

Radovi Instituta za povijest umjetnosti 34
Journal of the Institute of Art History, Zagreb

Ivan Matejčić

Akademija primijenjenih umjetnosti, Rijeka

Povodom restauracije renesansnog raspela iz Eufrazijane

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Predan 25. 10. 2010. – Prihvaćen 20. 11. 2010.

UDK: 264-932:73.034(497.5:450)

Sažetak

U članku se analiziraju ranorenesansna drvena polikromirana raspela iz Poreča, Torcella, Ferrare, Pellestrine, Puos d'Alpaga, Carbonere, Trevisa, Venecije, Trogira, Vrbnika, Ravene i Raba, i iznose nova zapažanja

o njihovim oblikovno-stilskim značajkama te stilskim uzorima. Autor predlaže tri skupine unutar kojih smješta raspela podudarnih obilježja: grupu Poreč, grupu Venecija–Veneto i grupu Trogir.

Ključne riječi: *kiparstvo, drvorezbarstvo, raspelo, quattrocento, renesansa, Poreč, Torcello, Ferrara, Pellestrina, Puos d'Alpago, Carbonera, Treviso, Venecija, Trogir, Vrbnik, Ravena*

Imao sam zadovoljstvo svojedobno organizirati i nadzirati restauraciju drvenog polikromiranog raspela iz porečke katedrale. Restauriranje je dovršeno u proljeće 2008. godine, kada su nastale ovdje objavljene fotografije (sl. 1., 2., 3.).¹ Potpuno se opravdanom pokazala konzervatorska i restauratorska odluka da se nakon pomnog istraživanja skulptura oslobodi kasnijih preslika do njezine izvorne, dobro sačuvane slikane epiderme. Tako su izašle na vidjelo sve likovne osobine te dragocjene umjetnine koja je već prije privukla pažnju istraživača. Prvi je donosi *Inventario* iz 1935. godine, s dobrom fotografijom i ocjenom »buon intaglio quattrocentesco«.² Prema F. Semiu, kip kronološki slijedi katedralne korske klupe iz 1452. godine.³ Određene usporedbe u kontekstu gotičkog kiparstva pokušao je sugerirati E. Cevc, koji porečko raspelo smatra bliskim srodnikom onoga iz župne crkve u Piranu, a s druge ga strane povezuje s raspelom iz venecijanske crkve S. Giorgio Maggiore.⁴ Potrebno je komentirati kako Cevčeva usporedba piranskog i porečkog raspela ima sasvim općeniti značaj, a od raspela iz S. Giorgio Maggiore bitno se razlikuje.⁵ Opširniji je osvrt dala V. Ekl, koja također ističe umjetničku vrijednost porečkog raspela te ga datira u polovicu 15. stoljeća. Vjerojatno slijedom Cevčeve sugestije, iznosi da »pripada tipu sjevernjačkih raspela koja se tijekom 15. stoljeća javljaju u Italiji«, ali će uočiti i kako »izdaleka navješćuje duh renesanse koja će naposljetku pretpostaviti uravnoteženost i harmoničnost ekspresiji«.⁶ Tekst V. Ekl u knjizi *Gotičko kiparstvo u Istri* doživio je opširan komentar pa i reviziju iz pera G. Fossaluzze u talijanskom izdanju te knjige.⁷ Porečko se raspelo Fossaluzza dotiče tek marginal-

no te u biti prihvaća zaključke V. Ekl, smatrajući da je riječ o proizvodu iz druge polovice stoljeća, sjevernjačke stilske matrice koju koriste njemački ili austrijski kipari djelatni u više talijanskih regija, okupljeni u članku M. Lisner oko imena Johannes Teutonicusa.⁸

