bernardin, Sv. Antun Padovanski) svjedoči da je reljef raden za franjevce, u samostanu gdje se nalazi." (str. 75). Možemo jedino primijetiti da se, naravno, ne radi o visokorenesansnom stilu. Prema tradiciji u samostanu treći lik sveca predstavlja sv. Ivana Evandelistu.

⁸ O Mantegni i Nikoli Fiorentincu: *A. Markham Schulz*, Niccolò di Giovanni Fiorentino and the Venetian Sculpture of the Early Renaissance, New York 1978., str. 6-7, 35, 70; *I. Matejčić*, Prilozi za Nikolu Fiorentinca i njegov krug, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 27, 1988., str. 187-189.

⁹ *I. Fisković*, Dva drvena gotička kipa sa Pelješca, Bulletin zavoda za likovne umjetnosti JAZU, 1965. (ali 1967.!), 1-3, str. 50-53. Kip se sada čuva na glavnom oltaru viganjske crkve Gospe od Rozarija, visina 105 cm.

¹⁰ *I. Fisković*, o. c. *V. Ekl*, Identificiranje kasnogotičke plastike u Istri, Ljetopis JAZU 68, 1963., str. 344.



A. Mantegna, detalj pale, Verona, crkva S. Zeno

gotičkih prelomljenih, zašiljenih arkadica izrezbarenih na postamentu kipova (isto kao i u Puli) govori da su ti kipovi bili dijelovi neke veće cjeline, vjerojatno poliptiha, urešenog na način gotico fiorito. Nije potrebno ponavljati da su skulpture jasno renesansne, zbilja bez gotičkih reminiscencija. Za viganjski je kip to jasno naglasio i sam Fisković u kratkoj katoličkoj jedinici za izložbu "Zlatno doba Dubrovnika" (Zagreb 1987.) gdje ga određuje kao "rad venecijanske rezbarske škole" i komentira kontekst u kojemu on svjedoči "o utjecaju venecijanskog kiparstva u drvu iz druge polovine 15 stoljeća - koliko uvozom samih umjetnina toliko povodnjem domaćih rezbara za njima". Za njega je umjetnina važna i kao

“dokaz nabave odličnih djela renesansnog kiparstva u drvu i od strane žitelja i zabačenih sela Dubrovačke republike”.¹¹

Mantegnina Bogorodica i viganjski kip ikonografski se razlikuju tek u jednoj pojedinosti: rezbar nije doslovno prenio prisni stisak djetetove uz majčinu ruku, već mali Krist diže dva prsta za blagoslov. Možemo pretpostaviti da se tu radilo i o zahtjevu naručitelja kojemu je taj detalj bio zazorno svjetovan pa je cenzurirao pretjeranu “simulaciju” te se umjetnik morao prikloniti tradicionalnijem rješenju. Provincijska sredina oduvijek se teško lišavala uobičajenog ikonografskog reda. Cjelokupnoj, dobro uravnoteženoj kompoziciji grupe specifični akcent daje potez bijele tkanine koji se proteže od Bogorodičina vrata preko Kristova tijela, kojemu skriva naglašenu golotinju. Na Mantegninom slici je to virtuožno naslikani, jedva primjetni prozirni veo koji u rezbariji postaje sasvim običan komad bijele tkanine, dok je crtež ostao isti. Valja ukazati da rezbar i u prenošenju forme tog detalja nije bio sasvim dosljedan: kraj marame ponešto se nelogično gubi oko vrata Bogorodice, što naravno nije slučaj na Mantegninom slici, rađenoj u preciznoj, britkoj i realističkoj maniri.

Može se realno pretpostaviti da su *Triptih s Košljuna* i *Bogorodica* iz Vignja radovi istog umjetnika. Čak treba postaviti pitanje nisu li ove skulpture izvorno bile dio iste cjeline. Odgovor bi moglo dati istraživanje arhivske građe na Košuljunu i u Vignju.

U ovom trenutku nije moguće nešto pobliže reći o stvarnoj vezi između Mantegne i našeg anonimnog rezbara. Likove s pale za S. Zeno on je neosporno poznavao. Kopira li ih u razdoblju 1456.-59., 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 usvojeni proizvodni postupak? Kvaliteta radova ipak govori da se ne radi o nemoćnom kopisti već o majstoru koji je bitnije usvojio način strukturiranja likova po Mantegninom uzoru. Uostalom, za dva lika s Košljuna (sv. Bernardin i sv. Ivan Evangelista) nismo našli izravni model u katalogu Mantegninih slika i crteža, a po izrazu su sasvim mantegneskni. Sve su to pitanja na koja treba potražiti odgovore unutar ogromnog područja mantegneskih studija. Kada i to bude učinjeno, i reljefi o kojima smo iznjeli navedene podatke naći će svoje mjesto u vrsti umjetnina nastalih po uzoru umjetnika koji je svojim doprinosom utemeljio cijelo jedno veliko poglavlje renesansne umjetnosti.

