



Mobilio e scultura lignea nella chiesa della Beata Vergine Maria a Fianona

Doris Kos

Zagabria

CDU 694.1+726.54+745.51(497.5Fianona)“16”

Saggio scientifico originale, Dicembre 2019

RIASSUNTO

Nel lavoro vengono trattati i tre altari lignei e le loro sculture, nonché i banchi del coro e il fonte battesimale della chiesa parrocchiale della Beata Vergine Maria di Fianona. L'arredo ecclesiastico è esaminato nell'ambito dell'ampio contesto sociale e delle influenze artistico-culturali alle quali il piccolo ambiente istriano era esposto, come pure sulla base degli studi finora effettuati, considerati i quali è stato possibile dare una nuova datazione per quel che riguarda il fonte battesimale.

PAROLE CHIAVE

altari lignei, scultura, arredo ecclesiastico, XVII secolo, Fianona, chiesa parrocchiale della Beata Vergine Maria

ABSTRACT

The paper discusses three wooden altars and their sculptures, the choir stalls and the baptismal font in the parish church of the Blessed Virgin Mary in Plomin. The church furniture has been studied in the broader social context of artistic and cultural influences which affected this small Istrian location, based on the studies carried out so far which allowed for a new dating of the baptismal font.

KEYWORD

wooden altars, sculpture, church furniture, seventeenth century, Plomin, parish church of the Blessed Virgin Mary

Nel periodo in cui fu arredata la chiesa parrocchiale di Fianona la penisola istriana era divisa tra due sovranità, quella veneziana nella parte chiamata Provincia dell'Istria e quella asburgica della Contea di Pisino (ted. *Grafenschaft Mitterburg*)¹. La parte veneziana si estendeva all'incirca sui tre quarti del territorio della penisola comprendendo più della metà della costa orientale, tutta quella occidentale e l'entroterra, che da nordovest penetra profonda-

¹ Il termine va distinto dal concetto *Contea d'Istria*. Sebbene il termine *Contea di Pisino* sia di solito usato come sinonimo del primo, esso riguarda soltanto il territorio asburgico amministrato dal capitano di Pisino ed esclude alcune signorie minori. *Contea d'Istria* è un concetto più ampio – e pertanto più corretto – che comprende tutta l'Istria asburgica. Cfr. M. BERTOŠA, *Istria. Doba Venecije (XVI.-XVII. stoljeće)* [Istria. L'epoca veneziana (XVI-XVIII secolo)], Pola, "Žakan Juri", 1995, pp. 459-460. L'autore in questo lavoro fornisce un'ampia visione della situazione in cui venne a trovarsi la parte veneziana dell'Istria nel XVI e XVII secolo. Vedi pure M. BERTOŠA, *Hrvatska i Sredozemlje: sjeverni i srednji Jadran* [La Croazia e il Mediterraneo: l'Adriatico centrale e settentrionale], in AA. VV. *Hrvatska i Europa: kultura, znanost i umjetnost*, vol. III, Barok i prosvjetiteljstvo (XVII.-XVIII. stoljeće) [Il barocco e l'illuminismo (XVII-XVIII secolo)], Accademia croata delle scienze e delle arti – AGM – Školska knjiga, Zagabria, 2003, pp. 61-78.

mente verso l'interno fino alle spalle del litorale nordorientale. In tal modo Venezia con i suoi possedimenti aveva circondato quasi del tutto la parte centrale della penisola e aveva stabilito una base importante per assumere il suo ruolo di potenza marittimo-commerciale dominante tra Oriente e Occidente. Il territorio che si estendeva intorno alla città di Pisino, con la parte settentrionale della costa orientale in cui si trovavano signorie minori, benefici feudali ed ecclesiastici, apparteneva ai governanti asburgici².



Fig. 1 - Carta dell'Istria veneta e asburgica

² Cfr. J. VRANDEČIĆ-M. BERTOŠA, *Dalmacija, Dubrovnik i Istra u ranome novom vijeku* [La Dalmazia, Ragusa e l'Istria nella prima età moderna], vol. 3, Zagabria, Leykam international, 2007, p. 83.

CIRCOLI CULTURALI D'INFLUENZA, BOTTEGHE, MAESTRI E STILE

La divisione politica della penisola tra due sovranità sottintendeva anche una duplice influenza culturale. Trattando dell'arte nel Litorale sloveno, France Stele (1940) parla di due circoli culturali che si "scontravano" in questa regione:

L'Europa centrale e l'Italia. L'Italia significa per questi luoghi Venezia, che si serve del mare e della pianura friulana, l'Europa centrale prende come esempio i vicini paesi alpini, principalmente la Slovenia etnografica. [...] Il confine nazionale tra italiani e sloveni è anche all'incirca il confine tra due espressioni artistiche: il mare e la pianura sono i pilastri dell'italianità, verso di loro preme da nord, nord-est ed est, attraverso le pendici alpine, il Carso e l'Istria, una corrente opposta, più forte negli effetti storici su queste terre di quell'altra, che si riflette soprattutto nel Friuli, dove la secolare dipendenza del Patriarcato di Aquileia dalle forze politiche e culturali del nord ha creato i presupposti per una sobria cultura mista³.

Anche Ljubo Karaman, per l'interno dell'Istria, facendo riferimento pure alla costa orientale della penisola, scrive che "È [...] un tipico ambiente di confine nel quale, in epoche diverse e in vario grado, entrano in contatto, si acquisiscono e s'intrecciano le influenze dell'arte centroeuropea e italiana"⁴. A lui si ricollegano altri autori, tra i quali Radmila Matejčić, che rileva la necessità di "una storia dell'arte barocca che sia in grado di notare le situazioni specifiche sul nostro territorio in quell'epoca, in effetti, gli spazi linguistici differenti"⁵. Sicuramente, considerata la grandezza del territorio che apparteneva a Venezia e l'immediata vicinanza alla capitale, l'influenza veneziana è la più marcata. D'altro canto, la parte centrale dell'Istria è rivolta verso il

3 F. STELE, *Umetnost v Primorju* [L'arte nel Litorale sloveno], Akademsko založba, Lubiana, 1940, p. 5. "[...] Srednja Evropa in Italija. Italija pomeni za te kraje Benetke, ki jim služita morje in furlanska nižina, Srednja Evropa pa se pravi bližnje alpske dežele, to je v glavnem etnografska Slovenija. [...] Narodna meja med Italijani in Slovenci je več ali manj tudi meja dveh umetnostnih izrazov: morje in ravnina sta torišče italijanstva, do njih pa pritiska od severa, severovzhoda in vzhoda preko alpskih predgorij, Krasa in Istre nasprotni tok, ki je v historičnih dejstvih te zemlje močnejši od onega ter posega vanj posebno v Furlaniji, kjer je stoletni naslon oglejske patrijaršje moči na politične in kulturne sile severa ustvaril predpogoje za kleno mešano kulturo".

4 Lj. KARAMAN, *O djelovanju domaće sredine u hrvatskim krajevima* [Sull'attività dell'ambiente locale nelle regioni croate], Društvo historičara umjetnosti N.R.H. [Società degli storici dell'arte della RP di Croazia], Zagabria, 1963, p. 49.

5 R. MATEJČIĆ, *Barok u Istri i Hrvatskom primorju* [Il barocco in Istria e nel Litorale croato], in A. HORVAT- R. MATEJČIĆ-K. PRIJATELJ, *Barok u Hrvatskoj* [Il barocco in Croazia], Zagabria, 1982, pp. 385-642.

nord del continente e di conseguenza anche verso un circolo culturale diverso. Nella Contea di Pisino, perciò, emergono in misura maggiore le influenze provenienti dalla parte meridionale, centrale e occidentale della Slovenia, dalla Carniola, ma anche dal nord-est d'Italia, primariamente dal Friuli⁶. In tal senso nella letteratura specializzata esiste la divisione tra altari di tipo meridionale e settentrionale: i meridionali sono legati alla tradizione artistica veneziana dominante, mentre quelli settentrionali a quella mitteleuropea⁷.

Occorre rilevare che entrambi i territori istriani, sia veneto sia asburgico, come pure alcune parti delle regioni con le quali confinano, rappresentano delle zone periferiche della Serenissima Repubblica e della Monarchia Asburgica, distanti dai principali centri di creatività artistica e culturale⁸. Allo stesso tempo anche le citate regioni slovene erano sotto l'influenza artistica di Venezia, indirettamente attraverso il Veneto, il Friuli e Gorizia, mentre anche i duplici influssi presenti in Istria "attraversavano i confini". La presenza d'influenze veneziane nell'Istria arciducatale e viceversa è confermata da numerosi esemplari di altari lignei e sculture del XVII secolo. La pala della Madonna Protettrice in altorilievo sull'omonimo altare della chiesa di S. Maria in Piazza, nell'asburgica Gallignana, si ricollega a influenze italiane, più precisamente veneziane (del suo autore): il cosiddetto "linguaggio artistico mediterraneo" è presente anche nel rilievo *Adorazione dei Magi* sull'altare di S. Aurelio nella chiesa di Bersezio; il plastico dell'altare della Madonna del Rosario, nella veneziana Promontore, è ricollegabile alla statua di S. Cecilia nella chiesa della Madonna del Campo a Piana di Bogliuno, che faceva parte della Contea di Pisino⁹.

Dal punto di vista tipologico in tutti gli esempi citati sono presenti sia la tradizione italiana sia quella centroeuropea di progettazione architettoni-

⁶ Cfr. R. MATEJČIĆ, *op. cit.*, 1982, p. 485 e 568, Cfr. pure: N. KUDIŠ BURIĆ-N. LABUS, *Dalle parti arciducali e sotto San Marco. Visite arciducali fatte del anno 1658 et venete 1659. U kraljevskim stranama i pod svetim Markom. Vizitacije u pulskoj biskupiji na austrijskom i mletačkom području godine 1658. i 1659.*, Fiume, Arcidiocesi di Fiume-Diocesi di Parenzo e Pola, Adamić, 2003, p. 350. Cfr. pure S. VRIŠER, *Baročno kiparstvo na Primorskem* [La scultura barocca nel Litorale sloveno], Lubiana, Slovenska matica, 1983, pp. 9-15.

⁷ Cfr. V. ZAJEC, *Drveni oltari 17. stoljeća u Istri* [Gli altari lignei del XVII secolo in Istria], vol. I, II, tesi di master, Zagabria, vol. I, 1994, p. 6 e seg.

⁸ *Ivi*, p. 5.

⁹ Cfr. R. MATEJČIĆ, *op. cit.*, pp. 491-495. La presenza di altari e sculture realizzate sotto l'influenza del circolo culturale centroeuropeo nelle località dell'Istria veneta che non si trovano nelle immediate vicinanze del confine è spiegata con l'estensione territoriale della diocesi polese di allora, che comprendeva anche parte del territorio della Contea d'Istria. Cfr. V. ZAJEC, *Studije o drvenim oltarima i skulpturi 17. stoljeća u Istri* [Studi sugli altari lignei del XVII secolo in Istria], Zagabria, Società degli storici dell'arte della Croazia, 2014, p. 32.

ca dell'altare¹⁰. L'intreccio di tali influenze, nella maggioranza dei casi, è condizionato dal territorio, per cui la maggior parte di tali esempi è visibile nei territori di frontiera. Tuttavia alcune circostanze, come la posizione marginale e l'intreccio di due diverse tradizioni, oltre a permettere la presenza in alcuni ambienti istriani di opere che sono il frutto delle diverse influenze, evidenti pure sullo stesso monumento, sono anche il motivo per cui gli altari e le sculture sono nella maggior parte dei casi di qualità inferiore e solo raramente di ottima fattura¹¹. Non stupisce pertanto che l'ambiente istriano con i suoi manufatti artistici, come rileva Vlasta Zajec parafrasando Franc Stele, sia legato ai concetti di arretratezza, ritardo e diversità di livello¹².

L'origine degli altari istriani è soprattutto associata a Venezia, al Veneto, al Friuli e alle botteghe e ai maestri di queste regioni, mentre soltanto in rari casi si può ipotizzare la loro origine slovena. In tal senso gli autori commettevano frequentemente l'errore di collegare gli altari istriani, riccamente decorati e con la doratura conservata, persino nella parte veneta, con la pratica slovena dei cosiddetti altari dorati, anch'essi non di rado prodotto delle botteghe veneziane o friulane¹³. Gli altari erano commissionati nelle regioni limitrofe perché l'Istria in quel momento non aveva un numero sufficiente di botteghe e di maestri in grado di soddisfare le richieste del mercato locale. I nomi degli autori dei singoli altari lignei e delle sculture sono citati raramente. Ne sono documentati soltanto tre: Mattia Traninich che ha realizzato l'altare della Santissima Trinità a Rachele, Matio Bravi, *indorador*, la cui firma è posta sulla predella dell'altare della chiesa di S. Giuseppe a Rovigno, mentre alla base della scultura del Battesimo di Cristo sull'altare di S. Giovanni Battista a Marcenigla è riportata l'iscrizione *Gioanes Honesiis sculpsit*. Anche se il visitatore diocesano annota l'origine locale del primo e quella *da Venetia* del secondo, è inevitabile porsi la domanda circa l'origine dei maestri presenti in ambiente locale e sul loro grado d'istruzione. L'ipotesi che gli artigiani locali operassero nelle botteghe delle regioni limitrofe è già stata formulata da Radmila Matejčić, che rilevava allo stesso tempo che all'epoca, una bottega di dimensioni maggiori nel nostro territorio non

¹⁰ Cfr. V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. II, 1994, FK. 61, 19, 158, 10.

¹¹ Id., *Drvena skulptura 17. stoljeća u Istri* [Sculture lignee del XVII secolo in Istria], vol. I, II, tesi di dottorato, Zagabria, 2001, vol. I, 2001, p. 2.

¹² Cfr. V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. I, 1994, p. 6.

¹³ Cfr. N. KUDIŠ BURIĆ-N. LABUS, *op. cit.*, p. 348.

potesse nemmeno svilupparsi¹⁴. Tuttavia, indicazioni sull'esistenza di botteghe locali esistono. Ciò è testimoniato dal testo delle visitazioni del vescovo polese e, più precisamente, nella nota riguardante l'ispezione dell'altare maggiore del Duomo di Albona, nella quale rileva che la pala lignea "[...] si trova dal maestro per le riparazioni e, dopo di queste, per la doratura [...]"¹⁵. Tali ipotesi possono essere fatte anche in base alle somiglianze tra le singole opere, che si può supporre siano state realizzate dallo stesso maestro o nella stessa bottega, forse locale. In questo modo, ad esempio, è stata formulata l'ipotesi che i quattro altari con le corrispettive statue nella chiesa parrocchiale di San Lorenzo a Promontore, l'altare della Madonna del Rosario nella chiesa di S. Giorgio a Bogliuno e alcune statue a Pomer e Medolino siano tutte riconducibili a una stessa bottega. È stata rilevata, inoltre, la loro affinità con una serie di statue sparse nelle chiese di tutta la penisola istriana. È impossibile giungere a conclusioni precise in merito per le opere che si distinguono per una minore o maggiore qualità, poiché possono indicare contemporaneamente il lavoro di più mani o la mancanza d'interesse per una finitura più accurata delle sculture nelle parti alte dell'altare, come pure le diverse fasi dello stesso maestro¹⁶.

L'evidenza dell'attività delle botteghe o dei singoli maestri nell'ambiente locale non risolve tuttavia la questione della loro origine. È possibile supporre, considerato il gran numero di altari e di sculture lignee del Seicento e l'impossibilità degli artisti locali di soddisfare le richieste, che gran parte di loro, specie nella parte veneta della penisola, siano opera di maestri e botteghe provenienti dalle regioni italiane limitrofe. Quest'ipotesi però è difficile da argomentare, innanzitutto perché gli altari lignei nella stessa Venezia non si sono conservati, quindi non esistono esemplari simili a quelli locali. D'altro canto, i riferimenti che possono essere fatti con gli altari veneti, più precisamente con quelli di Belluno e Treviso, si mantengono su un livello

¹⁴ Cfr. R. MATEJČIĆ, *op. cit.*, p. 489.

¹⁵ N. KUDIŠ BURIĆ-N. LABUS, *op. cit.*, p. 191. Vedi pure N. KUDIŠ BURIĆ, *Vizitacije pulske biskupije iz 1658. i 1659. godine – značajan izvor za poznavanje spomeničke baštine Rijeke i istočnog dijela Istre*, [Le visitazioni della diocesi polese del 1658 e 1659 – una fonte importante per la conoscenza del patrimonio monumentale di Fiume e della parte orientale dell'Istria], in N. KUDIŠ BURIĆ-N. LABUS, *Dalle parti arciducali e sotto San Marco. Visite arciducali fatte del anno 1658 et venete 1659. U kraljevskim stranama i pod svetim Markom. Vizitacije u pulskoj biskupiji na austrijskom i mletačkom području godine 1658. i 1659*, Fiume, 2003, p. 363.

¹⁶ Cfr. V. ZAJEC, *Studije o drvenim oltarima i skulpturi 17. stoljeća u Istri*, Zagabria, Società degli storici dell'arte della Croazia, 2004, pp. 191-196. La tesi della provenienza di una serie di altari e di sculture dalla stessa bottega è formulata dall'autrice nelle sue tesi di master e di dottorato. Vedi V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. I, 1994, p. 106 - 135; *Id.*, *op. cit.*, vol. I, 2001, p. 105 - 134.

generale, mentre i tentativi di stabilire legami tra i nostri altari lignei e quelli del Friuli indicano più differenze che somiglianze¹⁷. In genere, per gli altari di miglior fattura si ritiene che siano di origine straniera (veneziana, veneta, friulana), opera di maestri o botteghe, negando in questo modo la possibilità che l'ambiente locale abbia potuto esprimere un analogo livello qualitativo¹⁸. Quest'ordine di pensiero, considerato che gli altari di minor qualità sono più numerosi, andrebbe a favore della tesi di un numero più consistente di botteghe e artigiani locali. Trattando gli altari dell'Istria centrale Marija Ivetić rileva che la mano dei maestri locali si riconosce dalle caratteristiche rustiche, popolari della scultura, dalla loro staticità e rigidità, cosicché singoli altari sono caratterizzati dalla combinazione tra una fattura rigida e una più morbida, di maggiore qualità, che s'ipotizza sia stata realizzata da valenti maestri locali oppure da artisti e botteghe straniere¹⁹.