Posljednji je i najtemeljiti je o porečkom kipu pisao Alessandro Quinzi, i to dva puta u malom vremenskom razmaku. Kratko ali sadržajno u kataloškoj jedinici u knjizi *Istria città maggiori* te opširnije u članku objavljenom u časopisu za povijest umjetnosti Istraživačkog centra Slovenske akademije znanosti i umjetnosti.⁹ Dobro uočivši prevlast njegovih renesansnih stilskih osobina, ističe kako »bez obzira na valoviti i jednoliki ritam crteža konture, na tijelu ne otkrivamo znakove sjevernjačke gotičke ekspresivnosti«. U argumentaciji isticanja renesansnih humanističkih osobina prikaza ponovno se koristi usporedbama koje je predložio Cevc, ali im okreće predznak te navodi: »raspeti ne pokazuje krutost mučeničke smrti kako uočavamo na istovremenim primjerima iz piranske župne crkve ili crkve San Giorgio Maggiore u Veneciji, već emitira utisak trpke dostojanstvenosti (...) koja se manifestira i u renesansnoj simetriji kvadrata u koji je upisano tijelo«.¹⁰ Kao likovne uzore navodi onodobne slikarske pojave koje se posebno razabiru u oblicima nabora perizome »prilijepljene« za tijelo, u čemu prepoznaje utjecaj Mantegne i Bartolomea Vivarinia. Na osnovi stilskih osobina predlaže datiranje u sredinu 15. stoljeća te sugerira da je umjetnina mogla biti naručena u doba biskupa Ivana Porečanina (1440.–1457.) ili, još vjerojatnije, njegova nasljednika Placida Pavanella, na stolici u Poreču do 1464.

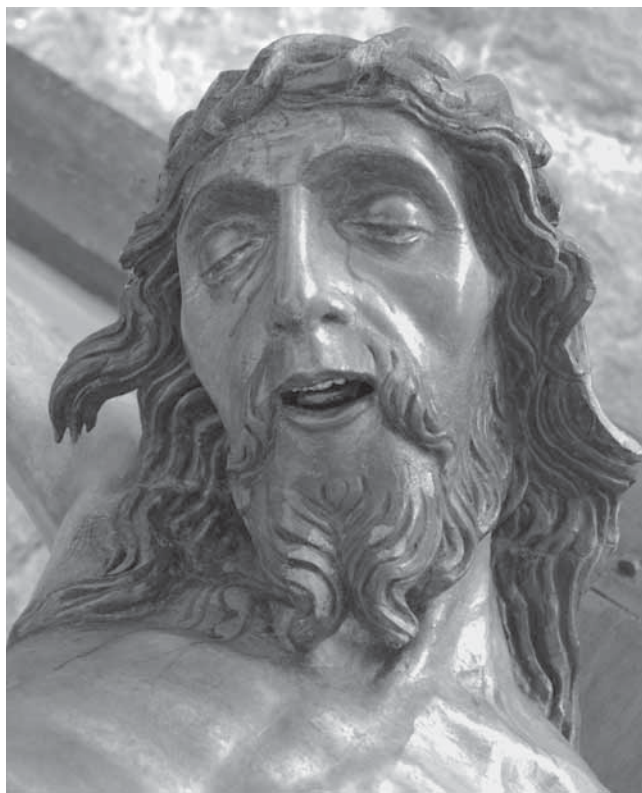


1. Poreč, Eufrazijana, kapela sv. Križa, *Raspelo*
 Parenzo, *Basilica Eufrasiana, cappella di Santa Croce, Crocifisso*

godine, kada postaje biskupom Torcella, gdje umire 1471. godine. Istome majstoru koji je izradio porečko Raspeće Quinzi ispravno pripisuje raspelo koje se još uvijek nalazi na svom izvornom mjestu, na ogradi pred apsidom drevne katedrale Uznesenja Marijina na Torcellu (sl. 5.).¹¹ Zaista je u narudžbi dvaju identičnih raspela u dvije katedrale mogao posredovati biskup koji je obnašao funkciju u oba mjesta. Ta dva raspela Quinzi povezuje s onim koje se nalazi povrh ograde kora venecijanske crkve S. Maria Gloriosa dei Frari. Uz sličnosti nabraja i jasno uočljive razlike očitovane u drugačijoj obradi kose i brade, drugačijim naborima perizome te zaključuje da je to raspelo starije, da je ono bilo konkretni uzor autoru porečkog i torcellanskog kipa koji bi, prema tome, bio školovan u radionici majstora raspela iz Fraria.¹² Na koncu, Quinzi smatra da istom majstoru treba pripisati i treće raspelo, ono iz trogirске katedrale.¹³

Na trogirsko raspelo, posebno važno jer je zabilježena godina 1508. kada je nabavljeno u Veneciji i dospjelo u Trogir, osvrnuo se i Joško Belamarić, koji je, uvažavajući Quinzieve

3. Poreč, Eufrazijana, kapela sv. Križa, *Raspelo*, detalj
 Parenzo, *Basilica Eufrasiana, cappella di Santa Croce, Crocifisso, particolare*



2. Poreč, Eufrazijana, kapela sv. Križa, *Raspelo*, detalj
 Parenzo, *Basilica Eufrasiana, cappella di Santa Croce, Crocifisso, particolare*