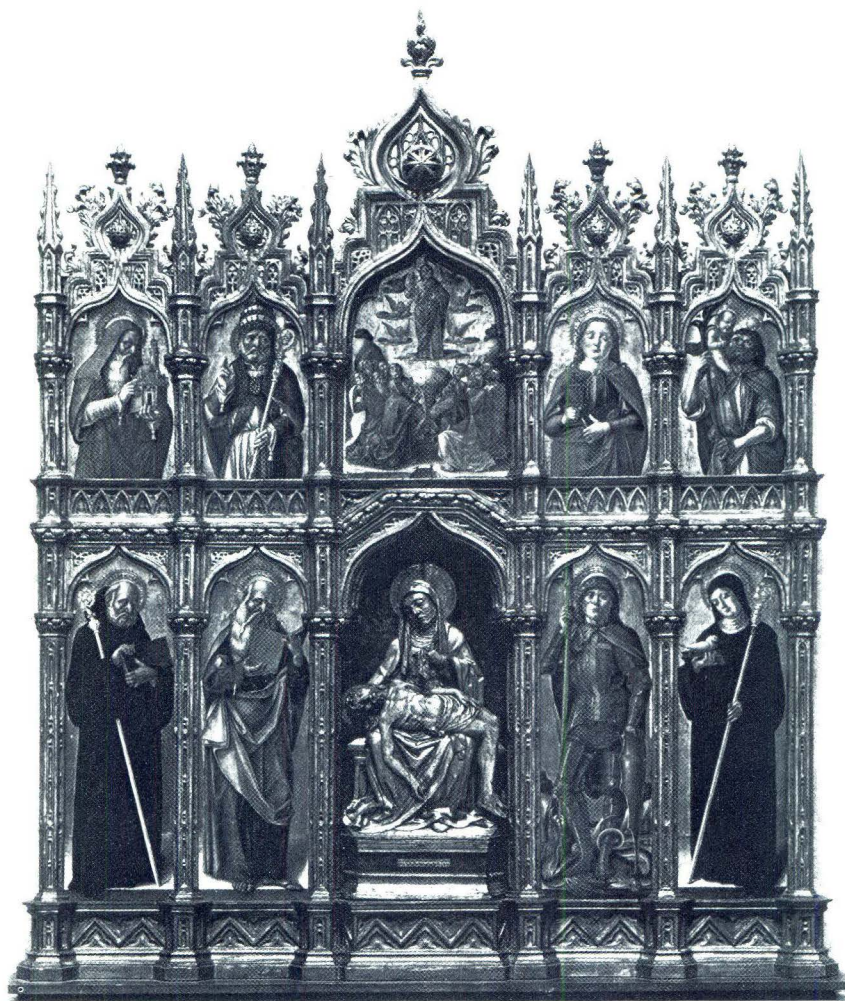
¹¹ “Zlatno doba Dubrovnika”, katalog izložbe, Zagreb, 1987. Ukratko je kip definirao i autor ovih redaka u katalogu izložbe “Tisuću godina hrvatske skulpture” (Zagreb 1991, str. 61): “Vjerojatno središnji dio nekog rezbarenog poliptiha. Stil reljefa pokazuje usvajanje inovacija venecijanske ranorenesansne umjetnosti. Ustupak tradicionalnijim shvaćanjima bio je bogato ukrašen gotički okvir od kojega se sačuvao dio na podnožju kipa”.

BOGORODICA SUĆUTNA IZ UMAGA

U stvaranju kataloga venecijanske drvene skulpture Istre i Kvarnera krećemo se polako i donekle pipajući. Premalo je zasad čvrstih točaka na koje možemo osloniti naša zapažanja, a o sustavnijem pregledu istorodnih djela u Veneciji da i ne govorimo. Iz tog razloga neke objave imaju pomalo značaj bilješki u očekivanju “kritične mase” stilski i atributivno definiranih primjera, nakon čega će donekle biti moguć i monografski pristup. Takvo će istraživanje morati obuhvatiti i šire područje od naše regije.



Reljef Bogorodice sućutne, Umag, župna crkva



Bartolomeo Vivarini, poliptih, Boston, Museum of fine arts

Stilske i tipološke osobine ove neobjavljene *Pietà* iz župne crkve u Umagu vode nas opet na određeni način prema Vivarinijevima, odnosno rezbarima koji su s njima surađivali.