Analizzando l'insieme degli altari lignei dalmati del Seicento, Daniel Premerl scrive che nella maggioranza dei casi si tratta di lavori di maestri e botteghe veneziane, ricollegando allo stesso tempo il loro numero e lo stato di conservazione alla sfavorevole situazione economico-finanziaria e al fatto che tali condizioni non favorivano la crescita degli artigiani e lo sviluppo di botteghe locali in grado di affrontare il complesso procedimento di realizzazione di un altare ligneo. L'autore ritiene che l'assenza di opere provenienti da altri ambienti, eccetto quello veneto, sia dovuta alla politica di Venezia volta a impedire le importazioni. Allo stesso tempo la situazione in Dalmazia si differenzia da quella in Istria perché la regione non era divisa tra due sovranità. Isolati esempi di altari dalmati indicano comunque l'esistenza di legami anche con altri ambienti. L'altare maggiore della chiesa dell'Ascensione di Maria a Pago, ad esempio, è considerato l'esemplare più meridionale a livello locale, se non addirittura europeo, di arte settentrionale. All'Italia settentrionale si ricollega anche l'altar maggiore della chiesa dell'Ascensione di Gesù a Pacostiane²⁰.

¹⁷ Cfr. V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. I, 1994, p. 103 - 105.

¹⁸ Cfr. N. KUDIŠ BURIĆ, *op. cit.*, p. 363.

¹⁹ Cfr. M. IVETIĆ, *Drveni retabli oltara od XVII. do kraja XIX. stoljeća iz crkava središnje Istre* [Le ancone lignee degli altari dal XVII alla fine del XIX secolo nelle chiese dell'Istria centrale], Museo della città di Pisino, 2007, p. 29.

²⁰ Cfr. D. PREMERL, *Drveni oltari 17. stoljeća u Dalmaciji* [Altari lignei del XVII secolo in Dalmazia], tesi di dottorato, Zagabria, 2008, pp. 4, 13-14, 137-140, 143. Sono analizzati anche gli altari lignei del territorio raguseo dal XV al XVIII secolo. Non sono noti gli autori dei pochi esemplari di altari del Seicento in questo territorio, di regola del tipo a edicola. Considerata la tradizione anteriore in quest'area, nella quale si registra la presenza di botteghe locali, nonché l'insufficiente studio delle fonti d'archivio, non si può escludere la

Le difficoltà, oltre che nel determinare l'origine dell'altare, sorgono anche quando si cerca di definire la parte avuta dai singoli maestri nelle varie fasi di lavorazione. L'ambiente veneziano in questo senso aveva una lunga tradizione e una chiara suddivisione dei compiti tra le arti e i mestieri²¹. Il trattamento di base del legno, ma anche la realizzazione di altari ad arco trionfale, era affidata ai maestri *marangoni*; l'esecuzione delle pale era competenza, nel caso fossero di marmo, dei membri della corporazione dei *tagliapietra*, mentre per quelle di legno degli *intagliatori*. Quest'ultima corporazione si divideva poi in maestri *figuristi*, per la scultura delle statue, e in *ornatisti* per le decorazioni. Alla scuola dei pittori era affidata la creazione della policromia, mentre gli *indoratori* – sottogruppo della corporazione dei pittori – erano incaricati delle dorature. Tuttavia, le loro relazioni reciproche e la collaborazione, compresa la prassi della commessa, non si svolgevano secondo un modello chiaramente definito e neanche i maestri si attenevano sempre ed esclusivamente al loro mestiere, cosicché la comprensione del processo di realizzazione dell'altare e il discernimento delle singole mani si complicano ulteriormente. I committenti dell'altare, inclusa la pala, potevano rivolgersi separatamente al falegname, al lapicida, all'intagliatore e al pittore, che poi poteva siglare un contratto di subappalto con un altro artigiano per la realizzazione di quelle parti dell'opera per le quali non era abilitato. Il progetto dell'altare, esclusi gli *indoratori*, poteva essere prerogativa di ciascuno dei succitati maestri, di modo che uno stesso artigiano era in grado di occuparsi sia dei lavori in pietra sia di quelli in legno. È possibile, inoltre, che l'artigiano abbia eseguito anche un lavoro non strettamente legato al suo mestiere come, ad esempio, oltre l'esecuzione della cornice dell'altare, anche il lavoro del pittore. Soprattutto quando l'architettura dell'altare e la pala, dipinta o scolpita, sono, stilisticamente, uniformi, è possibile attribuire la paternità del concetto a un solo maestro o alla collaborazione tra l'intagliatore e il pittore²². Nello stesso tempo non mancano neppure esempi di botteghe e di

loro origine locale. Egualmente non si può escludere, dati i ramificati rapporti commerciali e diplomatici, che siano stati prodotti nei centri artistici della Penisola appenninica. La comparazione con gli altari dalmati conservati induce alla conclusione che non abbiano avuto origine a Venezia. Cfr. B. POPIĆ KURTELA, *Drveni oltari od 15. do 18. stoljeća na dubrovačkom području* [Altari lignei dal XV al XVIII secolo nel territorio raguseo] tesi di master, Zagabria, 2010, p. 338, 341, 346-347. Maggiori dettagli sugli altari in Id., pp. 273-279.

²¹ Un riassunto sull'importanza delle corporazioni nella società veneziana e sul loro modo di operare si può trovare in D. DAVANZO POLLI, *Arts and Crafts in Venice*, Colonia, Könemann, 1999, [1978], pp. 22-33.

²² Cfr. R. TOMIĆ, *Barokno kiparstvo Istre, Kvarnera i Dalmacije* [La scultura barocca dell'Istria, del Quarnero e della Dalmazia], in *Tisuću godina hrvatskog kiparstva* [Mille anni di scultura croata], Muzejsko Galerijski centar, Zagabria, 1997, pp. 263-289 (269).

associazioni di artigiani dello stesso, oppure diverso, profilo professionale²³.

Quando si tratta la prassi locale, il ruolo più importante nell'esecuzione dell'altare è affidato al falegname, responsabile dell'organizzazione dell'intero processo, dalla stesura del progetto e dell'ingaggio degli altri artigiani necessari. Si suppone pure che a causa della mancanza di maestri una stessa persona abbia spesso dovuto diversificare i lavori. In questi casi alcuni degli elementi che concorrono all'aspetto finale dell'altare dovevano essere di qualità inferiore. Vlasta Zajec, richiamandosi a Milan Železnik, rileva che si cercava di compensare la minor qualità e la bassa percentuale di sculture sugli altari di modesta fattura con un'ornamentazione più ricca, mentre una copiosa decorazione combinata con una proporzione pressoché simile di sculture sugli altari di maggiore qualità va vista come una scelta consapevole²⁴. La questione della qualità (maggiore o minore), se collegata al contesto nel quale possono ma non devono svilupparsi maestri al di sopra dalla media, va distinta dalla funzione (ruolo) degli elementi presenti sull'altare. La ricchezza dell'ornamento, l'alto numero di sculture, inclusa la maestria dell'esecuzione, in entrambi i casi sono, tra l'altro, il risultato di una decisione cosciente.

Considerate le differenti circostanze politiche e le influenze artistiche più complesse in Istria rispetto al citato ambiente dalmata, argomenti come la prassi di realizzazione degli altari, la partecipazione dei singoli maestri e la loro origine, persino quando le fonti scritte ci rivelano il nome di qualcuno e il loro contributo nell'esecuzione dell'opera, devono essere analizzati nell'ottica del possibile e necessariamente nell'ambito delle possibilità dell'ambiente per il quale lavorano e nel quale vengono commissionate le opere. Per ora è stata ipotizzata una presenza modesta di maestri locali nell'esecuzione degli altari lignei, comunque maggiore rispetto a quelli in Dalmazia, i quali attraverso future ricerche saranno senz'altro rivalorizzati.

Va considerata tutta una serie di fattori correlati – dalla suddivisione politico-amministrativa ed ecclesiastica della penisola, con tutti i problemi e le circostanze positive derivate dagli ambienti culturali dei quali l'Istria è venuta a far parte in seguito a tale assetto, fino alle richieste della Chiesa post-tridentina e alle reali possibilità dello specifico ambiente – se vogliamo

²³ Cfr. N. KUDIŠ BURIĆ, *op. cit.*, pp. 348-349; Cfr. inoltre V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. I, 1994, p. 101-103 e D. PREMERL, *op. cit.*, 2008, pp. 89-90.

²⁴ V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. I, 1994, pp. 102-103.

valutare gli altari e le sculture lignee istriane del Seicento dal punto di vista stilistico. Detto questo, lo stile dovrebbe essere visto come una categoria che è necessariamente instabile, la quale, dipendendo da tutti i fattori presenti nell'ambiente nel quale l'opera nasce, deve costantemente modificarsi. Osservandola in questo modo, l'opera sarà in misura maggiore o minore caratterizzata dalle qualità che la avvicinano all'ideale dello stile puro, ma anche a quelle che in gran misura l'allontanano da questo ideale o addirittura lo contraddicono, il che allo stesso tempo porterà a una più precisa – nei limiti del possibile – e più obiettiva interpretazione dell'opera, nata nelle specifiche circostanze di spazio e di tempo²⁵. La posizione geografica dell'Istria era strategicamente importante per entrambi i poteri e di conseguenza anche il motivo per cui questo piccolo territorio dovette sopportare il peso di rapporti tesi e le inevitabili conseguenze. Lo stesso motivo era anche la causa per cui l'Istria costituiva un ambiente marginale, provinciale, trascurato dalle autorità centrali per qualsiasi investimento di una certa rilevanza. La categoria stilistica degli altari e delle sculture lignee in Istria nel XVII secolo pertanto – tenendo presente la complessità delle citate influenze – deve essere spiegata prendendo come esempio il livello medio delle opere, spesso popolari e di minore qualità, dove soltanto qualcuna per fattura si distingue dalla media²⁶.

Tutto l'insieme degli altari lignei e delle sculture del Seicento può essere sommariamente suddiviso, considerate le influenze dominanti, in quello dell'Istria veneta sotto l'influenza veneziana e in quello asburgico con caratteristiche nordiche, prevalentemente delle regioni slovene. Bisogna rilevare che la costruzione di Santa Maria della Salute di Longhena, elemento chiave delle peculiarità del nuovo stile (barocco) nell'architettura di Venezia, si è protratta fino alla fine del Seicento e in gran parte eredita la tradizione del Palladio. La prassi di realizzazione di altari di legno a Venezia cominciò ad affievolirsi, come rilevato, sin dagli inizi del Cinquecento in favore di quelli di marmo e di pietra, ma anche delle tendenze classicheggianti nell'archi-

²⁵ N. KUDIŠ, *Sakralno slikarstvo u Istri od 1550.-1650.* [La pittura sacra in Istria dal 1550 al 1650], tesi di dottorato, Zagabria, 1998, pp. 369-370.

²⁶ Tra le numerose opere di qualità minore nell'ambito dell'insieme delle sculture lignee in Istria, Vlasta Zajec distingue i lavori popolari da quelli con caratteristiche di forma e di stile provinciale, indicando, in effetti, la loro diversa relazione verso le qualità della cosiddetta alta arte. In tal senso la scultura provinciale con più chiarezza rispecchia la purezza stilistico-formale e un maggiore legame con la qualità delle opere migliori, mentre nella scultura popolare – di qualità inferiore – questi legami si manifestano a un livello più generale. Di più sull'argomento in V. ZAJEC, *op. cit.*, pp. 221-237.

tettura. La tradizione degli altari di legno ebbe continuità, secondo i gusti locali, nella provincia veneziana. L'espressione che dall'aspetto stilistico si nota nel periodo d'intervallo tra il gotico e il protobarocco è il risultato di una differente tradizione e del senso estetico della provincia, cioè il prodotto di un ambiente che, distanziandosi dagli andamenti classicheggianti, ricollega il legno come materiale all'eredità gotica, all'indoratura e alla policromia, che spesso sono usati dai maestri provenienti da nord²⁷. Allo stesso tempo anche la tradizione della scultura veneziana del Cinquecento si è mantenuta fino alla metà del secolo successivo, quando ha ceduto il passo all'espressione stilistica barocca, cosicché il nuovo stile non è stato inaugurato dai Veneziani bensì dai nuovi arrivati da altre città italiane e dai territori a nord delle Alpi²⁸.

La seconda fonte d'influenza, quella delle regioni limitrofe slovene, condivide con il nostro territorio la complessità delle tendenze dei due ambienti culturali, ma anche l'epoca di comparsa delle prime espressioni barocche. In Slovenia l'influenza italiana confluiva in duplice forma, provenendo da due ambienti diversi. Lo stile barocco delle regioni alpine, originariamente arrivato dall'Italia, era stato trasferito su un altro materiale; nella tradizione dell'intaglio in legno e in forma leggermente diversa era sceso da nord, dando vita a un importante centro a Lubiana, ma si era affermato soprattutto nella Stiria. L'altro canale d'influenza, che aveva creato a Gorizia il centro di produzione di altari barocchi e, in seguito, un altro, ancora più importante, a Lubiana, proveniva da Venezia attraverso il Veneto e il Friuli. Il nuovo stile raggiunse la sua maturità in tutta la Slovenia nel periodo successivo al 1680, mentre le caratteristiche del gotico, del rinascimento nordico, del manierismo della prima metà del XVII secolo, con le prime modeste tracce di barocco presenti dalla metà del secolo fino agli anni Ottanta, rappresentano un periodo di transizione. In quest'ambito per il nostro territorio sono particolarmente importanti i citati *altari dorati* che, come tipologia di altare, diffondendosi dalle regioni alpine continua e modifica la tradizione degli altari gotici a pannelli. In Slovenia questa tipologia si manifesta in forme diverse, unificate per regione, anche in combinazione con i modelli italiani.

Alla metà del XVII secolo su questi altari si registra un cambiamento del

²⁷ Cfr. N. KUDIŠ BURIĆ, *op. cit.*, pp. 346-349.

²⁸ R. WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, London, Yale University Press, New Haven and London, 1982, [1958], p. 450.

ruolo attribuito alla scultura: fino alla metà del secolo è molto più marcato l'accento sull'architettura e sull'ornamento, ai quali la scultura, calma e rigida, è subordinata, mentre in seguito presenta una crescente autonomia e i primi segni dello stile barocco. La seconda direzione di sviluppo, legata alle influenze italiane (veneziane), si realizza da un lato con la fusione delle forme centroeuropee e veneziane e dall'altro attraverso gli intagli in legno che, dal punto di vista stilistico, sono sfuggiti alle influenze del nord. Tuttavia, in entrambe le direzioni sono presenti i maestri dei due ambienti culturali. La presenza d'italiani in Stiria, per esempio, o quella di artisti del nord nelle regioni meridionali, non sono casi rari, cosicché la possibilità di distinguere le singole mani o di stabilire l'origine dei maestri e i loro legami con altri ambienti culturali è resa ugualmente difficoltosa come nel nostro caso²⁹.

Il linguaggio figurato del barocco pertanto poteva essere presente in Istria appena nella seconda metà del XVII secolo e realizzarsi in convivenza con le forme dei due precedenti periodi stilistici. Il citato sintagma "tra il gotico e il barocco", presente nella letteratura specializzata nostrana come formulazione che rileva la complessità stilistica e la frequente assenza di caratteristiche rinascimentali nel patrimonio artistico della Croazia settentrionale nel Cinquecento e nel Seicento, può in parte, considerate le influenze, essere applicato agli altari della parte asburgica dell'Istria. Questi altari, con la presenza di echi del gusto gotico, sono realizzati in una gamma di stili, che vanno da forme rinascimentali-manieristiche a quelle barocche e alla loro reciproca compenetrazione, in proporzione e intensità differente. D'altro canto, anche il gruppo di altari dell'Istria veneta si ricollega essenzialmente alla tradizione rinascimentale italiana (del manierismo veneziano) dei due secoli precedenti, "sviluppendoli" con elementi architettonici leggermente più complessi e con la decorazione³⁰. In questo senso anche questo piccolo segmento di modesta portata creativa in un ambiente provinciale indica tutta la complessità del Seicento, la flessibilità dei "confini di stile", considerati il tempo e lo spazio, i condizionamenti subiti dallo stile e dalla qualità con la logica della situazione, cioè che [...]

I quadri, le statue e gli edifici non sono solo delle linee, dei colori e delle forme ben allineate. In questo loro bell'ordine gli artisti, oltre al piacere per l'occhio,

²⁹ S. VRIŠER, *Baročno kiparstvo* [La scultura barocca], Lubiana, Mladinska knjiga, 1967, V- XXV.

³⁰ Cfr. V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. I, 1994, pp. 9-11.

hanno inserito tutte le sensazioni e i pensieri che avevano sulla natura e sulla società nella quale vivevano. Pertanto le opere artistiche sono innanzitutto documenti di vita. Non esiste nell'opera artistica una linea senza tempo, un colore senza tempo, una forma senza tempo. In ciascuna linea, colore e forma dell'opera si trova la vita di una determinata epoca. [...] Tutte le grandi opere artistiche sono il frutto del modo in cui l'artista sente il suo tempo³¹.

Qui è necessario aggiungere che queste sono in ugual misura anche delle "piccole" opere d'arte.

TIPOLOGIA DEGLI ALTARI LIGNEI IN ISTRIA

L'altare come luogo centrale di svolgimento del rituale della messa è presente sin dagli inizi del cristianesimo ed ha mantenuto la sua funzione fino ad oggi. Col tempo sono cambiati il rituale e l'aspetto dell'altare, però la parte più importante della messa, la transustanziazione, è sempre rimasta la stessa³². Al Concilio di Trento, come già rilevato, è stata rinnovata l'importanza di celebrare la presenza di Cristo nell'eucaristia, il che, con la collocazione del tabernacolo sulla mensa dell'altare, ha creato anche nuovi spazi per l'espressione artistica. Ciò solleva la questione della genesi dei cambiamenti nella progettazione degli altari, cioè dei fattori che condizionano l'aspetto degli altari istriani del Seicento. Un cambiamento importante in tal senso, in una sequenza evolutiva che risale sino ai primordi della cristianità, era avvenuta già nel corso del XIII secolo. Sulla mensa, fino allora un semplice altare a forma di tavola con lievi modifiche, s'incominciano a collocare dipinti e statue³³. Da allora in poi, secondo i concetti vigenti in tempi e luoghi differenti, cambierà, in effetti, soltanto il modo di formare la cornice dei quadri o gli elementi intorno alla statua d'altare. Lo stile gotico, coltivando la tradizione del dittico, del trittico e del polittico, svilupperà il cosiddetto altare a pannelli, mentre nel periodo del rinascimento e del barocco l'altare

³¹ M. PEIĆ, *Pristup likovnom djelu* [Approccio all'opera d'arte], III edizione, Zagabria, Školska knjiga, 1973, p. 223.