4. Poreč, spremište Muzeja crkvene umjetnosti u Biskupiji, glava Krista

Parenzo, deposito del Museo d'arte ecclesiastica della Diocesi, la testa di Cristo

paralele, kao rječitiju predložio usporedbu s raspelom koje je za San Giovanni in Bragora u Veneciji izradio drvorezbar Leonardo Tedesco, a obojio slikar Leonardo Boldrini 1491. godine.¹⁴ Kasnije je Belamarić odustao od te usporedbe, formulirane dijelom i kao prijedlog atribucije, te je predložio točniju usporedbu s raspelom iz katedrale u Raveni.¹⁵ I zaista, raspelo iz crkve San Giovanni in Bragora, osim nekih općenitih sličnosti, ne pokazuje jednaki rez detalja na licu (čuperci kose i brade su mekano savinuti), a i cjelina korpusa je masivnija i drugačije modelirana. Na trogirskom kipu tkanina perizome savija se u velikim plohamama, bitno različito od usitnjenih višekutnih nabora njemačkog majstora. Paralela s ravenkim raspelom zaista je prihvatljiva te se taj primjer lijepo uklapa i u grupiranje i podgrupiranje, kako se predlaže u ovom članku.

Moji prijedlozi razvrstavanja i stilske identifikacije temelje se na nešto većem izboru primjera i donekle se razlikuju od onoga spomenutih autora. Odmah treba napomenuti da se susrećemo s malim ili većim serijama umjetnina, povremeno potpuno međusobno identičnima ili su pak repetirani određeni detalji, što govori o rutinskoj proizvodnoj praksi. U ovom stadiju istraživanja nije moguće definitivno odgovoriti na pitanje radi li se o serijskim proizvodima jedne radionice unutar koje se javljaju suzdržane varijante oblikovanja, dok se neki elementi dosljedno ponavljaju, ili se radi o proizvodima različitih majstora ili *botege* koje međusobno dijele brojne rutinske oblikovne postupke, možda i u suradnji ili



5. Torcello, Santa Maria Assunta, *Raspelo Torcello, Santa Maria Assunta, Crocifisso*

uz fluktuaciju rezbara. To su pitanja koja će svoje odgovore naći u daljnjem istraživanju, koje će nesumnjivo pratiti i novi prinosi katalogu.

Vratimo se porečkom raspelu, gdje skrećem pozornost na specifični ugođaj koji stvaraju izvrsna modelacija idealnog korpusa i naturalistički detalji u funkciji opisa Kristove muke, npr. obilna krv iz rana i reljefnih, rumenih i ružičastih žila kojima su premreženi udovi i toraks. Impresivni su i količina i način naslikanih detalja, kao što su minuciozno prikazane malje ili nabori kože. Valja usporediti to detaljno, naturalističko opisivanje sa sumarnim, skoro skicoznim načinom modelacije pojedinih detalja brade i kose, koji su dati u brzim rezovima s vrlo zamjetnim tragovima alata. Oblik brade je visoko stiliziran, tek nekoliko ureza razrahljuje simetrične polovice. Isto možemo reći za kosu, podijeljenu na tjemenu na dva shematski jednolično izbrazdana polja, i za detalje obrušanih brkova koji se ne spajaju ispod nosa. Upravo će nam ti rutinski izvedeni detalji, te kiparske abrevijature ili rezbarske formule biti vodič u grupiranju srodnih djela.

Sljedeći primjer uvodi nas u bit tumačenja međusobnih odnosa unutar grupe rezbarija koju ovdje donosim. Radi se o glavi Krista, ostatku nekog raspela, sačuvanoj u spremištu crkvenog muzeja Eufrazijane (sl. 4.). Ta je glava, naime, identična glavi Krista iz katedrale. Jedino nije sačuvana po-