Pomalo je opasno poduzeti raščlambu umjetnine prije restauratorskog zahvata, a alteracije površine naše *Pietà*, usljed višekratnog prebojavanja, tako su očigledne da upućuju na najveći mogući oprez pri prepoznavanju i procjeni stilskih osobina. Ipak, skulpturu je potrebno unijeti u povjesno-umjetničku evidenciju, ako ništa drugo, barem kao podsjetnik našoj restauratorskoj službi da je što prije uzme u postupak, što zbog svoje stilske koherentnosti i vrsnoće svakako zaslužuje.



Bartolomeo Vivarini, središnji dio poliptiha, Boston, Museum of fine arts

Ikonomografska inačica unutar teme naše *Pietà* potječe sa sjevera. To je varijanta u kojoj Bogorodica jednom rukom pridržava tijelo mrtvog Krista, a drugom drži maramu kojom je obrisala suze. Taj se specifični motiv javlja već početkom 15. stoljeća kod tzv.

“Lijepih Pietà” iz Češke.¹² Ali nakon te ikonografske paralele prestaju sve veze s gotičkim kipovima “Vesperbilda”. Naš je kip u kompoziciji i modelaciji sasvim renesansan. Tijela Marije i Krista međusobno čine skoro pravi kut, a četvrtastu skelu osovine kompozicije dopunjuju potpuno uspravno obješene Kristove noge. Glava umrloga je čvrsto oslonjena na Marijinu ruku. Idealizirana ženska ljepota potpuno je iščezla s Bogorodičina lica, ono je staračko i bolno, s izazitim okomitim borama na čelu i oko ustiju koje su rastvorene u jecanju. Daljnji stilski putokaz predstavlja draperija koja najrazrađeniju modelaciju poprima u donjem dijelu Bogorodične haljine gdje se mekano, ali izražajno reljefno strukturirano spušta niz koljena. To je uobičajeni tip draperije s dijagonalnim naborima koji se prebacuju s noge na nogu i tvore karakteristične atektonske nakupine, a susresti ćemo ga na brojnim slikarskim djelima venecijanske rane renesanse: Castagnova, Donatellova, Mantegnina i naravno Gianbellinijeva rješenja i nisu tako teško prepoznatljivi uzori.

Značajnu komparaciju za našu grupu predstavlja reljef iste teme koji zauzima središnji dio velikog slikanog poliptiha Bartolomea Vivarinija, potpisanog i datiranog 1485., izrađenog za Rab, a danas se nalazi u Bostonu. Uz temeljnu ikonografsku i kompozicijsku podudarnost, koja je već sama po sebi dovoljna za donošenje određenih zaključaka, treba upozoriti na neke morfološke podudarnosti. Bez obzira na već spomenute slojeve preslika, koji potiru izražajnost rezbarije, može se uočiti određena sličnost u oblikovanju lica Bogorodice (oblik očiju i bore oko usana, oblik otvorenih usta). Oblikovanje draperije u zoni nogu pokazuje određene razlike. Nabori plašta bostonske *Pietà* usitnjeniji su i preforsirano umnoženi. U svakom slučaju izostao je dojam mekoće i živog plasticiteta koji vidimo na umaškom kipu. To je klasično svečani i dosljedno prostorno razrađeni sistem drapiranja, koji se efektom uvjerljivošću približava Donatellovu uzoru. Time se ujedno naglasilo i jasno uočljivu razliku u likovnoj vrsnoći u korist umaškog kipa. Tipološka osobina koja nas vodi ravno prema Bartolomeu jesu izrazito uska, jedva anatomske uvjerljiva ramena likova. Bartolomeo je vrlo rijetko odustajao od tog elementa autorske tipologije, naročito kod ženskih likova, jer je njime postizao onu, pomalo “gotizirajuću” krhku precioznost svetih “signora”. Evidentno su ova dva reljefa ipak u nekakvoj vezi, najvjerojatnije kao jedinice u slijedu variranja određenog prototipa. Važna nam je usporedba s još jednim reljefom koji se nalazi usred poliptiha nastalog u Vivarinijevoj bottegi: to je lik sv. Antuna Opata na poliptihu u Vatikanskoj pinakoteci koji potpisuje i datira Antonio Vivarini 1469. godine. Kip je nešto uvjerljivije kiparske oblikovanja od reljefa u Bostonu, i čini nam se da se mekoća “tekuće smrznute” draperije približava onoj na plaštu Bogorodice iz Umaga, te da bi nakon pažljive analize bilo moguće prepoznati taj način i na drugim skulpturama. Određene razrađenije elemente tog rukopisa, i što je još važnije, jednaki doseg likovne vrsnoće, naći ćemo i na Bogorodici s pulskog poliptiha, a na vivarinesknu stilsku determinantu tog djela već je odavno ukazano. Očigledno, na pragu smo prepoznavanja jednog užeg kruga rezbara, možda radionice, ili čak osobe, u neposrednom radnom dodiru s Vivarinijevima. Vjerojatno su to rezbari, ili rezbar,