³² Cfr. AB [A. BADURINA], *Misa i Oltar*, [La Messa e l'Altare] in AA. VV. *Leksikon ikonografije, liturgike i simboličke zapadnog kršćanstva*, Anđelko Badurina (red.), Kršćanska sadašnjost, Zagabria, 2006, pp. 435, 465-468.

³³ *Ivi*, *Oltar* [L'Altare], pp. 466- 467; nella stessa fonte in altro luogo si colloca nell'XI secolo la comparsa delle prime pale. Cfr. *Ivi*, *Retabl* [La Pala], p. 539; anche M. PELC, *Renesansa*, Zagabria, Naklada Ljevak, 2007, p. 294, indica l'XI secolo.

sarà costruito con gli elementi architettonici classici, arricchiti, nella misura consentita dal momento e dal luogo, con il proprio timbro stilistico. Tuttavia, si tratta fundamentalmente di un insieme organico che, a prescindere dagli “interventi stilistici”, è formato dagli stessi elementi: scalini, suppedaneo, stipite, mensa, predella, pala e da un elemento di coronamento³⁴.

L’origine della cornice e il modo d’interpretarla come elemento decorativo ornamentale, secondo Alois Riegl, va cercata nell’arte egizia. Un rapporto più preciso tra la cornice e la parte dipinta si è sviluppato però in Assiria³⁵. Il modo in cui erano recepite le cornici ornamentali in quelle epoche ci è ignoto, tuttavia è certo che in periodi successivi esistevano posizioni chiare in merito alle funzioni decorative e di altro genere degli elementi architettonici dell’altare e delle cornici dei quadri in generale. A un simile pensiero potrebbe indurci anche una prima occhiata agli altari lignei conservati in Istria. Fortunatamente si sono salvate anche le testimonianze scritte che parlano in favore di tali idee. Leon Battista Alberti riteneva auspicabile decorare le cornici dei quadri con l’oro. Nei suoi trattati anche Sebastiano Serlio conferma, nella nota posta accanto all’unica proposta grafica conservata di realizzazione della pala d’altare, il modo dell’architettura italiana di concepire l’altare come un ornamento del quadro. Nicolas Poussin poi rilevava in particolare la necessità di scegliere una cornice adeguata (possibilmente dorata) per il quadro, come qualcosa che la distingue dall’ambiente circostante e dirige l’osservatore verso il contenuto del dipinto, mentre André Félibien³⁶ nel suo trattato riporta che gli italiani spesso consideravano la cornice come decorazione e un qualcosa che “fa vendere” il quadro. Alla stessa conclusione giunge anche Radoslav Tomić che scrive: “L’altare, concepito architettonicamente con accentuato verticalismo e la composizione equilibrata, è in realtà la cornice per la pala centrale con finitura ad arco o orizzontale”³⁷.

Gli altari lignei (istriani), visti come una cornice per sistemare il quadro, il rilievo o la scultura, sono il risultato delle riflessioni architettoniche, incisorio-scultoree e pittoriche. Ciò li inserisce tra le opere d’arte applicata che, oltre ad avere la funzione liturgica, sono anche i testimoni rilevanti (se non gli unici) dei risultati artistici di una data società. Tutti questi lavori, come già

³⁴ Cfr. D. PREMERL, *op. cit.*, pp. 5-6.

³⁵ A. RIEGL, *Problems of style: foundations for a history of ornament*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1992, p. 84.

³⁶ Cfr. D. PREMERL, *op. cit.*, pp. 35-36.

³⁷ R. TOMIĆ, *op. cit.*, p. 269.

sottolineato, sono il prodotto delle circostanze specifiche esistenti nell'ambiente nel quale e per il quale sorgono. Con ciò è allo stesso tempo condizionato l'approccio alla loro fattura, che alla fine si traduce in opere nelle quali si riconoscono le forme tipiche e le caratteristiche di un determinato circolo culturale.

Quando si tratta di tipologia degli altari istriani, di legno e, in generale, del XVII secolo (e di altre epoche), è necessario innanzitutto attirare l'attenzione sulla mancanza di coerenza terminologica e precisione dei singoli termini. Le cause derivano soprattutto dalla complessità della materia studiata, dall'impossibilità di definire con precisione alcune forme, specialmente quelle ornamentali presenti sugli altari, ma anche dall'assunzione acritica di alcuni termini dalla letteratura scientifica straniera. Il problema si manifesta a livello di differenziazione delle tipologie architettoniche di base, cioè la forma a edicola è identificata o classificata nella tipologia di altari ad arco trionfale³⁸. Definendo il tipo di altare ad arco trionfale, Damir Tulić scrive:

L'architettura del retablo consiste in una o più coppie di colonne che affiancano la pala ad arco e sono collegati tra loro da lesene e dall'attico con timpano intero o interrotto. In questo gruppo possono essere inseriti anche gli altari definiti come edicola classica con un paio di colonne o pilastri che affiancano la pala, ad arco o quadrata, e sopra le lesene sostengono il timpano triangolare. Inoltre, qui rientrano anche gli altari con le nicchie per le statue, di solito tre nicchie affiancate da quattro colonne³⁹.

L'*Atlante dell'architettura* non definisce i tipi di altare, ma differenzia la forma dell'edicola dall'arco di trionfo, il che si può applicare anche per la tipologia d'altare. In questo senso l'altare a edicola sottintende una nicchia con terminazione semicircolare o lineare affiancata da un piedritto (generalmente sono colonne o pilastri) da ogni lato e dall'elemento terminale che ha di solito la forma di timpano segmentato o ad arco. In base all'*Atlante*,

[...] Tra gli elementi ripresi dall'antichità, rientra anche l'edicola con le varie

³⁸ N. KUDIŠ, *Tutte le opere d'architettura et prospettiva di Sebastiano Serlio (1619) i praksa izrade drvenih oltara u Istri*, in "Annales. Annali del litorale Capodistriano e delle regioni vicine", Capodistria, 1994, pp. 93-101, p. 97 e seg.

³⁹ D. TULIĆ, *Kamena skulptura i oltari 17. i 18. stoljeća u Porečko – pulskoj biskupiji* [Sculture in pietra e altari del XVII e XVIII secolo nella diocesi di Parenzo e Pola], tesi di dottorato, Zagabria, vol. I, 2012, p. 64.

forme del timpano [...], una composizione architettonica completa di piccole dimensioni che non deriva dalla struttura dell'edificio né da una funzione specifica, bensì è come una specie di "elemento mobile" che viene inserito, singolarmente o in serie, in diversi contesti come contrasto alla superficie liscia del muro o come parte di un insieme [...]. In particolare, spesso funge da cornice decorativa per finestre, da cornice per ospitare la scultura, oppure come nicchia cieca⁴⁰.

Ne consegue che questo elemento è stato considerato soprattutto come una forma decorativa che, in effetti, è il ruolo di questa forma come tipo d'altare, una cornice per la pala, dipinta o scolpita. A favore di ciò parla anche la definizione dell'edicola nel *Dictionary of Ornament*:

From its original meaning – a shrine in a Roman temple – the term widened to describe any framing device consisting of columns or vertical supports bearing a pediment, gable or niches. The Romans themselves used it widely as an ornamental architectural motif, and it was used consistently in classical work from the Renaissance onwards⁴¹.

D'altro canto, l'altare del tipo ad arco di trionfo prevede, di solito, tre nicchie, affiancate da piedritti, cosicché quella centrale è in genere più larga e più alta rispetto a quelle laterali. Come elemento terminale in questo caso possono essere presenti diverse varianti nella composizione delle relazioni tra timpano, attico ed edicola. Esiste, tuttavia, la cosiddetta forma ad arco a un solo asse, che si differenzia dall'edicola perché come elemento terminale ha di regola soltanto l'attico⁴².

Il motivo dell'arco, come rileva Daniel Premerl, trae origine dal portico del cortile del Belvedere in Vaticano, progettato dal Bramante. Il motivo era attraente anche per i più importanti architetti italiani del XVI secolo. L'antico Arco dei Gavi a Verona è stato rappresentato da Giovanni da Sangallo, da suo nipote Antonio da Sangallo il Giovane, da Baldassarre Peruzzi, da An-

⁴⁰ W. MÜLLER- G. VOGEL, *Atlas arhitekture 2*, Zagabria, Golden marketing, 2000, p. 423; Cfr. pure W. MÜLLER-G. VOGEL, *Atlas arhitekture 1*, Zagabria, Golden marketing, 1999, p. 211. Nella letteratura specializzata si menziona anche l'altare del cosiddetto tipo a trittico, simile a quello ad arco di trionfo con tre assi, ma con aperture di uguale altezza e larghezza. Cfr. D. PREMERL, *op. cit.*, p. 30. La forma citata è rara negli altari lignei istriani; si può individuare per esempio nell'altare maggiore della chiesa di San Rocco a Piemonte che viene datato agli inizi del XVII secolo e persino alla fine del XVI. Cfr. V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. II, 1994, p. 249, FK 268.

⁴¹ Ph. LEWIS-G. DARLEY, *Dictionary of Ornament*, Londra, Macmillan, 1986, p. 24.

⁴² Cfr. W. MÜLLER- G. VOGEL, *Atlas arhitekture 1 cit.*, p. 211.

drea Palladio e da Sebastiano Serlio. Quest'ultimo presenta il motivo dell'arco di trionfo anche nel suo secondo libro *Sulla prospettiva*. Per la tipologia a edicola, leggermente meno frequente in Istria, si ritiene che l'origine derivi dalle edicole del Pantheon romano. L'elemento è pure presente tra i disegni degli architetti ed è usato da Giuliano da Sangallo per la realizzazione dell'altare maggiore nella chiesa di Santa Maria delle Carceri a Prato e da Jacopo Sansovino nel cortile di Palazzo Corner a Venezia⁴³.

Degli altri elementi, le voci che più di frequente pongono dei dubbi sono la *predella d'altare*, *retablo*, *coronamento* e *attico*. Sia la prima sia la seconda coppia di concetti possono, e non devono, considerarsi come equivalenti. Per la parte d'altare sopra la mensa si usa più spesso il termine *retablo* invece di *predella*, che potrebbe riferirsi pure alla parte tra la predella e il coronamento. Inoltre, per la stessa parte si usano spesso anche le definizioni *parte principale* oppure *centro* dell'altare, con le quali contemporaneamente può essere descritta soltanto la parte centrale nella quale viene collocato il dipinto, il rilievo o la statua. *Attico* è spesso con imprecisione chiamata tutta la parte terminale dell'altare, mentre questo concetto dovrebbe essere riservato soltanto per il coronamento che ha effettivamente la forma di *attico* come lo conosciamo dall'architettura antica⁴⁴. Il problema di trasmissione acritica del termine *altare d'oro* dalla letteratura slovena è già stato menzionato. Il termine e il suo significato sono stati spiegati dallo storico dell'arte sloveno Milan Železnik trattando gli altari lignei della regione slovena della Gorenjska, però è applicabile a tutto il territorio della Slovenia.

L'altare d'oro non è ogni altare dorato, bensì l'autentico altare del XVII secolo sul quale si è riccamente sviluppata la fantastica ornamentazione settentrionale che pittorescamente ricopre le parti architettoniche e nei pannelli e nei ripieni vive autonomamente, simile a un merletto sullo sfondo scuro⁴⁵.

Železnik allo stesso tempo rileva che gli altari trattati nel suo studio sono prevalentemente opere locali (slovene). Anche se è chiaro dalla sua defi-

⁴³ Cfr. D. PREMERL, *op. cit.*, pp. 26-30.

⁴⁴ Cfr. V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. I, 1994, pp. 13-24.

⁴⁵ M. ŽELEZNIK, *Osnovni vidiki za študij "zlatih oltarjev" v Sloveniji*, [Aspetti di base per lo studio degli "altari d'oro" in Slovenia], in "Zbornik za umetnostno zgodovino", n. v., IV, Lubiana, 1957, p. 131, 142. "Zlatni oltar [...] ni vsak pozlačen oltar, ampak prav oltar 17. stoletja, na katerem se je bogato razvila fantastična severna ornamentika, ki slikovito prekriva arhitekturne dele in v predrtro rezljanih krilih in polnilih samostojno zaživi, podobna čipki na temnem ozadju".

nizione che la parola *d'oro* non indica soltanto la policromia, i nostri autori hanno erroneamente usato questo termine persino per gli altari di evidente origine veneziana. Così, ad esempio, Radmila Matejčić rileva

[...] L'influenza veneziana diretta sugli "altari d'oro" dagli inizi del XVII secolo è esclusiva. [...] L'*altare d'oro* creato nell'area sotto l'influenza diretta di Venezia è marcatamente tettonico, ha in genere la forma ad arco sulla cui superficie è applicata l'ornamentazione ripresa dai trattati sull'architettura e la decorazione di Serlio, Palladio e di altri autori, che tutti si ricollegano al repertorio classico di Vitruvio⁴⁶.

La stessa autrice poi, trattando gli altari nei possedimenti asburgici (Galignana, Bersezio, Laurana e Bogliuno) in Istria, nota che

per questi è caratteristica l'enfasi architettonica, le colonne sono prive di scanalature, lisce e ricoperte da una fine e bassa decorazione di acanto romano e foglie di vite. [...] La ricca decorazione, le entasi arrotondate e le linee morbide delle curve mettono in risalto la plasticità della composizione, tuttavia questa ornamentazione è ancor sempre subordinata all'architettura ed è soltanto un suo complemento⁴⁷.

L'autrice ricollega l'origine di questi altari a Venezia, ma non esclude neanche i maestri friulani e le loro esperienze venete. Inoltre, la commistione tra l'architettura veneziana dell'altare e la decorazione, che è ritenuta un'influenza nordica, è spiegata dall'autrice con l'universalità dell'ornamentazione caratteristica delle botteghe veneziane del XVII secolo.

L'insieme degli altari lignei istriani del Seicento per tipologia indica due tradizioni di progettazione che derivano dalle influenze di due ambienti culturali. La tradizione rinascimentale italiana nella progettazione degli altari del XVII secolo in Istria si è manifestata con più forza rispetto a quella centroeuropea. In tal senso, gli altari dell'Istria veneta sono realizzati in prevalenza nella forma dell'arco di trionfo, più raramente a edicola, con una chiara relazione tra gli elementi portanti e portati, nei quali la decorazione, anche se spesso più ricca rispetto agli altari del Cinquecento, non diventa mai dominante. L'elemento chiave che distingue gli altari di questo gruppo

⁴⁶ Cfr. R. MATEJČIĆ, *op. cit.*, pp. 385-642, 568.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 385-642, 570-572.

è la sua parte terminale. Sono possibili le soluzioni col timpano, con l'attico e il timpano, con l'edicola, nonché col timpano e l'edicola, nelle diverse varianti delle relazioni compositive⁴⁸. D'altro canto, l'altare con una più marcata influenza del circolo culturale centroeuropeo, più frequente nella parte asburgica ma presente anche in quella veneta, nasce dalla fusione tra la tradizione veneziana di progettazione architettonica dell'altare con la tradizione gotica e nordica degli altari a pannelli. In tal senso la parte centrale di questi altari è formata dalla chiara relazione tra gli elementi portanti verticali e quelli orizzontali portati, con ciò che si avvicinano più fortemente alla tradizione nordica mediante i pannelli laterali, spesso più bassi e a sbalzo, che sono di regola riccamente decorati. In questo modo si ottiene un contorno più sinuoso rispetto ai semplici tipi di altare ad arco o a edicola, nei quali la decorazione è soltanto un'aggiunta all'architettura. Sugli altari nei quali è più marcata l'influenza nordica, la doviziosa ornamentazione è la caratteristica del suo insieme. Bisogna però rilevare che le volute ornamentali, come motivo molto frequente, spesso presenti lungo i pannelli laterali, non possono essere viste come un residuo della tradizione gotica. Gli altari a due piani, molto rari, sono presenti negli ambienti di confine sia nell'Istria veneta sia in quella asburgica. Si tratta, di regola, di altari dalle leggibili basi architettoniche, molto spesso a forma di arco sovrapposto, i cui contorni e la decorazione si legano più fortemente alle influenze del circolo culturale nordico. Alcuni autori distinguono il tipo di altare di forme miste, nel quale è caratteristica la combinazione tra la base architettonica veneziana e gli elementi tipici dell'influenza settentrionale. Questi altari sono egualmente presenti in entrambe le parti dell'Istria e di regola sono definiti dai pannelli laterali più stretti e più bassi, che possono e non devono poggiare su mensole, nonché da una percentuale maggiore di decorazioni⁴⁹.

Gli altari della cosiddetta tipologia architettonica meridionale hanno un numero sufficiente di riferimenti per determinarne l'influenza (o origine) dominante veneziana. Tra le altre due categorie di altari, quelli con marcate caratteristiche settentrionali, oppure miste, è di regola più difficile stabilire un chiaro confine, cosicché, nonostante le forti influenze nordiche presenti su alcuni, soltanto un eventuale conferma documentaria sull'origine del maestro o della bottega permetterà di chiamarli *d'oro*. In effetti, gli altari

⁴⁸ Cfr. V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. I, 1994, pp. 35-52.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 35-62. Cfr. pure M. IVETIC, *op. cit.*, pp. 14-19.

lignei istriani con tali caratteristiche, inclusi quelli nel Litorale sloveno, “ [...] possono essere opera di intagliatori e indoratori ambulanti veneziani, più di rado veneti o friulani, oppure di qualche bottega locale, slovena o persino istriana”. In entrambi i casi si nota l’influenza italiana dall’aspetto dell’architettura, della scultura e della decorazione⁵⁰. Sull’altare di Pago con caratteristiche nordiche, citato in precedenza, Kruno Prijatelj, oltre a chiamarlo *d’oro* e a ricollegarlo con altari simili presenti sull’isola di Veglia, nel Litorale croato e nell’Istria orientale, osserva anche la forma basilare dei polittici veneziani. “Una certa combinazione tra altare veneziano e dorato [...]” è notata anche da Radoslav Tomić quando tratta gli altari di Veglia e di Arbe, “[...] nei quali si mescolano la forma tettonica e l’eccessiva decorazione, la coerente separazione tra l’insieme e i dettagli, mentre le sculture sono scolpite in modo rustico e naturalistico”⁵¹. Recenti studi osservano che anche la scultura sull’altare di Pago, datato alla fine del XVI secolo, è posta su volute “veneziane” secentesche affiancate dal *retablo* “nordico” [...]”⁵².