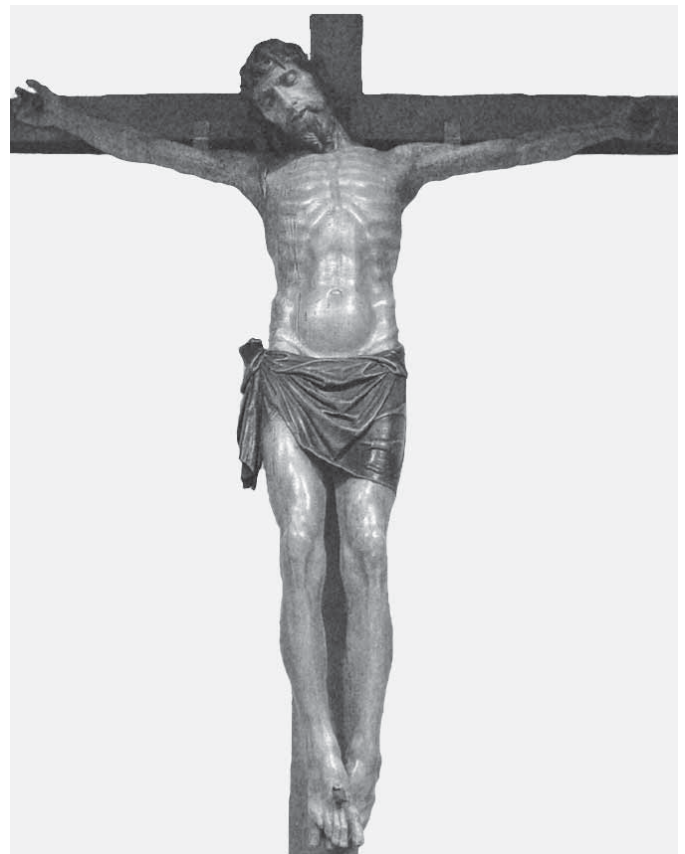
6. Ferrara, crkva samostana Sant'Antonio in Polesine, *Raspelo Ferrara, chiesa del monastero di Sant'Antonio in Polesine, Crocifisso*

likromija, razabire se tek nekoliko bijelih mrlja preparature. Podudarnosti su apsolutne i što se tiče veličine, modelacije i reza detalja – te su glave u milimetar istovjetne! Moguće je da su svojevremeno za Poreč bila nabavljena dva istovjetna raspela, ali je isto tako moguće da glava dolazi iz neke druge crkve u Istri, poput brojnih drugih umjetnina sada pohranjenih u muzeju Porečke biskupije. Pojava dviju identičnih skulptura sugerira zaključke o produkcijskom karakteru kiparstva koje razmatramo: najlakše ih je opisati kao rezultat serijske, masovne, skoro manufakturne proizvodnje. Njihova, pak, likovna vrsnoća i stilska koherentnost dijelom mora korigirati ovakvu strogu ocjenu te moramo uzeti u obzir da su obilna repetitivnost kompozicije i detalja u velikoj mjeri rezultat poštivanja ikonografske zadatosti. To je činjenica s kojom se susreo svaki istraživač povijesnih raspela: ona se uvijek razrješavaju u povezanim nizovima ili serijama, bilo zbog namjere oponašanja amblematičnog (najčešće čudotvornog) prototipa ili zbog poštivanja, u određenom vremenu i prostoru, uvriježene, standardizirane likovne retorike.

Isti odnos prema porečkom raspelu, a radi se o praktično identičnim kipovima, pokazuju još četiri meni poznata



7. Ferrara, crkva samostana Sant'Antonio in Polesine, *Raspelo Ferrara, chiesa del monastero di Sant'Antonio in Polesine, Crocifisso, particolare*



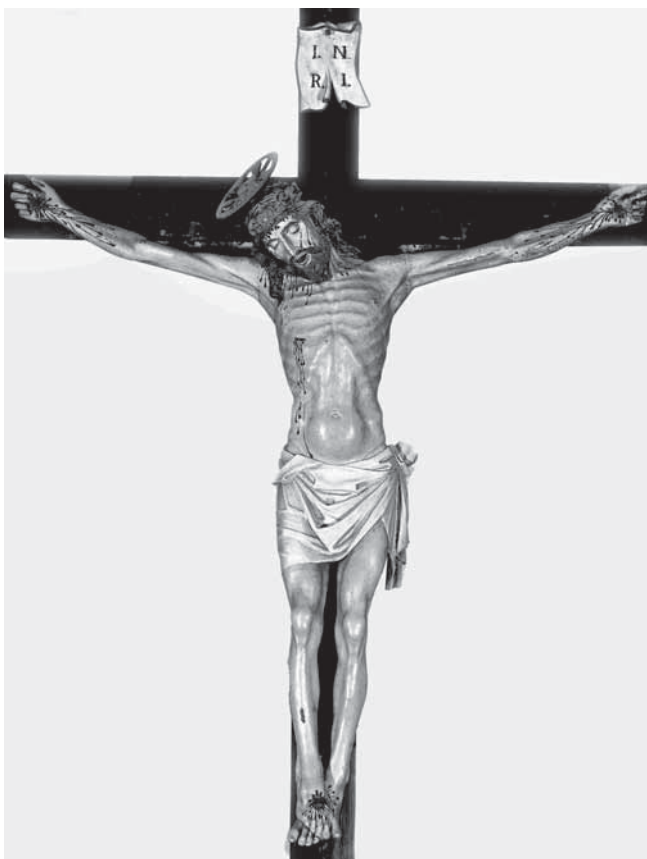
8. Pellestrina, župna crkva, *Raspelo Pellestrina, chiesa parrocchiale, Crocifisso*