¹² Usporediti se može npr. nama bliži primjer u *E. Cevc*, Gotska pastika na Slovenskem, katalog izložbe, Ljubljana 1975., kat. br. 34.

koji rade okvire za njihove brojne poliptihe, a po potrebi rezbare i likove, vjerojatno po nacrtu slikara. Palluchini u svojoj monografiji o obitelji Vivarini zastupa tezu da su figure za svoje poliptihe rezbarili sami Antonio i Bartolomeo Vivarini.¹³ To vjerojatno ipak nije slučaj, i postoje dokumenti koji dosta jasno opisuju kako je onodobno bio organiziran posao oko rada na kompleksnim slikano - rezbarenim djelima.

Začudo do sada nitko nije obavio sustavno morfološko razvrstavanje dvorezbarske produkcije vezane uz slikane poliptihe, ove i sličnih bottega, a to je put da se određena djela vežu uz imena rezbara koji su u velikom broju, i ne usputno, zabilježeni uz slikare u dokumentima. Zaključak takvog istraživanja biti će svakako i konačno identificiranje autora Pulskog poliptiha.

¹³ R. Palluchini, *I Vivarini*, Venezia 1962., str. 77-79.

CONTRIBUTI AL CATALOGO DELLA SCULTURA RINASCIMENTALE IN CROATIA

Ivan Matejčić

All'interno del catalogo della scultura del primo rinascimento in Istria e nel Quarnero un posto particolare spetta alla produzione veneziana. Sono note le opere degli intagliatori Andrea da Murano, Paolo Campsi e Giovanni. Tra le sculture in pietra si distingue il gruppo dell'Annunciazione del Museo Archeologico di Pula (Pola), realizzato nella bottega della personalità guida della scultura veneziana della seconda metà del Quattrocento, Pietro Lombardo. Lo stile di questo scultore è stato individuato anche su un frammento di monumento sepolcrale a Kopar (Capodistria). È stilisticamente molto vicino a Pietro, sebbene di registro inferiore per qualità, Giovanni Buora a cui recentemente sono state attribuite le statue sulla facciata della ex-cattedrale di Osor (Ossero). Anche le sculture sul portale della chiesa parrocchiale a Cres (Cherso) rappresentano una variante delle statue di Pietro, qui è soltanto più evidente la caduta di qualità. Il gruppo ligneo ad intaglio proveniente dalla chiesa di S. Bernardino sopra Košljun (isola de Veglia), formato dai rilievi di S. Giovanni Evangelista, S. Bernardino e S. Giovanni Battista, era relativamente sconosciuto alla storia dell'arte. Di recente sono stati rilevati i caratteri mantegneschi dei rilievi, ed ora si richiama l'attenzione sul fatto che la figura di S. Giovanni Evangelista è la copia fedele dell'immagine del santo sulla famosa pala nella chiesa di S. Zeno a Verona.

Sulla costa croata si è conservato ancora un rilievo ligneo ad intaglio il cui motivo è letteralmente copiato della pala di S. Zeno del Mantegna. Si tratta della Madonna con Bambino proveniente dalla chiesa parrocchiale di Viganj su Pelješac. È indispensabile chiarire se questi rilievi costituivano un tempo un complesso unico, opera di uno scultore sconosciuto che riprodusse ad intaglio le figure di Mantegna. La Pietà proveniente dalla chiesa parrocchiale di Umag non è stata finora pubblicata. Si tratta di un esemplare di qualità dell'intaglio ligneo veneziano della fine del XV secolo.

È molto solido il parallelo tipologico e iconografico con il rilievo dello stesso tema che si trova al centro del polittico di Bartolomeo Vivarini (1485) realizzato per Rab (Arbe), e che ora si trova a Boston. La perfezione della resa del drappeggio della Pietà di Umag si avvicina a quella della figura centrale del polittico proveniente dalla chiesa francescana di Pula. Per questo capolavoro dell'intaglio ligneo veneziano è stata già da tempo identificata una componente vivarinesca come dominante stilistica. L'ulteriore ricerca all'interno di questa cerchia di intagliatori che collaborarono con il Vivarini, realizzano le cornici dei suoi polittici e a volte anche le figure, ci condurrà un giorno all'individuazione degli autori delle opere ricordate.