In questo contesto, tenendo presente la complessità delle influenze e l’impossibilità di determinare con precisione l’origine dei maestri e degli altari presenti in ambiente locale, la divisione tipologica in *altari a pannelli in più parti* (polittici) presente nella letteratura, in altari di tipo architettonico meridionale e settentrionale, in pannelli di forme miste, nonché in – con criterio illogico – altari a piani, dovrebbe essere presa con estrema prudenza. È interessante osservare che gli altari del cosiddetto tipo architettonico meridionale sono più frequenti nella parte asburgica dell’Istria (Bogliuno, Previso, Treviso, Cerreto, Laurana, Moncalvo, Piemonte, Galignana, Ligani, San Giorgio, Scopliacco, Cosliacco, Bersezio), che non quelli di tipo settentrionale nell’Istria veneta (Fianona, Promontore). Gli altari a pannelli di forme miste sono presenti egualmente in entrambe le parti della penisola, ma queste forme si riconoscono anche sugli altari di tipo settentrionale (Bogliu-

⁵⁰ N. KUDIŠ, *Drveni oltari iz XVII. stoljeća u župnoj crkvi vol. Jurja u Brseču* [Altari lignei del XVII secolo nella chiesa parrocchiale di San Giorgio a Bersezio], in “Radovi Instituta za povijest umjetnosti”, vol. 14, Zagabria, 1990 [b], pp. 151-160, 151.

⁵¹ Cfr. K. PRIJATELJ, *Barok u Dalmaciji*, [Il barocco in Dalmazia] in Andela Horvat, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj* [Il barocco in Croazia], Zagabria, Sveučilišna naklada Liber, 1982, pp. 651-868 (778); R. TOMIĆ, *op. cit.*, pp. 269-271.

⁵² D. PREMERL, *op. cit.*, pp. 138-140. Del resto, nel corpo degli altari lignei del Seicento in Dalmazia sono molto più numerosi quelli del tipo a edicola. A differenza della Dalmazia, dove ci sono una decina di altari ad arco trionfale, nel territorio raguseo questa tipologia è presente in solo un esemplare: nella chiesa di Nostra Signora degli Angeli a Sabbioncello (Orebić). Inoltre, gli altari ragusei, a differenza di quelli dalmati, sono più semplici, più classici, con meno decorazioni. Cfr. B. POPIĆ KURTEL, *op. cit.*, p. 338.

no, Piana di Bogliuno), mentre per esempio Bogliuno, Bersezio e Fianona sono ambienti nei quali sono presenti tutte e tre le varianti⁵³.

ORNAMENTO E SCULTURA

Dai tempi delle antiche civiltà, come rileva Alois Riegl, le cose non sono sostanzialmente cambiate riguardo all'ornamento vegetale:

Once a fully developed vegetal motif was available from somewhere else, no one thought of taking the trouble to create new stylizations from their own local flora. For the same reason, our decorative vocabulary still predominantly consist of traditional antique motifs, although there are more inventors and designers of ornament today than there had been in antiquity⁵⁴.

La decorazione non manca su nessuno degli altari lignei del Seicento in Istria. È già stato menzionato che, sugli altari realizzati sotto l'influenza dominante veneziana, la decorazione è subordinata all'architettura e di regola ripete il linguaggio rinascimentale. D'altro canto, l'ornamentazione sugli altari creati sotto la forte influenza della tradizione settentrionale è sempre più spiccata. Talvolta è marcata in tal misura da coprire completamente gli elementi architettonici, rendendoli a malapena leggibili. Le singole tipologie di decorazione hanno di solito uno "spazio riservato" nell'ambito dell'architettura dell'altare, cosicché con i nastri ornamentali di vario motivo sono decorati gli spigoli verticali e orizzontali e i profili, le testoline d'angelo sono collocate sulla parte anteriore dei piedestalli delle colonne e sulle volte, nei campi sopra e sotto le nicchie e agli angoli dei triangoli segmentati sopra di loro e simili. La vite di regola avvolge il corpo dei pilastri, i cartigli si trovano nel campo centrale della predella, il motivo della conchiglia è usato per rivestire i vertici interni delle nicchie, l'acanto e le decorazioni dello stile auricolare adornano le superfici piane o gli spigoli, avvolgendo e fondendosi con gli altri motivi. Alcuni di questi elementi ornamentali sono presenti su altari creati sotto l'influenza di entrambi i circoli culturali (l'ovulo, l'acanto, la vite), però per esempio i motivi dello stile auricolare e il loro intreccio sono

⁵³ Vedi V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. II, 1994.

⁵⁴ A. RIEGL, *op. cit.*, p. 51.

presenti soltanto sugli altari caratterizzati dall'influsso settentrionale⁵⁵.

L'abbondanza e la natura dei diversi tipi di ornamento con le loro varianti, ma anche la scarsa ricerca scientifica in questo campo, ha portato, come già rilevato, a una copiosa terminologia descrittiva, soprattutto di quelle forme che non sono semplici da definire.

Il linguaggio ornamentale manierista è presente nell'ambiente veneziano e nei territori gravitanti verso la capitale dalla metà del XVI secolo. A Vicenza si riconosce innanzitutto nelle stucature degli interni realizzate da Alessandro Vittoria nel palazzo della famiglia veneta Thiene. Si ritiene che esso sia stato influenzato congiuntamente dalle figure di Michelangelo e del Parmigianino e dal linguaggio ornamentale di Fontainebleau di Primaticcio e di Rosso Fiorentino, sebbene la componente francese di questa unione contenga molti elementi del repertorio di Giulio Romano, che poteva essere presente a Venezia prima che non in Francia. In ogni caso quest'approccio ornamentale manierista al disegno, che sottintende motivi quali cartigli, volute, teste d'angelo, rosette, ovuli e simili, sembra sia stato adatto per gli altari lignei e per l'altra arte applicata. Il dominio della decorazione non è presente in tal misura nell'architettura⁵⁶.

Uno dei motivi manieristi (michelangioleschi) che compare abbastanza spesso sugli altari lignei istriani sono le figure semisdraiate sui timpani, presenti, per esempio, sull'altare di Sant'Antonio Abate (?) nella chiesa parrocchiale di Fianona, sull'altar maggiore della parrocchiale di Promontore, sull'altare dell'Incoronazione della Vergine nella chiesa della Santissima Trinità a Racizze e in molte altre⁵⁷. Un motivo visivamente simile a questo, che può essere considerato come una sorta di riduzione a forma decorativa, sono anche le volute sui lati obliqui del timpano, presenti in Istria, sull'altare dei Santi Cosma e Damiano nella chiesa parrocchiale di Fasana, sull'altar maggiore della chiesa di San Nicolò a Grisignana e sugli altari della Santa Croce e della Beata Vergine del Carmelo nell'omonima chiesa di Cittanova. I motivi di Dio Padre, delle testoline d'angelo e delle teste decorative di donna sono presenti su quasi tutti gli altari⁵⁸.

⁵⁵ Cfr. M. IVETIĆ, *op. cit.*, pp. 20-22.

⁵⁶ Cfr. D. PREMIERL, *op. cit.*, pp. 79-80, 85.

⁵⁷ Di più sul motivo delle figure semisdraiate in D. PREMIERL, *Podrijetlo i manieristička preobrazba all'antica motiva i oltar Imena Isusova u crkvi sv. Dominika u Trogiru* [L'origine e la trasformazione all'antica del motivo e dell'altare del SS. Nome di Gesù nella chiesa di S. Domenico a Traù], in "Radovi Instituta za povijest umjetnosti", vol. 28, Zagabria, 2004, pp. 96-113.

⁵⁸ Vedi i citati altari in V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. II, 1994, FK 134, 157, 167, 50, 67, 128.

Tra i numerosi tipi di decorazione degli altari si distinguono tre che, in larga misura, influenzano l'impressione generale dell'altare. Si tratta dei due tipi di acanto, rinascimentale e barocco, della vite e del cosiddetto stile auricolare (*Knorpelwerk* in tedesco). Milan Železnik, nel suo studio sugli altari lignei della regione slovena della Gorenjska, li divide in tre gruppi basati proprio sulla presenza dei motivi dell'acanto e dello stile auricolare. L'esame dell'insieme di questi altari indica che durante la prima metà del Seicento dominava l'acanto rinascimentale (romano). I cartigli dello stile auricolare, completamente piatti, compaiono prima del 1650, poi, dalla metà del secolo fino al 1670, è tipico il motivo auricolare *massiccio* e, in seguito, fino all'ultima decade, quello intrecciato⁵⁹. Il rigoglioso acanto barocco è caratteristico per gli altari realizzati dopo il 1690. All'inizio di questo periodo è presente anche la combinazione dei motivi dello stile auricolare con l'acanto barocco⁶⁰. È interessante notare che nella Croazia continentale (settentrionale) il motivo dell'acanto barocco, un decennio prima, era comparso come motivo riconoscibile sugli altari realizzati da Johannes (Ivan) Komersteiner e dalla sua bottega⁶¹. I primi due tipi di decorazione sono presenti anche sugli altari istriani di entrambi i gruppi. A differenza dell'acanto piatto romano, che compare sugli altari della prima metà del Seicento, quello barocco è maggiormente presente nell'ultima decade del secolo sugli altari con un più marcato influsso nordico. Simili differenze nella plasticità si verificano anche nel disegno delle foglie di vite. La linearità delle forme sugli altari realizzati sotto l'influenza veneziana dominante si è mantenuta fino alla fine del secolo, mentre nel secondo gruppo, dall'ottava decade in poi, si nota la tendenza verso una maggiore plasticità. Caratteristico per questo gruppo di altari è lo stile auricolare, presente come motivo ornamentale dalla se-

⁵⁹ La prima comparsa dello stile auricolare (*Knorpelwerk*) si registra nel nord Europa agli inizi del XVII secolo nei lavori di oreficeria della famiglia van Vianen. Nella parte continentale della Croazia, per esempio l'altare di S. Wolfgang a Vukovje, realizzato agli inizi della prima metà del XVII secolo (prima del 1666), è registrato come uno dei primi altari su quali compare questo motivo. Il suo sviluppo è caratterizzato da caratteristiche regionali del disegno. Dagli anni ottanta del Seicento comincia a manifestarsi il motivo dell'acanto barocco, presente, per esempio, sugli altari realizzati dalla bottega di Johannes (Ivan) Komersteiner. Cfr. M. REPANIĆ BRAUN-K. ŠKARIĆ-M. WOLFF ZUBOVIĆ-H. CAVALLI LADAŠIĆ, *Altar sv. Wolfganga u Vukovju* [L'altare di S. Wolfgang a Vukovje], in "Portal-Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda", n. 4, Zagabria, 2013, pp. 117-137 (128).

⁶⁰ Cfr. M. ŽELEZNIK, *op. cit.*, pp. 161-181; cfr. pure Id., *Rezbarstvo 17. stoletja na Slovenskem* [L'intaglio del XVII secolo in Slovenia], in "Zbornik za umetnostno zgodovino", n. v., 7, Lubiana, 1965, pp. 171-194 (172-174).

⁶¹ Cfr. D. BARIČEVIĆ, *Barokno kiparstvo sjeverne Hrvatske* [La scultura barocca della Croazia settentrionale], Zagabria, Istituto di storia dell'arte / Školska knjiga, 2008, p. 63.

sta decade, ma molto più frequente dall'ottava decade in avanti. Spesso, probabilmente in armonia con le tradizioni locali, sugli altari caratterizzati dall'influenza veneziana, si formano combinazioni di singoli motivi che non sono presenti in tale misura negli ambienti vicini⁶².

L'origine della decorazione degli altari realizzati sotto la prevalente influenza veneziana era già stata identificata da Radmila Matejčić nei trattati rinascimentali di architettura, tra i quali aveva rilevato, in particolare, quelli di Sebastiano Serlio e di Andrea Palladio. I *Sette libri dell'architettura* di Sebastiano Serlio, pubblicati per la seconda volta nel 1619 [1584] col titolo *Tutte le opere d'architettura et prospettiva di Sebastiano Serlio*, anche in seguito sono stati riconosciuti come possibile fonte per gli elementi decorativi che possono essere messi in relazione con quelli presenti sugli altari lignei in Istria⁶³.

Le somiglianze tipologiche, la presenza dello stesso tipo di ornamento, la lunga durata delle singole forme e i rari esempi di altari datati, complicano notevolmente la possibilità di collocarli, con approssimativa precisione, nell'adeguata cornice temporale all'interno del secolo. Delle ipotesi un po' più chiare in tal senso si possono formulare per gli altari maggiormente legati alle influenze nordiche, poiché la comparazione con gli altari studiati nelle vicine regioni slovene consente di stabilire con maggiore precisione il tempo della loro genesi. Tuttavia, un'altra circostanza aggravante è spesso rappresentata dalle modifiche fatte agli altari in epoche successive. Molte loro parti andavano in rovina, sia per le caratteristiche del materiale sia per le condizioni sfavorevoli, ma anche per la manutenzione inadeguata. Non di rado gli altari e le sculture hanno subito ridipinture con vernici aggressive e svariati interventi, spesso poco professionali, di portata e caratteristiche popolari, che hanno danneggiato le qualità originarie di fattura e policromia. Il problema per la datazione, ma anche per la valorizzazione stilistica, soprattutto delle sculture, è rappresentato dal fatto che, come nel caso degli altari, si tratta prevalentemente di opere con caratteristiche rustiche, popolari, di minor qualità. Inoltre, non mancano esempi di altari ai quali le sculture (o parte di esse) evidentemente non appartengono in base al con-

⁶² Cfr. V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. I, 1994, pp. 63-83. Le tipologie di ornamento che non sono molto frequenti in altri ambienti sono, per esempio, le ali ornamentali a forma di una voluta, con appesa sulla voluta superiore il panneggio o la ghirlanda, oppure il paliotto con pilastri angolari che si aprono in una nicchia e sono decorati con un campo a pera e con la ghirlanda. Cfr. *Ivi*, p. 83.

⁶³ Cfr. R. MATEJČIĆ, *op. cit.*, p. 568; cfr. pure N. KUDIŠ, *op. cit.*, p. 100.

petto originario, oppure esemplari di sculture senza il corrispondente altare al quale appartenevano⁶⁴.

La scultura lignea del Seicento in Istria, sulla base delle peculiarità stilistiche, può essere temporalmente collocata soltanto in linea di massima all'interno del secolo. Le opere che sono riconosciute come lavori della prima metà del secolo indicano i legami con la tradizione veneziana e friulana e si ricollegano alla scultura e alla pittura del secolo precedente. In tal senso, come modelli per la scultura si riconoscono due scultori di spicco del Cinquecento veneziano, Alessandro Vittoria e Jacopo Sansovino, dopo i quali la scultura negli ambienti veneti nei primi decenni del Seicento oscillerà tra le forme tardorinascimentali e manieriste. D'altro canto, le opere contemporanee nelle quali si riconoscono i legami col circolo culturale centroeuropeo sono un po' più contenute e caratterizzate dal manierismo in alcuni elementi (le proporzioni allungate, il trattamento decorativo dei panneggi, ma anche la minor mobilità nello spazio, cioè i contorni più chiusi e rivolti frontalmente). Nel corso della seconda metà del secolo sia nelle sculture sia sugli altari si registra una simultaneità di sviluppo con le regioni vicine, innanzitutto slovene, che indica la possibile origine locale dei lavori o dei loro autori. La scultura di quell'epoca nelle regioni slovene, legata ai flussi di sviluppo in Austria e nella Germania meridionale, si rivolge sempre più al barocco. Questo tipo di scultura, mobile nello spazio, con marcata gesticolazione ed emozioni permeate da un doloroso *pathos*, negli ambiti locali non esce dall'approccio manierista. Le caratteristiche barocche come la mobilità dinamica, l'espressività e il trattamento pittorresco dei panneggi si riconoscono sulle sculture lignee appena nelle opere realizzate alla fine del secolo⁶⁵.

FIANONA

L'odierno insediamento di Fianona, situato sopra l'omonimo golfo, all'incirca nel mezzo della costa orientale istriana, esiste come abitato a castelliere dal secondo millennio a. C. Sotto il castelliere, nell'odierna Porto Fianona, si trovava la *Flanona* romana. Nell'alto medioevo in questo territorio si sono susseguiti Ostrogoti, Bizantini e Longobardi, poi, verso la fine dell'VIII

⁶⁴ Cfr. V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. I, 1994, pp. 84-85, 136-138; cfr. pure Id., *op. cit.*, vol. I, 2001, pp. 2-4.

⁶⁵ Cfr. V. ZAJEC, *op. cit.*, pp. 32-46.

secolo, con i Franchi, seguì un periodo più tranquillo e il primo insediamento degli Slavi. Dagli inizi del XIII secolo (1208) fino alla terza decade del XV secolo Fianona era sotto l'autorità del patriarca di Aquileia, dopo di che nel 1420 divenne parte della Repubblica di Venezia, che v'insediò il suo podestà competente anche per la città di Albona. Fianona venne a trovarsi in una situazione particolarmente difficile verso la fine del Cinquecento e durante la Guerra degli Uscocchi, quando fu esposta agli attacchi e alle conquiste di questi ultimi. Con la caduta della Serenissima, questo territorio passò dapprima sotto la sovranità francese e, successivamente, sotto quella austriaca⁶⁶.

LA CHIESA PARROCCHIALE DELLA BEATA VERGINE MARIA (SAN GIORGIO “IL GIOVANE”)

Le conoscenze sull'odierna parrocchiale di Fianona sono molto modeste⁶⁷. La chiesa fu costruita verso la fine del Quattrocento (1474) e poi, in epoca barocca, allungata verso occidente. Si tratta di uno spazio a una navata, con profonda volta crociata sopra il presbiterio e con la sagrestia appoggiata sulla sua parete dal lato dell'ambone. Antonio Alisi, riguardo alla parrocchiale di San Giorgio, scrive che “aveva proprio capitolo fino al 1840”⁶⁸.