9. Pellestrina, župna crkva, *Raspelo*, detalj
Pellestrina, chiesa parrocchiale, Crocifisso, particolare



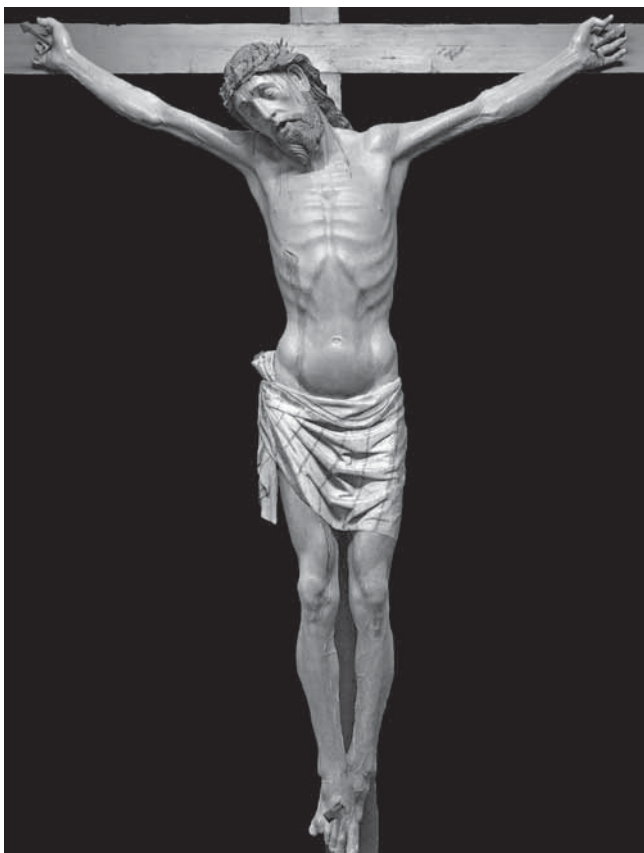
10. Pellestrina, župna crkva, *Raspelo*, detalj
Pellestrina, chiesa parrocchiale, Crocifisso, particolare



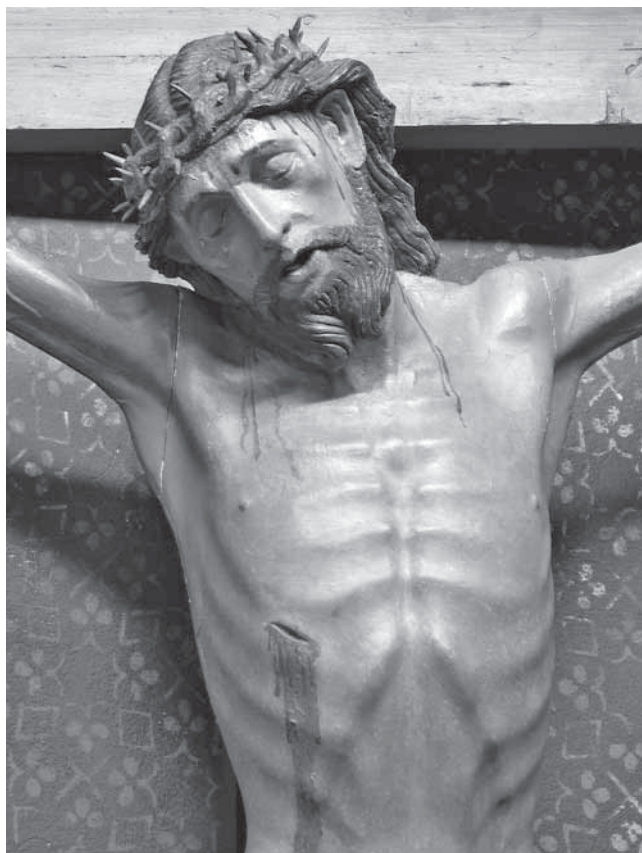
11. Puos d'Alpago, crkva sv. Bartolomeja, *Raspelo*
Puos d'Alpago, chiesa di San Bartolomeo, Crocifisso