Dalle visitazioni vescovili della fine del sesto decennio del Seicento veniamo a sapere che la chiesa aveva allora cinque altari: oltre a quello maggiore, vi erano gli altari dedicati a Sant'Elena, Sant'Antonio, al SS.mo Sacramento e a San Sebastiano. Questi ultimi due non sono più presenti in chiesa, mentre per quello di Sant'Elena si ritiene che in epoche successive sia stato consacrato alla Madonna del Carmelo (San Simone Stock), verosimilmente

⁶⁶ Cfr. I. MILOTIĆ, *Crkva u Istri-povijesna i kulturna baština* [La chiesa in Istria-il patrimonio artistico e culturale] Pisino-Parenzo, 2010, pp. 301-302; cfr. pure V. Kos [Vedran Kos], *Plomin*, in *Istarska enciklopedija*, Miroslav Bertoša, Robert Matijašić (red.), Zagabria, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2005, pp. 599-601.

⁶⁷ Finora nella letteratura scientifica la chiesa dall'aspetto architettonico non è stata quasi per niente elaborata. Molto modestamente nella sua tesi di dottorato la menziona Radovan Ivančević (R. IVANČEVIĆ, *Gotička arhitektura u Istri* [L'architettura gotica in Istria], tesi di dottorato, Zagabria, 1964, numerazione successiva p. 82, 91, 113, 116-117).

⁶⁸ A. ALISI, *Istria-Città minori*, Trieste, Edizioni “Italo Svevo”, 1997, p. 78. Tra i capitoli medievali in Istria, Ante Gulin per esempio tratta dettagliatamente soltanto i capitoli cattedrali di Parenzo, Pedena, Cittanova e Pola. I capitoli collegiali che agivano nelle località minori non sono stati studiati e pertanto neanche quello di Fianona. L'autore, inoltre, rileva che di tutti loro, in particolare dei capitoli cattedrali, si sono conservati ben pochi dati. Cfr. A. GULIN, *Hrvatski srednjovjekovni kaptoli Dalmacije, Hrvatskog primorja, Kvarnerskih otoka i Istre* [I capitoli medievali della Dalmazia, del Litorale croato, delle isole del Quarnero e dell'Istria], Zagabria, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2008, pp. 353-365.

te a causa della reliquia (un pezzo della mano) del Santo, mentre l'altare di Sant'Antonio Abate (?), causa la mancanza degli attributi del santo sulla statua centrale, viene definito nella letteratura anche di San Nicolò e di San Biagio⁶⁹.



Fig. 2 - Fianona, chiesa parrocchiale della Beata Vergine Maria (S. Giorgio "il Giovane")

ALTARI LIGNEI NELLA CHIESA PARROCCHIALE L'ALTARE MAGGIORE DELLA MADONNA DEL ROSARIO

La pala che oggi si trova sulla mensa di marmo dell'altare maggiore è probabilmente la parte che in origine (nel XVII secolo) era l'altare principale, ma che in un dato momento è stato spostato sulla parete di destra della

⁶⁹ Cfr. N. KUDIŠ BURIĆ-N. LABUS, *op. cit.*, p. 322, 365; cfr. pure R. MATEJČIĆ, *op. cit.*, p. 572; V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. 1, 1994, p. 55; Id., *op. cit.*, vol. 1, 2001, p. 120.

navata. La sua posizione attuale è il risultato del ricollocamento nel luogo originale (?) dopo gli interventi di conservazione eseguiti alla fine degli anni Novanta del secolo scorso⁷⁰.

Si suppone che l'altare della Madonna del Rosario si trovasse anche in origine nel luogo dell'altar maggiore. Nel resoconto della visita del vescovo, Alvise Marcello, svoltasi il 27 maggio 1659, leggiamo: "Esaminato l'altar maggiore con una bellissima nuova pala e le statue dorate. È consacrato e ben tenuto, con tutto il necessario, dai gastaldi e dagli amministratori di quest'altare che ha entrate in proprio, cioè loro danno, per le messe, cinquantadue lire l'anno"⁷¹. Anche se il visitatore non menziona a chi l'altare sia dedicato è possibile supporre, considerato che si tratta dell'altare più ricco e più grande della chiesa e che si citano le statue dorate, si tratti proprio di quest'altare. A un certo punto, tuttavia, fu trasferito sulla parete destra della navata, ma in merito non ci sono dati noti. Si può ipotizzare che ciò sia accaduto quando nella chiesa fu collocato il nuovo altare maggiore di marmo, probabilmente intorno al 1893, quando fu dipinta la sua pala. Portato verosimilmente da qualche chiesa veneziana, l'altare si trova anche oggi nel luogo destinato a quello principale. In effetti, sulla parete di destra dove fu trasferito il vecchio altare maggiore (di legno), nel 1990 furono ritrovati gli affreschi quattrocenteschi del maestro Alberto da Costanza. Per poterli presentare, la pala dell'altare ligneo fu rimessa nel suo presunto sito originario, cioè sulla mensa dell'allora altare maggiore di marmo, nascondendolo completamente e rendendolo inaccessibile⁷². A giudicare dalla vecchia documentazione fotografica negli anni Settanta (1972), come pure alla metà dei Novanta del secolo scorso (1994), l'altare di legno si trovava ancor sempre addossato alla parete destra della navata⁷³.

Sull'odierna pala dell'altar maggiore si trova il dipinto con la scritta incompleta: "[...]ZO[...]IL REGIM[ento] [...]R[...] BADOER 16[...]" che dovrebbe riferirsi al vescovo polese Marino Badoer. Egli fu vescovo dal 1641 al 1648, il che ha indotto gli studiosi a datare l'altare in quel periodo⁷⁴. Riguardo a

⁷⁰ Per l'altar maggiore di marmo vedi nota 73.

⁷¹ N. KUDIŠ BURIĆ-N. LABUS, *op. cit.*, p. 262.

⁷² La documentazione sull'intervento di conservazione, cioè la copertura dell'altare di marmo con telo di juta, è presumibilmente andata perduta. Quest'altare, purtroppo, è documentato soltanto con una fotografia del 1930 ed è ritenuto uno degli altari di marmo di maggiore qualità in Istria, realizzato sotto l'influenza delle scuole veneziane del Seicento. Cfr. D. TULIĆ, *op. cit.*, pp. 126-127.

⁷³ Cfr. V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. II, 1994, p. 136, FK 137; vedi fig. 7.

⁷⁴ Cfr. R. MATEIČIĆ, *op. cit.*, p. 573; cfr. pure N. KUDIŠ, *op. cit.*, p. 322, 365.

questo problema tuttavia le opinioni sono divise, innanzitutto perché una datazione così precoce non coincide con i tempi della comparsa dello stile auricolare sugli altari sloveni, dov'è presente dalla metà del secolo in poi. Dalla scritta sul dipinto, oltre alle prime due cifre che la collocano nel XVII secolo, si leggeva pure il numero sette, il che lo farebbe risalire all'ottava decade; per cui, anche a causa delle caratteristiche delle forme di decorazione, la genesi dell'altare era posta nella seconda metà o nell'ottavo decennio del XVII secolo⁷⁵. Il visitatore annotava, inoltre, che l'altare è nuovo, quindi l'anno della sua visita, il 1659, potrebbe essere considerato il *terminus ante quem* di nascita della pala e dell'altare. Recenti ricerche, tuttavia, attribuiscono la scritta sulla pala al podestà di Albona e Fianona, Marco Badoer. Egli aveva svolto questa funzione dal 1674 al 1676, il che risolve la menzionata discrepanza tra la decorazione presente sull'altare e la datazione ai tempi del vescovo Badoer, ma lascia aperta la questione a quale pala si riferisse il visitatore dicendo che era nuova e se stesse parlando proprio di quest'altare⁷⁶.

Dai resoconti delle visite si viene a sapere che sull'altare ligneo si trovava un decoroso tabernacolo che oggi non c'è più⁷⁷. Il menzionato reliquiario che si trova oggi su quest'altare apparteneva originariamente all'odierno altare della Madonna del Carmelo che, ai tempi della visita del 1659, era dedicato a Sant'Elena. Egli fu trasferito sull'altare maggiore probabilmente quando fu spostata anche la pala d'altare della Madonna del Rosario⁷⁸. Questo tipo di reliquiario è il risultato del desiderio del visitatore, che per l'allora altare di Sant'Elena aveva ordinato “[...] debbi far [...] una Cassetta con suo Christalo davanti, e con porta di legno ben serata in modo, che solamente si vedino in tempo delle Solennità”⁷⁹. Questa cassetta nella letteratura è erroneamente denominata tabernacolo. Una cassetta simile, decorata più modestamente con l'acanto barocco sugli spigoli anteriori, la troviamo in

⁷⁵ Cfr. D. TULIĆ, *op. cit.*, 2012, p. 126; cfr. pure V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. II, 1994, p. 138.

⁷⁶ Cfr. V. BRALIĆ-N. KUDIŠ, *Istria pittorica: Dipinti dal XV al XVIII secolo nella Diocesi di Parenzo e Pola*, Institut za povijest umjetnosti; Centro di ricerche storiche di Rovigno, Zagabria, Rovigno, 2006, p. 309.

⁷⁷ Cfr. N. KUDIŠ BURIC-N. LABUS, *op. cit.*, pp. 261-262.

⁷⁸ Nella letteratura scientifica riguardo allo spostamento del reliquiario dall'altare laterale della Madonna del Carmelo sulla mensa dell'altar maggiore è riportato: “[...] fino al recente restauro della chiesa sull'altare si trovava il reliquiario intagliato e dorato che allora è stato trasferito sull'altar maggiore”. Si può supporre che ciò sia avvenuto proprio nel momento in cui la pala d'altare della Madonna del Rosario, per permettere la presentazione degli affreschi di Alberto da Costanza, è stata spostata sulla mensa dell'altar maggiore. V. BRALIĆ-N. KUDIŠ, *op. cit.*, p. 309.

⁷⁹ N. KUDIŠ BURIC-N. LABUS, *op. cit.*, p. 362.

Istria anche sulla predella – tra la coppia centrale di pilastri – dell’altare di Sant’Antonio nella chiesa parrocchiale di San Giorgio a Bogliuno. L’altare, in base alla decorazione, è datato alla fine del Seicento e per tipologia appartiene al tipo architettonico settentrionale ritenuto opera della cosiddetta bottega di Vinodol⁸⁰. Inoltre, si suppone che il paliotto con il dipinto di San Giorgio, che oggi si trova sull’altare della Madonna del Carmelo, appartenesse in origine a quest’altare. Il paliotto, la cui parte dipinta ha caratteristiche rinascimentali, si ritiene imiti quelli veneziani di pelle del Seicento, ma nella stessa fonte, assieme alla riproduzione del paliotto e nell’unità di catalogo, come possibili datazioni sono riportati il XVI e il XVII secolo⁸¹. Il paliotto, che si trovava davanti allo stipite sul quale era situata l’ancona prima dello spostamento sulla mensa dell’altare maggiore, stava, dopo il trasferimento, davanti allo stipite dell’altare maggiore di marmo. Oggi questo paliotto non esiste nella chiesa. Se in origine non faceva parte dell’altare maggiore, si pone la questione a quale altare appartenesse. Il dipinto a motivi floreali del paliotto è pure visto come il risultato dell’imitazione dei paliotti veneziani di pelle del Seicento ed è ritenuto un’opera popolare, verosimilmente di un artigiano che non era primariamente pittore⁸².

Le mensole che colmano la differenza di altezza tra la coppia laterale e quella centrale di pilastri è il motivo ornamentale delle teste d’angelo sopra le prime nicchie laterali, sotto le cui ali larghe, che nella parte superiore s’intrecciano con i cartigli dello stile auricolare, sono appesi i panneggi, sono presenti anche sull’altare di Sant’Aurelio nella vicina Bersezio. Per quel che riguarda la scultura, su entrambi gli altari si trova la statua di San Gregorio. L’altare di Fianona è più complesso dall’aspetto architettonico e più ricco di decorazioni, dunque in tal senso è maggiormente legato alle influenze settentrionali. Si presume che questo possa essere stato realizzato prendendo come esempio quello di Bersezio, oppure che gli autori dell’altare abbiano imitato gli stessi modelli⁸³. Si ritiene che l’altare di Fianona potrebbe essere

⁸⁰ Cfr. V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. II, 1994, pp. 15-16, FK 7, 8. Per la cosiddetta bottega del Vinodol vedi nota 85.

⁸¹ Cfr. N. KUDIŠ, *Ars Sacra*, Catalogo della mostra, Fiume, 1990. [a], p. 51, 53, KJ 15.

⁸² Cfr. N. KUDIŠ, *op. cit.*, p. 48, 50.

⁸³ Per l’altare vedi N. KUDIŠ, *op. cit.*, pp. 156-160; vedi pure A. PEDIŠIĆ, *Konzervatorsko-restauratorski radovi na oltaru vol. Aurelija iz župne crkve Vol. Jurja u Brseču* [Lavori di conservazione e restauro dell’altare di Sant’Aurelio nella chiesa parrocchiale di San Giorgio a Bersezio], in “Portal-Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda”, n. 1, Zagabria, 2010, pp. 129-142. Soprattutto l’altare di Bersezio, ma anche la parte centrale con la pala dipinta e i primi pannelli laterali, poggianti su mensole, dell’altare di Fianona, per concezione di base possono essere paragonati alla cornice lignea rinascimentale di minori dimensioni che si custodisce nel Metropolitan Museum of Art a New York. Il pannello centrale rettangolare di questa cornice è affiancato da

opera della cosiddetta bottega di Vinodol che avrebbe preso come modello quello di Bersezio, il che avvicinerebbe il suo centro d'azione all'ambiente istriano⁸⁴.

S'ipotizza che gran parte delle statue che oggi vi si trovano non facessero, in origine, parte dell'altare della Madonna del Rosario e sono ritenute opera di tre diversi maestri. Già a prima vista si distingue la statua di San Girolamo (?) nell'edicola di chiusura, che, in base all'affinità delle forme, è collegata con il gruppo di statue presenti sull'altare maggiore e su quello della Madonna del Rosario nella chiesa di San Giorgio a Bogliuno è datato alla metà del Seicento⁸⁵.

Un gruppo a parte su quest'altare, di forme affini, che sia per stile sia per tipologia non rientra nell'ambito delle altre statue conservate nella chiesa parrocchiale, ma neanche nell'intero corpo delle sculture lignee del XVI e del XVII secolo in Istria, è rappresentato dalle statue di San Giorgio, San Giovanni Battista, San Rocco e San Sebastiano. Le caratteristiche stilistiche le collegano alla precedente tradizione scultorea rinascimentale e vengono loro attribuite pure le caratteristiche della scultura friulana di quel periodo. In base a ciò vengono collocate nel XVI secolo, supponendo che avrebbero potuto appartenere a un più antico altare maggiore. Tuttavia, il problema che si pone a riguardo è rappresentato dalle statue della Madonna, di Sant'Orso-

due pannelli con nicchie aperte semicircolari con sculture. Le mensole hanno forma di voluta, i culmini interni delle nicchie sono decorati con il motivo della conchiglia, sopra le nicchie ci sono piccole teste d'angelo alate sotto alle quali pendono delle ghirlande. Sotto il margine inferiore della cornice è posta una testolina d'angelo alata, mentre la sua parte terminale è formata da una semplice trabeazione e da un timpano semicircolare della larghezza della cornice rettangolare centrale, nel quale è collocata una testa d'angelo con le ali spiegate. La cornice proviene dalla Lombardia e viene datata in linea di massima tra il 1580 e il 1600. Cfr. T. J. NEWBERY-G. BISACCA-L. B. KENTER, *Italian Renaissance Frames*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1990, p. 60.

⁸⁴ Cfr. V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. I, 2001 [a], pp. 67- 68; Id., *op. cit.*, vol. I, 1994, pp. 132-134. Al cosiddetto gruppo di Vinodol appartengono gli altari della Madonna a Campo di Bogliuno, i frammenti dell'altare della chiesa parrocchiale dell'Assunzione della Beata Vergine Maria (San Giovanni) di Altura, l'altare della Beata Vergine Maria del Carmelo (San Giorgio) a Promontore, l'altare di Sant'Antonio a Bogliuno, l'altare della Santa Croce a Gallesano, l'altare della Madre di Dio a Gallesano e il paliotto e la predella della chiesa dei Santi Sebastiano e Fabiano, custoditi nel Museo civico di Novi Vinodolski. La bottega ha ricevuto il nome in base al paliotto di Novi Vinodolski, che è la parte più antica d'altare datata tra gli altari di questo gruppo. Le decorazioni e le sculture dei citati altari sono affini tra loro e sono ritenuti opera della citata bottega, con ciò che ancora qualche altro altare in Istria mostra delle somiglianze con questi. Il centro di attività della bottega, tuttavia, non è stato determinato, ma si presume, considerate le caratteristiche settentrionali nel disegno degli altari, che provenga dalla Slovenia e che abbia trovato nel Litorale croato il suo luogo d'azione. È interessante rilevare che gli altari che vengono attribuiti a questa bottega sono più numerosi nell'Istria veneta, mentre in base alla supposta datazione degli altari suelencati, la sua attività si protrasse per quasi mezzo secolo. Vedi maggiori informazioni sul cosiddetto gruppo d'altari del Vinodol nello stesso lavoro, p. 126-132.

⁸⁵ *Ivi*, p. 69.

la e di San Simone nella vicina chiesa (ex parrocchiale) di San Giorgio il Vecchio⁸⁶. In effetti, si presume che queste tre sculture provengano dall'attuale chiesa parrocchiale, nella quale si trovavano in origine. Scopriamo indirettamente che la visita del vescovo Giuliano Saraceno del 1635 registra l'altare di Sant'Elena sul quale si trovano le reliquie di San Barnaba apostolo, di San Simone e di Sant'Orsola, fatto menzionato anche nelle citate visitazioni del 1659. È possibile che sull'altare si trovassero le statue dei due ultimi santi⁸⁷. Quest'altare, tuttavia, cambiò più tardi titolare ed è ora dedicato alla Madonna del Carmelo⁸⁸. Nel *Registro-Inventario* dell'anno 1842, che si custodisce nella chiesa parrocchiale, si menziona l'altare maggiore dedicato alla Madonna, sul quale si trovano le statue di San Giorgio, San Rocco, San Sebastiano, San Giovanni, San Bernardo, Sant'Enoc, Sant'Elia, Sant'Orsola, San Matteo, Dio Padre e due angeli. Di queste, sull'altare odierno ci sono le statue dei primi quattro santi e un angelo. L'architettura dell'altare, tuttavia, non suggerisce che su di esso ci potesse essere la statua, o almeno il bassorilievo di Dio Padre. Allo stesso tempo il *Registro* menziona Sant'Orsola, che potrebbe essere la santa citata in precedenza nella chiesa di San Giorgio il Vecchio, ma non riporta le statue di San Simone e della Madonna. Inoltre, come titolare dell'altare maggiore, viene indicata "Sta. Maria Maggiore" e non la Madonna del Rosario⁸⁹.

Oltre a queste, sull'altare si trova un gruppo simile con le statue di San Marco, San Gregorio, di una santa a braccia aperte nella nicchia laterale destra del piano superiore e la figura di un angelo, di qualità inferiore, nella nicchia all'estremità destra della parte bassa dell'ancona. Lo sguardo obliquo, leggermente triste, che si ritiene nasca dall'espressività tardogotica, nonché la mobilità dei personaggi basata sulla "figura serpentinata" manierista, ricollegano queste quattro statue alle caratteristiche della scultura centroeuropea tardomanierista. Le figure, soprattutto quella della santa, sono affini alle teste d'angelo sull'ancona, il che, oltre alle caratteristiche centroeuropee della scultura e della decorazione, permette di formulare

⁸⁶ Per queste tre ultime sculture s'ipotizza che siano state realizzate da un maestro formatosi in un ambiente che conosceva la tradizione di entrambi i circoli culturali. Sono datate in linea di massima nel quarto decennio del XVII secolo. La datazione delle prime quattro statue (S. Rocco, S. Sebastiano, S. Giorgio e S. Giovanni Battista) è confermata da Vlasta Zajec anche nel lavoro pubblicato di recente. Cfr. V. ZAJEC, *op. cit.*, p. 43, 124.

⁸⁷ Cfr. V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. I, 2001, p. 53.

⁸⁸ Cfr. N. KUDIŠ BURIĆ-N. LABUS, *op. cit.*, p. 262.

⁸⁹ Cfr. V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. I, 2001, pp. 51-55, 68-69.

l'ipotesi che siano state eseguite all'epoca dell'altare. I motivi ornamentali dell'erma sulle parti basse anteriori dei pilastri centrali e le teste d'angelo sulle mensole delle estreme nicchie laterali si ricollegano all'attività della bottega d'intagliatori di Kranj, attiva durante la seconda metà del XVII secolo, una circostanza che potrebbe indicare che l'altare e le statue siano opera di maestri sloveni⁹⁰.

D'altro canto si presume che anche la scultura sull'altare sia parte di un insieme, che in tal senso è considerata opera della stessa bottega. Allo stesso tempo bisogna far presente l'evidente differenza nell'architettura e nella decorazione tra il piano inferiore e quello superiore dell'ancona, motivata, si suppone, dal desiderio di ridurre il peso visivo e reale del secondo piano. Si fa notare che la marcata instabilità del secondo piano rispetto al primo potrebbe essere la conseguenza dell'uso di modelli eterogenei, ma anche di differenze funzionali tra le due parti dell'ancona⁹¹. Inoltre, il dipinto del piano superiore è sensibilmente più basso della cornice nella quale è collocato, cosicché il rotolo che si trova sul suo margine inferiore potrebbe suggerire che qui in origine si trovasse una statua, com'è il caso dei pannelli laterali dove ci sono le sculture⁹².

⁹⁰ Cfr. V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. I, 2001, pp. 69-71.

⁹¹ Cfr. V. BRALIČ-N. KUDIŠ BURIČ, *op. cit.*, pp. 309-310.

⁹² Cfr. V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. II, 1994, p. 138.



Fig. 3 - Fianona, chiesa parrocchiale della Beata Vergine Maria (S. Giorgio "il Giovane". L'altare maggiore della Madonna del Rosario)

L'ALTARE DI SANT'ANTONIO ABATE (?)

L'altare è appoggiato al muro laterale sinistro della navata (dalla parte dell'ambone dei Vangeli), nei pressi dell'ingresso nel presbiterio. Esaminando le sculture presenti su quest'ancona, Vlasta Zajec rileva che

Le fisionomie con caratteristiche molto simili si notano anche nelle figure dei profeti dell'Antico Testamento sulle cornici oblique del timpano dell'altare di Sant'Antonio a Fianona [...] (le altre sculture di quest'ancona sono differenti tra loro, quindi l'aspetto odierno è evidentemente il risultato dell'unione di parti di due ancone diverse [...])⁹³.

L'autrice, probabilmente, fa riferimento (nel caso non parli solo delle sculture) all'insolita unione del disegno non uniforme del piano inferiore e superiore dell'ancona. Dalla parte inferiore, riccamente decorata, con l'alta predella e la cornice molto marcata, i cui pilastri sono avvolti da tralci di vite, si discosta un po' la scelta delle colonne ioniche con scanalature per il secondo piano, che sono generalmente un motivo molto più classico. Un'interessante informazione su quest'altare ce la fornisce nel 1659 il già citato visitatore, che dà le istruzioni per dorare gli angeli⁹⁴. Questi angeli, dei quali non sappiamo in quale parte dell'altare si trovassero, oggi non ci sono più, ma si presume che potessero stare sopra le estremità del cornicione del primo piano della pala. È possibile che si tratti degli angeli tedorfi sulla mensa dell'altar maggiore nella chiesa di San Giorgio il Vecchio, che le fonti bibliografiche più antiche registrano sulla mensa di quest'altare e in seguito sul primo altare di sinistra della chiesa parrocchiale⁹⁵. Inoltre, il paragone tra lo stato dell'arte odierno con le descrizioni anteriori e con la documentazione fotografica dell'altare dimostra che i paliotti dei due altari laterali sono stati sostituiti in due occasioni. In effetti, il paliotto sul quale è dipinta la scena dell'*Annunciazione*, che oggi si trova sull'altare di Sant'Antonio, negli anni Settanta del secolo scorso (1972) si trovava pure nel luogo attuale. Alla metà degli anni Novanta del secolo scorso lo stesso paliotto era collocato sull'altare della Madonna del Carmelo (tuttavia, anche allora, in base al confronto con la documentazione fotografica precedente, è stato notato che il

⁹³ V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. I, 2001, p. 120.

⁹⁴ Cfr. N. KUDIŠ BURIĆ-N. LABUS, *op. cit.*, p. 262.

⁹⁵ Cfr. V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. I, 2001., p. 196; Id., *op. cit.*, vol. II, 1994., p. 135, FK 134, 135, 136.

paliotto dell'altare di Sant'Antonio si trovava precedentemente davanti allo stipite dell'altare della Madonna del Carmelo)⁹⁶. In base al paragone con alcuni altari istriani è stato determinato un gruppo di paliotti correlati tra loro per forma, tra i quali rientra anche il nostro. Del gruppo, oltre a quello di Fianona, fanno parte i paliotti dell'altare laterale della Beata Vergine Maria del Carmelo a Draguccio, dell'altare della Vergine Immacolata a Colmo, dell'altare maggiore di Sant'Apollonia nell'omonima chiesa a Cattuni di Gallignana, nonché dell'altare nella chiesa dignanese di San Giacomo. Delle località citate, soltanto Cattuni si trovava sul territorio della Contea di Pisinno, mentre le altre appartenevano all'Istria veneta, con ciò che Draguccio, Colmo e Fianona erano zone di confine e vi era presente, come a Dignano, l'influsso centroeuropeo⁹⁷. Anche il confronto con la situazione precedente mostra che oggi manca la decorazione sopra le nicchie laterali del piano superiore dell'ancona. Vlasta Zajec colloca quest'altare alla fine della sesta o agli inizi della settima decade del XVII secolo⁹⁸.

La statua del santo nella nicchia centrale del piano inferiore dell'ancona non apparteneva originariamente a quest'altare. Vanda Ekl lo interpreta iconograficamente come Sant'Antonio Abate e lo situa temporalmente alla fine del XV secolo. L'autrice rileva ancora che nel periodo barocco, senza precisare quando, la statua è stata messa sull'*altare dorato*, quando è stata riverniciata ulteriormente. Inoltre, ritiene che la statua sia di origine locale e argomenta la sua datazione con la semplice foggia dei panneggi, con le pieghe verticali davanti e l'innaturale e aguzza piega a forma di V sulla schiena, come pure con la rigidità, cioè con la leggera rotazione della figura nella sua parte superiore, nonché con le semplici e stilizzate forme della barba e dei capelli⁹⁹. Una datazione anteriore di questa scultura è suggerita anche dal confronto con la statua, iconograficamente correlata e pure di legno, di Sant'Antonio Abate degli inizi del Seicento nella chiesa di San Domenico a Sebenico. A causa del successivo trattamento policromo anche la statua di Sebenico era ritenuta una raffigurazione di San Nicolò, però in seguito alla scoperta dell'originale strato scuro di policromia dell'abito e della lettera greca "ϛ" sulla sua spalla, il santo è stato identificato proprio

⁹⁶ Cfr. Id., *op. cit.*, vol. II, 1994., p. 135, FK 134, 135.

⁹⁷ Cfr. Id., *op. cit.*, vol. I, 1994, pp. 98-99; Id., *op. cit.*, vol. II, 1994, FK 134, 135.

⁹⁸ Cfr. Id., *op. cit.*, vol. II, 1994, p. 135, FK 134.

⁹⁹ Cfr. V. EKL, *Gotičko kiparstvo u Istri* [La scultura gotica in Istria], Zagabria, Grafički zavod Hrvatske / Kršćanska sadašnjost, 1982, p. 57, fig. 98, 99.

come Sant'Antonio Abate¹⁰⁰.

Le figure dei profeti dell'Antico Testamento sul timpano, in base alle affinità di forma, sono messe in relazione con un gruppo di sculture di caratteristiche simili che si trovano in alcune località dell'Istria meridionale. Il gruppo, denominato *Gruppo di Promontore*, ha preso il nome dalle sculture presenti su quattro altari della chiesa di San Lorenzo a Promontore. Per alcune delle sculture di questo gruppo, che ne conta oltre venti, è possibile ipotizzare che siano opera di differenti maestri i quali hanno seguito gli stessi modelli, cosicché alcune mostrano somiglianze di forma più spiccate che fanno pensare alla realizzazione di un unico artista. Per la parte architettonica e ornamentale dell'altare maggiore della chiesa di San Lorenzo a Promontore e per quello della Madonna del Rosario nella chiesa di San Giorgio a Bogliuno si suppone siano stati usati gli stessi modelli, mentre è stata notata anche un'affinità tra queste sculture e quelle dell'altare maggiore della stessa chiesa di Bogliuno, con le prime di fattura sicuramente migliore. Agli altari di Promontore e di Bogliuno sono vicini, in termini di scultura, l'altare della chiesa di Santa Flora a Pomer e quello di San Francesco (?) della chiesa parrocchiale di San Giorgio, nell'asburgica Laurana. La forma delle statue di questi altari rinvia pure agli stessi modelli, ma le differenze sul livello qualitativo di lavorazione possono indicare maestri diversi che operavano nella stessa bottega. Le sculture dell'altare della Madonna del Rosario (la statua di San Francesco, la figura in rilievo di San Girolamo, le statue di vescovi e monaci) della chiesa di Promontore hanno caratteristiche simili a una serie di sculture presenti nelle immediate vicinanze del paese: la statua di Santa Fosca nella parrocchiale di Pomer e con tutta una serie di statue a Medolino (la santa nella casa parrocchiale, Santa Lucia nella chiesa della Madonna della Salute, la Madonna Immacolata nella sagrestia della parrocchiale, che in origine si trovava nella nicchia centrale dell'altar maggiore della chiesa di Santa Fosca).

Tutte le statue di Promontore e di Medolino sono ricondotte allo stesso maestro. Una fattura affine è stata identificata anche su quelle di Sant'Antonio l'Eremita e di Santa Flora nella chiesa parrocchiale di Lavarigo, che poi vengono messe in relazione con le statue degli antichi profeti sul timpa-

¹⁰⁰ Cfr. Z. D. S. (Zoraida Demori Staničić), *Dalmatinska radionica, Sv. Antun Opat* [Bottega dalmata, S. Antonio Abate], in AA.VV., *Dominikanci u Hrvatskoj* [I domenicani in Croazia], Zagabria, Galleria Klovićevi dvori, 2011, pp. 383-385 (unità di catalogo K/9).

no dell'altare di Sant'Antonio a Fianona. Inoltre, è stato notato che le altre sculture presenti sullo stesso altare fianonese si differenziano per fattura dalle figure degli antichi profeti e di conseguenza anche dalle altre sculture che rientrano nel *Gruppo di Promontore*. Le statue di quest'altare, escluse le figure semisdraiate dei profeti, sono ritenute eterogenee tra loro. Alle citate figure dei profeti di Fianona si mostrano particolarmente somiglianti le statue dell'altare della Madonna del Rosario a Promontore, le due di Lavarigo e quella di Santa Fosca nella parrocchiale di Pomer. Queste sculture si suppone che siano state realizzate dallo stesso maestro, che viene definito *Maestro del Rosario di Promontore*. Per l'analogia delle caratteristiche a questo gruppo possono essere associate ancora le statue dell'altare del Battesimo di Cristo nella cappella di San Giovanni a Verbenico sull'isola di Veglia, la statua della santa (Sant'Anna?) nella chiesa parrocchiale di Lanischie, precedentemente nella chiesa di San Luca a Bergozza, la figura in rilievo di Maria con Gesù e le statue di San Nicolò e San Giorgio della chiesa di San Nicolò a Gallovici (Golovik), la figura della Vergine Maria con Gesù sull'altare di San Michele nell'omonima chiesa di Draga di Laurana, la Madonna con Gesù sull'altare di San Giorgio a Lettai, la figura dell'Immacolata Concezione nella soffitta della casa parrocchiale di Zumesco e le statue degli angeli tedofori nella chiesa di San Giorgio il Vecchio¹⁰¹.

¹⁰¹ Cfr. V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. I, 2001, pp. 114-124. L'ipotesi che lo stesso maestro abbia scolpito i profeti dell'Antico Testamento sul timpano dell'altare di Sant'Antonio Abate (?) a Fianona è confermata dall'autrice anche in una pubblicazione monografica edita di recente (V. ZAJEC, *Studije o drvenim oltarima i skulpturi 17. stoljeća u Istri* cit., p. 52).



Fig. 4 - Fianona, chiesa parrocchiale della Beata Vergine Maria
(S. Giorgio "il Giovane". L'altare di S. Antonio Abate [?])

L'ALTARE DELLA MADONNA DEL CARMELO (SAN SIMONE STOCK)

L'altare è appoggiato sulla parete destra della navata (dal lato dell'ambone dell'Epistola), nei pressi dell'entrata nella sagrestia. Riguardo a quest'altare il resoconto della visitazione del 1659 rivelava che “[...] proprio ora si sta molto ben rinnovando” e che probabilmente si trattava dell'altare dedicato allora a Sant'Elena; il visitatore, inoltre, ordinò di preparare una cassetta per le reliquie dell'altare. Questo reliquiario di legno intagliato si trova oggi sull'altare maggiore ma non ha l'apertura vetrata come ordinato dal vescovo. Il confronto tra lo stato odierno con le precedenti descrizioni e la documentazione fotografica rivela che, oltre al reliquiario, sull'altar maggiore mancano anche gli ornamenti alla base delle colonne e sulla volta del fregio, la decorazione del campo rientrante della predella, le teste dei cherubini nei triangoli segmentati agli angoli superiori del portello centrale, nonché la figura inginocchiata con le mani giunte rivolte verso l'alto che si trovava sulla base della parte centrale interna del timpano. Il paliotto che oggi si trova su quest'altare, nel 1972 era pure posto davanti allo stipite dello stesso, poi negli anni Novanta del secolo scorso era collocato davanti allo stipite dell'altare di Sant'Antonio. Allora fu appurato che in precedenza sull'altare si trovava il paliotto con la raffigurazione di San Giorgio, tutt'oggi presente. Per l'odierno paliotto, considerata la scena dipinta, si presume che originariamente appartenesse all'altare maggiore della Madonna del Rosario¹⁰². Le statue di San Francesco d'Assisi e di Sant'Antonio da Padova, sui lati obliqui del timpano dell'altare, in base alle caratteristiche tipologiche sono collegate con le sculture dell'altare di Sant'Antonio Abate (?) e con quelle dell'altare della Madonna del Rosario e si suppone che siano state realizzate alla metà del Seicento¹⁰³.

I BANCHI DEL CORO

I banchi del coro sono posti lungo le pareti laterali del presbiterio. Il paragone con le precedenti descrizioni e con la documentazione fotografica dei banchi indica che negli anni Settanta del secolo scorso mancava la figura

¹⁰² Cfr. V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. II, 1994, p. 135; vedi pure fig. 28.

¹⁰³ Cfr. V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. I, 2001, p. 195.

del leoncino davanti alla base della prima colonna da destra. Le figure del leoncino si trovavano su ciascun bracciolo, mentre davanti a loro era posto un cartiglio verticale con cornice formata da volute. Negli anni Ottanta del secolo scorso, sui banchi lungo la parete sinistra del presbiterio, mancava soltanto la figura di una nicchia (l'ultima), una situazione registrata anche agli inizi di questo secolo. I banchi del coro di Fianona sono ritenuti tra i pezzi più antichi di mobilio secentesco in Istria e nel Litorale croato. In base alle somiglianze della decorazione con quella dell'altare della Madonna del Rosario (foglie di vite sulle colonnine), che gli autori più antichi datavano in base allo stemma del vescovo Badoer sulla pala dipinta, il periodo della loro genesi veniva collocato intorno alla metà del XVII secolo, più precisamente tra il 1641 e il 1648. Delle somiglianze in tal senso sono state identificate anche con il confessionale di legno ad Altura, cosicché s'ipotizza persino la possibilità che entrambi siano stati fatti dalla stessa bottega¹⁰⁴. La datazione, in seguito, è stata posticipata. In base alle qualità stilistiche della scultura, alle caratteristiche dell'architettura e della decorazione, i banchi in linea di massima erano collocati temporalmente agli inizi della seconda metà del secolo, precisamente nel sesto o settimo decennio. È stata messa in discussione la proposta interpretativa di Radmila Matejčić, cioè l'ipotesi di una possibile bottega comune per questo lavoro e quello di Altura, come pure uno stesso maestro sia per i banchi sia per l'altare della Madonna del Rosario. Le somiglianze nella forma delle decorazioni presenti sulle colonnine dell'altare e dei banchi, si ritiene non siano sufficienti per attribuire entrambi i lavori allo stesso autore. Come nel caso del citato confessionale, le analogie possono essere stabilite a un livello generale. In base alle affinità di forma, le sculture nelle nicchie dei banchi sono messe in relazione con due statue (la santa e il santo vescovo) dell'altare di Sant'Antonio da Padova nella chiesa di San Girolamo a Cavrano e con la statua del santo nella chiesa della Beata Vergine Maria a Castagna, presso Altura. In base alle caratteristiche simili per queste figure s'ipotizza lo stesso autore, oppure si ritiene che due o più maestri fossero a conoscenza di queste opere¹⁰⁵. La data di

¹⁰⁴ Cfr. R. MATEJČIĆ, *op. cit.*, p. 582.

¹⁰⁵ Cfr. V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. I, 2001, pp. 71-75. Nel caso di Altura è bene far notare che il villaggio fu fondato nel 1647 per gli immigrati dalla Dalmazia e, come pare, del Friuli, del Veneto e delle Marche. Cfr. S. BERTOŠA, *Mletačka i austrijska Istra u XVII. i XVIII. stoljeću* [L'Istria veneziana e austriaca nel XVII e XVIII secolo], in *Istarska enciklopedija*, (red.) Miroslav Bertoša, Robert Matijašić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagabria, 2005, p. 629.

realizzazione dei banchi e delle sculture è stata recentemente spostata nel settimo o nell'ottavo decennio. Si è pure formulata l'ipotesi che a fare da intermediario nell'ingaggio della bottega che li ha prodotti sia stato il convento dei paolini del villaggio di Clavaro nel porto di Fianona, nonostante l'assenza di affinità di forme tra i lavori dei paolini e quelli di Fianona. Solo a un livello generale, dal momento che vengono usati gli stessi motivi, si possono mettere in relazione i banchi del coro di Fianona con quelli, per esempio, della chiesa della Beata Vergine Maria a Svetice presso Ozalj¹⁰⁶; e sempre a livello generale si possono ipotizzare dei contatti con i lavori realizzati dalla bottega di Michele (Mihovil) Zierer, attiva alla fine del XVII secolo¹⁰⁷.

IL FONTE BATTESIMALE

Il fonte battesimale si trova oggi all'ingresso nella chiesa, nell'angolo tra il muro d'entrata e la parete destra della navata. Alla base del fonte in pietra è scolpito l'anno, che nella letteratura scientifica è interpretato come il 1665¹⁰⁸. La terza cifra dell'iscrizione è alquanto consunta, però sembra più probabile che si tratti del numero otto che non del sei. Il tetto di legno del fonte, in pessimo stato di conservazione, è posto su una semplice vasca di pietra. Gli manca la parte terminale, che si custodisce nella sagrestia.

CONCLUSIONE

Il tentativo di ricostruire le fasi riguardanti l'arredamento della chiesa parrocchiale di Fianona in base al mobilio ligneo a tutt'oggi conservato è un compito piuttosto impegnativo. Dal punto di vista tipologico, i tre altari si differenziano tra loro ed è evidente che la loro architettura è opera di maestri diversi. I banchi del coro e il fonte battesimale, per il modo in cui è stata realizzata l'ornamentazione e la decorazione scultorea, si differenziano sia tra loro sia rispetto ai tre altari, il che probabilmente induce a ritenere che siano stati eseguiti da altre mani. Le sculture dell'altar maggiore, sembra,

¹⁰⁶ Per i banchi del coro a Svetice, cfr. D. BARIČEVIĆ, *Pavlinški kipari i drvorezbari u Sveticama* [Scultori e intagliatori paolini a Svetice], in "Kaj", anno X, 1977, n. 9-10, pp. 37-62 (54-56).

¹⁰⁷ Cfr. V. ZAJEC, *Studije o drvenim oltarima* cit., pp. 190-191.

¹⁰⁸ Cfr. V. ZAJEC, *op. cit.*, vol. I, 1994, p. 139.



Fig. 5 - Fianona, chiesa parrocchiale della Beata Vergine Maria (S. Giorgio "il Giovane"). L'altare della Madonna del Carmelo

non siano opera di un solo artista, mentre più mani hanno realizzato le statue sull'altare di Sant'Antonio Abate (?). Le due statue che rappresentano i santi francescani sull'altare della Madonna del Carmelo sono affini tra loro e probabilmente sono opera dello stesso maestro.

L'altare della Madonna del Rosario, a giudicare dalla qualità dell'esecuzione, non è certamente un prodotto di botteghe locali. Si tratta di un altare dell'Istria veneta che per tipologia e decorazione è maggiormente legato alla tradizione centroeuropea di progettazione degli altari. La parte centrale del primo piano, esclusi i pannelli laterali estremi e la decorazione, deriva certamente dalla tradizione italiana (veneziana) degli altari ad arco di trionfo, mentre i pannelli laterali, riccamente definiti, che creano il profilo rientrante dell'ancona, sono il prodotto di un gusto diverso. Considerato il periodo in cui sono datati i due dipinti della pala dell'altare maggiore – ai tempi del podestà Marco Badoer (1674 - 1676) – con caratteristiche del disegno che derivano dalla conoscenza delle tendenze presenti nel circolo artistico veneziano, ma anche in quello centroeuropeo, nonché il fatto che sull'altare è presente l'intreccio dei cartigli dello stile auricolare (che sugli altari sloveni non compare prima degli anni Settanta del XVII secolo), probabilmente bisogna accettare l'ipotesi che anche l'altare sia stato realizzato in quell'epoca. Tenendo presente questo, si può supporre che la nota del visitatore (1659), che registra la presenza di una nuova pala, non si riferisca a quest'altare ma a un altro che si trovava allora nel luogo dell'altare maggiore. È possibile che il visitatore, parlando della nuova pala, forse si riferisse a quella rinnovata di recente o a una nuova, che ai tempi della visita si trovava sul vecchio altare, più tardi sostituito da quello odierno della Madonna del Rosario. È possibile anche che in quell'occasione la pala abbia trovato la propria sistemazione sul nuovo (odierno) altare. Inoltre, le già menzionate dimensioni minori del dipinto sul piano superiore dell'ancona rispetto alla nicchia nella quale è posto, forse suggeriscono che si tratti di una sua sistemazione secondaria. Allo stesso tempo è possibile, come ipotizza Vlasta Zajec, che anche questa nicchia, considerato il rotolo alla base, identico a quelli sotto le nicchie laterali sullo stesso piano dell'altare, fosse stata originariamente concepita per sistemarvi una scultura. In questo caso però, bisogna supporre che la tavola di legno sopra il rotolo, come quelle presenti nelle citate nicchie laterali, sia stata rimossa in seguito, cioè che la statua probabilmente non poteva poggiare soltanto sul rotolo.

Tra le statue che si trovano nelle nicchie di questa parte dell'ancona sol-

tanto l'angelo all'estremità destra del primo piano non corrisponde per altezza alla nicchia, decisamente troppo alta. Se apparteneva originariamente a quest'altare, poteva essere situato nell'ultima nicchia, dove oggi si trova la statua di San Girolamo. Di conseguenza, forse una di queste due statue non è stata fatta originariamente per quest'altare. A giudicare dal gesto, l'angelo che sembra potesse portare nella mano destra un giglio potrebbe essere l'angelo dell'*Annunciazione*, in qualche relazione con l'altare sul quale c'era il paliotto con dipinta la scena dell'*Annunciazione* e con le figure dell'angelo e della Madonna nelle nicchie tra i suoi pilastri. La statua di San Girolamo, marcatamente sproporzionata, con le guance prominenti su una barba semplice e stilizzata, si distingue dalle altre sculture dell'altare e può essere ritenuta opera di un maestro meno abile. Per tipologia, la testa della santa con le braccia aperte nella nicchia laterale destra del piano superiore e quella del citato angelo sono affini alle decorative testoline d'angelo dell'altare. È possibile pertanto supporre, come osserva anche Vlasta Zajec, che le due statue siano contemporanee dell'altare. La faccia liscia e arrotondata col doppio mento, la piccola bocca chiusa, il disegno dei capelli a forma di grandi riccioli sono elementi comuni alle suddette sculture. Caratteristiche simili si notano anche sulle statue di San Marco e di San Gregorio, ma quello che più si avvicina alle prime due statue per fisionomia del viso, soprattutto all'angelo, è San Giorgio che, però, per il modo in cui sono scolpiti i suoi capelli, con i riccioli finemente cesellati rivolti verso l'esterno, è più simile alle statue di San Rocco, San Sebastiano e San Giovanni Battista. Per le ultime quattro statue, come già rilevato, si ritiene che siano state fatte nel Cinquecento. È importante sottolineare che le caratteristiche delle loro forme e le possibilità di lettura non sono deteriorate da successive riverniciature nella stessa misura delle altre sculture di quest'altare.

Si può supporre che né l'altare di Sant'Antonio Abate (?), né quello della Madonna del Carmelo siano stati prodotti da una bottega locale. Già prima è stata menzionata l'insolita relazione tra il piano superiore e quello inferiore dell'ancona sull'altare di Sant'Antonio, come pure l'ipotesi che si tratti dell'unione di due pale differenti. La distribuzione classica degli elementi architettonici sul piano superiore, che ha la forma di arco di trionfo con quattro colonne ioniche scanalate poggianti sulla bassa predella, affiancate a quelle centrali più grandi e più larghe, nonché i due pannelli laterali con le nicchie, più bassi e stretti e il timpano spezzato, non era significativamente sminuita neanche dai cartigli intrecciati dello stile auricolare sulle nicchie laterali, che

sono oggi assenti. Questa decorazione, a giudicare dalla documentazione fotografica più antica e dalle descrizioni, è simile a quella sopra le nicchie del piano inferiore. Tuttavia, sullo stesso altare è insolita la combinazione tra la decorazione relativamente piatta con il motivo della vite intorno alle colonne e l'intreccio dei cartigli. È già stato rilevato che la vite, come elemento decorativo, sugli altari di matrice veneziana ha mantenuto la sua linearità fino alla fine del secolo, mentre la stessa decorazione sugli altari con una marcata influenza centroeuropea registra una crescente plasticità dall'ottavo decennio in poi. D'altro canto, l'intreccio di cartigli dello stile auricolare compare come decorazione sugli altari sloveni agli inizi dell'ottavo decennio. Conseguentemente, forse la datazione della pala d'altare alla fine del sesto o agli inizi del settimo decennio è prematura e andrebbe spostata nell'ottava decade del Seicento. Per tipologia dell'architettura, il piano inferiore della pala assomiglia a quella dell'altare di San Giorgio nella chiesa di San Giorgio il Vecchio. Anche in questo caso si tratta di ancona ad arco di trionfo, con predella alta e quattro colonne che delimitano i pannelli con le nicchie. Le nicchie dei pannelli laterali, più basse e strette di quella centrale, hanno i piedestalli innalzati per le statue, com'è il caso pure con il piano inferiore della pala dell'altare di Sant'Antonio Abate (?). Hanno in comune anche la prominente trave del cornicione, sebbene sull'altare di Sant'Antonio sia più evidenziata. Li differenzia, tuttavia, la coppia in rilievo delle colonne centrali, sulle quali poggia, sull'altare di San Giorgio, il timpano triangolare di chiusura, nonché il diverso tipo di decorazione. Se la pala d'altare di Sant'Antonio Abate (?) è il risultato dell'unione di due pale, è possibile che la cimasa del piano inferiore fosse pure un timpano, rimosso con un intervento successivo, e che fosse stato realizzato prendendo come modello il descritto altare di San Giorgio.

Quando si tratta di scultura, su quest'altare – nel caso accettiamo l'ipotesi che la statua nella nicchia centrale del primo piano rappresenti effettivamente Sant'Antonio Abate – si trova l'insolita combinazione di due santi identici presenti nelle nicchie della stessa pala (anche nella nicchia del piano inferiore si trova la statua di Sant'Antonio Abate). Tuttavia, questa situazione di mantenere sull'ancona la scultura gotica più antica può essere spiegata con la volontà di mantenere un legame con la tradizione e di rilevare l'importanza del santo per la comunità¹⁰⁹. Allo stesso tempo però,

¹⁰⁹ Anche sul citato altare di San Nicolò nella chiesa di San Giorgio il Vecchio nella nicchia centrale della pala

bisogna tenere presente anche la probabile impossibilità della comunità di sostenere le spese per una nuova statua, che pertanto sceglie la soluzione più economica e riunisce le parti meglio conservate di diversi altari in uno solo. Lo stesso sembra essere anche il caso dell'altar maggiore.

Tra le sculture collocate nelle nicchie di quest'ancona, sono più affini tra loro per fattura la statua di Sant'Antonio Abate, nella nicchia laterale destra del piano inferiore, e la statua del santo vescovo nella nicchia centrale del piano superiore, poi le figure dei profeti semisdraiati sui lati obliqui del timpano e le statue di San Francesco d'Assisi e di San Pietro, rispettivamente nella nicchia di sinistra e di destra del piano superiore della pala. Per ogni coppia dei santi citati è possibile ipotizzare lo stesso autore. L'approccio alla modellazione dei panneggi, soprattutto il modo in cui si frangono sopra il ginocchio sollevandosi lievemente alla base, è simile alla prima coppia anche nella statua del santo con le braccia aperte nella nicchia di sinistra del piano inferiore. Il bordo del suo mantello ha le linee più nitide e regolari rispetto a quelle del santo vescovo. Li differenzia, inoltre, la fisionomia del viso e la fattura della barba. Escluse le figure dei profeti che, come menzionato, sono opera di un'altra bottega, cioè di una parte del *Gruppo di Promontore*, le altre statue di quest'altare, nonostante le differenze, possono essere considerate il prodotto della stessa bottega.

Dalla citata nota del visitatore (1659) purtroppo non è possibile discernere quale parte dell'altare della Madonna del Carmelo si stesse rinnovando ai tempi della sua visita. A quest'epoca è datato il dipinto che si trova sull'altare, quindi è possibile che il visitatore si riferisse ad esso. Allo stesso tempo ordinò la realizzazione di una cassetta per le reliquie. Per il reliquiario ligneo, decorato con il lussureggiante acanto (barocco), è necessario probabilmente ipotizzare dei legami con il circolo culturale centroeuropeo. Sugli altari sloveni, come già detto, quest'ornamento compare appena nell'ultimo decennio del Seicento, nella Croazia continentale un decennio prima, mentre sugli altari dalmati datati nel XVII secolo per i quali si ritiene che il punto di partenza sia Venezia, questo tipo di decorazione è assente. In tal senso è possibile individuare soltanto l'altare dell'Annunciazione nella chiesa della Madonna del Carmelo a Neresi (Nerežišća) sull'isola di Brazza, con un acanto ancora non tanto rigoglioso, che viene datato nel XVIII secolo¹¹⁰. Tuttavia,

è situata una statua più antica di San Nicolò. Vedi fig. 21.

¹¹⁰ Per l'altare vedi D. PREMERL, *op. cit.*, P. 122, unità di catalogo n. 10.

se per il reliquiario è possibile ipotizzare che sia stato realizzato alla fine del secolo, non si può stabilire con certezza quanto tempo prima sia stata realizzata la parte architettonica della pala, come neppure se essa sia contemporanea, successiva o anteriore al dipinto. Per le statue dei santi situate nelle sezioni del timpano si ritiene che siano state realizzate intorno alla metà del secolo. Per tipologia sono più somiglianti alle statue di San Marco, della santa a braccia aperte e di San Gregorio sull'altare maggiore. Pertanto, in base allo spostamento della data di realizzazione dell'altare maggiore, è forse possibile collocare anche l'origine di queste due statue in un periodo più vicino all'ottavo decennio.

A giudicare dal rigoglioso acanto presente sulla copertura lignea del fonte battesimale, l'anno scolpito sulla vasca che, come sottolineato, può essere letto come il 1685, è lievemente anteriore all'epoca quando l'acanto barocco inizia a comparire sugli altari sloveni. È ipotizzabile quindi che la copertura lignea sia stata aggiunta in seguito (se leggiamo l'anno come il 1665), oppure che la data scolpita sulla vasca sia contemporanea alla realizzazione della copertura (1685). Allo stesso tempo, questa decorazione si differenzia da quella sul reliquiario (oggi sull'altare maggiore), pertanto si può ipotizzare la mano di due maestri diversi. Il raffronto tra le erme con gli angeli sul fonte battesimale e quelle sulle colonne dei banchi del coro non indica una fattura comune.

Le sculture nelle nicchie degli schienali dei banchi del coro per tipologia sono maggiormente affini alle statue della santa a braccia aperte e di San Marco sull'altare maggiore. La fattura della decorazione a tralci di vite sulle colonne dell'altare maggiore e sui banchi del coro si differenzia tra loro perché il motivo sui banchi è costituito da foglie più grandi e acini più grossi, che mostrano però lo stesso livello di plasticità, quindi è possibile presupporre che l'origine di questi due lavori sia vicina nel tempo e accettare l'ipotesi che si tratti di maestri che conoscevano la tradizione centroeuropea. Le differenze di fattura della decorazione dei banchi del coro e dell'altare maggiore sono presenti anche a livello degli ornamenti scultorei (le erme sulle colonne dell'altare e quelle sulle colonnine dei banchi). A tal proposito la qualità del lavoro su banchi del coro è migliore. La supposta vicinanza temporale può, tuttavia, indicare che fosse pianificato di arredare contemporaneamente il presbiterio con il nuovo altare maggiore e con i banchi del coro derivati, forse, dallo stesso ambiente, cioè che siano opera di maestri cresciuti nella stessa tradizione che si scambiavano le loro esperienze.

Tra i capitelli corinzi, presenti su tutti e tre gli altari, sono più affini tra loro quelli sulla coppia centrale di colonne dell'altare maggiore e quelli dell'altare della Madonna del Carmelo, ma sono simili anche a quelli dell'altare di San Giorgio nella chiesa di San Giorgio il Vecchio. Sembra però che le somiglianze, che Vlasta Zajec osserva tra i capitelli dell'altare maggiore e sulle colonnine dei banchi del coro, siano presenti appena a livello del tipo di capitello ma non dall'aspetto della fattura. In effetti, le parti basse della fila inferiore di foglie dei capitelli dell'altare maggiore sono compatte e saldamente attaccate al suo corpo e soltanto le loro punte si piegano verso l'esterno. D'altro canto, le foglie sui capitelli dei banchi sono più distanti tra loro, esilmente allungate, e si estendono più marcatamente nello spazio.

Il mobilio ligneo della chiesa parrocchiale di Fianona pertanto testimonia e supporta la citata tesi di Karaman sull'arte provincializzata, cioè sulla diversità di forme negli ambienti di confine. Anche se sotto la sovranità veneziana, ma al confine tra due aree politiche, Fianona evidentemente sviluppava legami con entrambi gli ambienti di tradizione culturale veneziana e centroeuropea, cioè con quegli aspetti che hanno unito indissolubilmente i due ambienti culturali nella fattura architettonica degli altari, nella scultura, ma anche nelle opere pittoriche. A questo "attraversamento dei confini" ha certamente contribuito, come rileva Vlasta Zajec, l'estensione territoriale della diocesi di Pola dell'epoca, che comprendeva anche i possedimenti asburgici in Istria. Ciò è sicuramente testimoniato dalle notate affinità degli elementi architettonici e decorativi dell'altare maggiore fianonese col citato altare di Bersezio, come pure con quelli realizzati dalla cosiddetta bottega di Vinodol, le somiglianze della statua di San Girolamo con i lavori presenti a Bogliuno e il supposto legame dei due dipinti, delle sculture e della decorazione dell'ancona con il circolo culturale centroeuropeo. Ciò è confermato anche dell'altare di Sant'Antonio Abate (?), cioè dalle notate similitudini di fattura del suo odierno paliotto con quelle presenti negli ambienti veneziani di confine – Draguccio e Colmo – nella veneziana Dignano e nell'asburgica Catuno, come pure l'accertata affinità delle figure degli antichi profeti dell'altare di Fianona con le sculture degli altari a Promontore, Bogliuno, Pomer, Laurana, Lavarigo e Medolino, dove pure è presente l'influenza culturale centroeuropea. I legami con lo stesso circolo culturale sono testimoniati anche dalla presenza dell'acanto barocco sui banchi del coro e sul fonte battesimale. All'ambiente veneziano rimandano invece, come già rilevato, le parti dipinte di tutti e tre i paliotti, ma anche gli elementi architettonici

dell'arco di trionfo e dell'edicola, come elementi portanti principali delle decorazioni e delle sculture, che invece sono di altra origine.

Avendo in mente che l'altare maggiore di Fianona è uno degli altari lignei di maggior pregio in Istria, che probabilmente il lavoro d'intaglio e di doratura di questo e degli altri due altari della parrocchiale non è stato fatto in economia, è forse possibile ipotizzare che i committenti fianonesi di allora potessero permettersi finanziariamente la commissione di un più modesto altare veneziano di pietra o di marmo. Tuttavia, nonostante la qualità, la ricca decorazione e la doratura, soprattutto dell'altare maggiore, sono l'espressione, sembra (a prescindere dai successivi e interventi più recenti), di una comunità misurata che, conformemente alle sue possibilità, cercava di soddisfare le necessità indispensabili di arredo dell'ambiente sacro. Scegliendo di combinare, per ciò che riguarda le sculture dell'altare maggiore e di quello di Sant'Antonio, le parti di pale differenti, anche di quelle che stilisticamente non appartengono al Seicento, hanno creato delle entità complesse che oggi rendono sensibilmente più difficile la loro interpretazione. Tuttavia, gli altari, con la più coerente fattura dell'insieme dei banchi del coro e del fonte battesimale, testimoniano delle complesse influenze artistiche e del gusto specifico esistente nell'ambiente fianonese, come pure del luogo in cui furono create. Questo senso estetico, non solo nel caso di Fianona, è allo stesso tempo condizionato dalla tradizione e da tutte le circostanze di spazio e di tempo.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Sveučilišna naklada Liber, Kršćanska sadašnjost, Institut za povijest umjetnosti, Zagabria, 2006 [1979].
- AA.VV., *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagabria, Kršćanska sadašnjost, 1985 [1979].
- ALISI A., *Istria. Città minori*, Edizioni Italo Svevo, Trieste, 1997.
- BADURINA A., *Misa i Oltar*, in *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, a cura di A. Badurina, Kršćanska sadašnjost, Zagabria, 2006, p. 435 e pp. 465- 468.
- BADURINA A., *Mitra*, in *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagabria, Kršćanska sadašnjost, 1985 [1979], p. 408.
- BARIČEVIĆ D., *Pavlinski kipari i drvorezbari u Sveticama*, in "Kaj", a. X, n. 9-10, 1977, pp. 37-62 (54-56).
- BERTOŠA M., *Istra: Doba Venecije (XVI. – XVII. stoljeće)*, Casa editrice "Žakan Juri", Pola, 1995.
- BERTOŠA M., *Hrvatska i Sredozemlje: sjeverni i srednji Jadran*, in *Hrvatska i Europa: kultura, znanost i umjetnost*, fasc. III., Barok i prosvjetiteljstvo (XVII.-XVIII. stoljeće), a cura di I. Golub, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti - Školska knjiga, Zagabria, 2003, pp. 61-78.
- BERTOŠA S., *Mletačka i austrijska Istra u XVII. i XVIII. stoljeću*, in *Istarska enciklopedija*, a cura di M. Bertoša e R. Matijašić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagabria, 2005.
- BRALIĆ V.- KUDIŠ BURIĆ N., *Istria pittorica: Dipinti dal XV al XVIII secolo nella Diocesi di Parenzo e Pola*, Institut za povijest umjetnosti-Centro di ricerche storiche di Rovigno, Zagabria, 2006.
- DAVANZO POLLI D., *Arts and Crafts in Venice*, Könemann, Colonia, 1999 [1978].
- DEMORI STANIČIĆ Z., *Dalmatinska radionica, Sv. Antun Opat*, in *Dominikanci u Hrvatskoj*, Galleria Klovićevi dvori, Zagabria, 2011, pp. 383-385 (unità di catalogo K/9).
- EKL V., *Gotičko kiparstvo u Istri*, Grafički zavod Hrvatske / Kršćanska sadašnjost, Zagabria, 1982.
- GULIN A., *Hrvatski srednjovjekovni kaptoli Dalmacije, Hrvatskog primorja, Kvarnerskih otoka i Istre*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagabria, 2008.
- HORVAT A.- MATEJČIĆ R.- PRIJATELJ K., *Barok u Hrvatskoj*, Zagabria, 1982.
- IVANČEVIĆ R. *Gotička arhitektura Istre*, tesi di dottorato, Zagabria, 1964.
- IVETIĆ M., *Drveni retabli oltara od XVII. do kraja XIX. stoljeća iz crkava središnje Istre*, Museo della città di Pisino, Pisino, 2007.

- KARAMAN L., *O djelovanju domaće sredine u hrvatskim krajevima*, Društvo historičara umjetnosti N.R.H., Zagabria, 1963.
- KUDIŠ N., *Ars Sacra*, Catalogo della mostra, Fiume, 1990 [a].
- KUDIŠ N., *Drveni oltari iz XVII. stoljeća u župnoj crkvi sv. Jurja u Brseču*, in "Radovi Instituta za povijest umjetnosti", 14, Zagabria, 1990 [b], pp. 151-160.
- KUDIŠ N., *Tutte le opere d'architettura et prospettiva di Sebastiano Serlio (1619) i praksa izrade drvenih oltara u Istri*, in "Annales", vol. 5, Capodistria, 1994, pp. 93-101.
- KUDIŠ N., *Sakralno slikarstvo u Istri od 1550.- 1650.*, tesi di dottorato, Zagabria, 1998.
- KUDIŠ BURIĆ N.-LABUS N., *Dalle parti arciducali e sotto San Marco. Visite arciducali fatte del anno 1658 et venete 1659. U kraljevskim stranama i pod svetim Markom. Vizitacije u pulskoj biskupiji na austrijskom i mletačkom području godine 1658. i 1659.*, Arcidiocesi di Fiume-Diocesi di Parenzo e Pola, Adamić, Fiume, 2003.
- KUDIŠ BURIĆ N., *Vizitacije pulske biskupije iz 1658. i 1659. Godine-značajan izvor za poznavanje spomeničke baštine Rijeke i istočnog dijela Istre*, in *Dalle parti arciducali e sotto San Marco. Visite arciducali fatte del anno 1658. et venete 1659. U kraljevskim stranama i pod svetim Markom. Vizitacije u pulskoj biskupiji na austrijskom i mletačkom području godine 1658. i 1659.*, Arcidiocesi di Fiume-Diocesi di Parenzo e Pola, Adamić, Fiume, 2003.
- LEWIS P.-DARLEY G., *Dictionary of Ornament*, Macmillan, Londra, 1986.
- MATEJČIĆ R., *Barok u Istri i Hrvatskom primorju*, in *Barok u Hrvatskoj*, Zagabria, 1982, pp. 385-642.
- MILOTIĆ I., *Crkva u Istri-povijesna i kulturna baština*, Pisino-Parenzo, 2010.
- MÜLLER W.-VOGEL G., *Atlas arhitekture 1*, Golden marketing, Zagabria, 1999.
- MÜLLER W.-VOGEL G., *Atlas arhitekture 2*, Golden marketing, Zagabria,, 2000.
- NEWBERY J. T.-BISACCA G.-KENTER B. L., *Italian Renaissance Frames*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1990.
- PEDIŠIĆ A., *Konzervatorsko-restauratorski radovi na oltaru sv. Aurelija iz župne crkve Sv. Jurja u Brseču*, in "Portal - Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda", n. 1, 2010, pp. 129-142.
- PEIĆ M., *Pristup likovnom djelu*, III edizione, Školska knjiga, Zagabria, 1973
- PELC M., *Renesansa*, Zagabria, Naklada Ljevak, 2007.
- POPIĆ KURTELA B., *Drveni oltari od 15. do 18. stoljeća na dubrovačkom području*, tesi di master, Zagabria, 2010.
- PREMERL D., *Drveni oltari 17. stoljeća u Dalmaciji*, tesi di dottorato, Zagabria, 2008.
- PREMERL D., *Podrijetlo i maniristička preobrazba all'antica motiva i oltar Imena Isusova u crkvi sv. Dominika u Trogiru*, in "Radovi Instituta za povijest umjetnosti", 28, Zagabria, 2004, pp. 96-113.

- PRIJATELJ K., *Barok u Dalmaciji*, in *Barok u Hrvatskoj*, Sveučilišna naklada Liber, Zagabria, 1982, pp. 651-868.
- RAPANIĆ BRAUN M.- ŠKARIĆ K.-WOLFF ZUBOVIĆ M.-CAVALLI LADAŠIĆ H., *Oltar sv. Wolfganga u Vukovju*, in "Portal - Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda", n. 4, 2013, pp. 117-137.
- RIEGL A., *Problems of style: foundations for a history of ornament*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1992.
- STELE F., *Umetnost v Primorju*, Akademsko založba, Lubiana, 1940.
- TOMIĆ R., *Barokno kiparstvo Istre, Kvarnera i Dalmacije*, in *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, Muzejsko Galerijski centar, Zagabria, 1997, pp. 263-289.
- TULIĆ D., *Kamena skulptura i oltari 17. i 18. stoljeća u Porečko – pulskoj biskupiji*, tesi di dottorato, Zagabria, 2012.
- VRANDEČIĆ J.-BERTOŠA M., *Dalmacija, Dubrovnik i Istra u ranome novom vijeku*, vol. 3, Leykam international, Zagabria, 2007.
- VRIŠER S., *Baročno kiparstvo*, Mladinska knjiga, Lubiana, 1967.
- VRIŠER S., *Baročno kiparstvo na Primorskem*, Slovenska matica, Lubiana, 1983.
- WITTKOWER R., *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Yale University Press, New Haven and London, 1982 [1958].
- ZAJEC V., *Drveni oltari 17. stoljeća u Istri*, vol. I, II, tesi di master, Zagabria, 1994.
- ZAJEC V., *Drvena skulptura 17. stoljeća u Istri*, vol. I, II, tesi di dottorato, Zagabria, 2001.
- ZAJEC V., *Prilozi za katalog skulpture 17. stoljeća u Istri*, in *Zbornik I. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*, Zagabria, 2004, pp. 191-196.
- ZAJEC V., *Studije o drvenim oltarima i skulpturi 17. stoljeća u Istri*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagabria, 2014.
- ŽELEZNIK M., *Osnovni vidiki za študij "zlatih oltarjev" v Sloveniji*, in "Zbornik za umetnostno zgodovino", n. v., IV, Lubiana, 1957.
- ŽELEZNIK M., *Rezbarstvo 17. stoletja na Slovenskem*, in "Zbornik za umetnostno zgodovino", n. v., 7, Lubiana, 1965, pp. 171-194.

SAŽETAK

DRVENI NAMJEŠTAJ I SKULPTURA U CRKVI BLAŽENE DJEVICE U PLOMINU

U radu se razmatraju tri drvena oltara s pripadajućom skulpturom, te drvene korske klupe i kamena krstionica župne crkve Blažene Djevice Marije u Plominu. Rad daje uvid u širi kontekst društvenog, crkvenog i umjetničkog života i djelovanja, ne bi li se koliko-toliko olakšalo razumijevanje tijeka i načina opremanja župne crkve u 17, te odnosa prema crkvenom namještaju u stoljećima koja su uslijedila. Opisani kontekst, jednako kao i namještaj župne crkve ukazuju na složenost uspostavljene suradnje društvenih, crkvenih, zanatskih, majstorskih krugova, iz domaće ali i gravitirajućih talijanskih i slovenskih sredina. Na crkvenom se namještaju to ogleda u načinu oblikovanja arhitekture, skulpture i ornamenta, ukazujući upravo na rad majstora različita porijekla, iskustva te vrijeme djelovanja. Na taj su način u istoj crkvi okupljene višestruko isprepletene umjetničke i zanatske oblikovne tradicije, ukusi i težnje. Ništa manje složen nije ni tijek opremanja, odnosno razmještanja, namještaja i skulpture danas prisutne u crkvi, kao ni pokušaj uspostavljanja veza i sličnosti s oltarima i skulpturom drugih istarskih sredina. Od smještaja oltara Gospe od Ruzarija, pripadnosti antependija s prikazom sv. Jurja, uzora i veza s brsečkim oltarom sv. Aurelija i tzv. Vinodolskom radionicom - u pogledu izrade oltara Gospe od Ružarija, potom zaključaka vezanih uz skulpturu prisutnu na istome oltaru, te veza koje se uspostavljaju s tzv. Boljunskom skupinom kipova iz crkve sv. Jurja, zatim nedoumica koje izazivaju skulpture svetih Jurja, Ivana Krstitelja, Roka i Sebastijana, kao sto je slučaj i sa skulpturama Bogorodice, sv. Uršule i sv. Šimuna (iz ž.c. sv. Jurja Starog) te ostalih skulptura prisutnih na glavnom oltaru i ostatku crkvenoga namještaja. Sve navedeno upućuje da će izostanak dokumentacije u tom smislu, raspravu češće ostavljati na razini pretpostavki i mogućnosti, što je svakako i više nego dovoljno poticajno za daljnja istraživanja i eventualna otkrića.

POVZETEK

POHIŠTVO IN LESENI KIPI V CERKVI BLAŽENE DEVICE MARIJE V PLOMINU

Pričujoče delo obravnava tri lesene oltarje in njihove kipe, lesene korne klopi in krstni kamen v župnijski cerkvi Blažene device Marije v Plominu. Prispevek ponuja pogled na širši kontekst življenja ter družbene, cerkvene in umetniške dejavnosti ter si prizadeva omogočiti vsaj delno razumevanje okoliščin, v katerih je nastajala oprema cerkve v 17. stoletju, pa tudi odnos do cerkvenega pohištva v naslednjih stoletjih. Opisano stanje, tako kot pohištvo župnijske cerkve, kažejo na zapleteno sodelovanje, ki se je vzpostavilo v družbenih, socialnih, cerkvenih, obrtnih in umetniških krogih, ki so izhajali bodisi iz lokalnega okolja bodisi iz bližnjih

italijanskih in slovenskih območij. Na cerkvenem pohištvu se to odraža v načinih, kako se je oblikovala arhitektura, kipi in okrasje, kar kaže prav na delo mojstrov z različnim poreklom, izkušnjami in časom izdelave. Na ta način so v isti cerkvi združeni številni prepleti najrazličnejših obrtnih in umetniških tradicij, okusov in teženj. Enako zapleten je tudi potek opremljanja, se pravi prerazporejanje pohištva in kipov, ki jih danes najdemo v cerkvi, kakor tudi poskus vzpostavitve povezav in podobnosti z oltarji in kipi v drugih istrskih krajih. Od položaja oltarja Gospe rožnega venca v cerkvi, do antependija s prizorom svetega Jurija, od modelov in povezav z oltarjem svetega Avrelija v Brseču in s tako imenovano vinodolsko delavnico, kar zadeva izvedbo tega oltarja v Plominu, pa vse do zaključkov, povezanih s kipi, ki se nahajajo tukaj. Ugotovljene so povezave med sedanjimi kipi in tistimi iz tako imenovane boljunske skupine v krajevni župnijski cerkvi sv. Jurija, s tem pa odpravljeni dvomi, ki so jih vzbujali kipi svetega Jurija, svetega Janeza Krstnika, svetega Roka in svetega Sebastjana, kakor tudi kipi Marije, svete Uršule in svetega Simona v cerkvi sv. Jurija starejšega, pa tudi drugi kipi, ki se nahajajo na velikem oltarju in v cerkveni opremi. Vse navedeno kaže na to, da bo zaradi pomanjkanja zadevne dokumentacije razprava pogosteje ostala na ravni domnev in možnosti, kar pa je nedvomno zadostna spodbuda za nadaljnje raziskave in morebitna odkritja.