12. Puos d'Alpago, crkva sv. Bartolomeja, *Raspelo*, detalj
Puos d'Alpago, chiesa di San Bartolomeo, Crocifisso, particolare



13. Carbonera, Santa Maria Assunta, *Raspelo Carbonera, Santa Maria Assunta, Crocifisso*



14. Carbonera, Santa Maria Assunta, *Raspelo*, detalj *Carbonera, Santa Maria Assunta, Crocifisso, particolare*

San Antonio in Polesine u Ferrari (sl. 6., 7.). Jednaka su tijela, svi detalji lica, kose i brade rezani su na isti način, draperija je identična iako zrcalno okrenuta. Sljedeći primjer koji se također dobro uklapa u grupu s do sada nabrojanim raspelima nalazi se u župnoj crkvi mjesta Pellestrina, u laguni nasuprot Chioggie (sl. 8., 9., 10.). Taj mi je primjer priskrbio mladi kolega Damir Tulić, na čemu mu najljepše zahvaljujem. Raspelo iz Pellestrine je djelomično alterirano kasnijim preslicima, ali se jasno uočava identično oblikovanje ekspresivnog lica s razdijeljenom bradom i obrušenim brkovima. Modelacija tkanine perizome ista je kao u Ferrari, a vrlo slična onoj u Poreču, tek grebeni lomova tkanine izgledaju ponešto oštiji. Možda je najljepši primjer, ljepši i od porečkoga, raspelo koje je u okolici Bergama (mjesto Puos d'Alpago) uočila kolegica Elisabetta Francescutti, koja istražuje drvenu plastiku u Venetu (sl. 11., 12.).¹⁶ Autorica je izvrsno uočila podudarnosti s kipom iz Poreča, i zaista su lice i glava, oblik tijela i detalji na njemu identični s ostalima ovdje spomenutim. Jedino je perizoma u ovom slučaju još bogatije i punije modelirana. Crtež je isti: asimetričnu kompoziciju formira koso zategnuti rub pružen od čvora na boku do nasuprotnog bedra gdje se obavlja oko vanjske strane butine. Trodijelni slap nabora oblika V ispunjava sredinu perizome, a njegovo obrušavanje smiruje vodoravno ispupčenje u obliku jastučića upuštenih kraćih strana. Gornji je rub dekorativno višestruko izokrenut. Kao da je prikazana hipertrofirana dinamika nabiranja mokrog debelog tekstila:

tkanina je oblikovana upravo poput uzburkane žitke materije koja se lijepi za tijelo te mjestimično naglo, atektonski napuhuje u izduljenim mjehurastim oblicima zaobljenih vršnih bridova. Objava ovog raspela od strane specijalista za drvenu skulpturu ozbiljan je doprinos katalogu i problematici drvorezbarske proizvodnje u Veneciji. E. Francescutti sklona je prihvatiti tezu na kojoj inzistira Quinzi, o raspelu iz Santa Maria Gloriosa dei Frari kao prototipu, naravno, razložno pomičući nastanak tog raspela u razdoblje nakon 1475. godine. U isti odnos prema »prototipu« iz Fraria, ali kao rad drugog rezbara, stavlja i raspelo iz venecijanske crkve San Angelo degli Zoppi (Annunziata), ističući pojavu velikog lijevog uha na oba kipa.¹⁷ Prenosi i zapažanje L. Sartor kako bi u istu grupu trebalo uvrstiti i raspelo iz Carbonere.¹⁸ Iznosim mišljenje da radom istog rezbara za sada treba smatrati grupu koju čine raspelo i glava Krista iz Poreča, raspela iz Torcella, Puosa d' Alpago, Pellestrine i Ferrare. Nazovimo je »grupa Poreč«, a rezbara »Majstorom porečkih raspela«. Neosporno se izdvaja likovnom vrsnošću od onih koja slijede, a vjerojatno im i kronološki prethodi.

Sljedeću grupu raspela povezuju izrazite međusobne sličnosti, a određeni detalji je povezuju s »grupom Poreč«. Za sada se ona sastoji od tri primjera s različitim lokaliteta u Veneciji i Venetu. Prvo se nalazi u župnoj crkvi mjesta Carbonera, na pola puta između Venecije i Trevisa. Povodom restauracije prije nekoliko godina o njemu je pisao G.



15. Carbonera, Santa Maria Assunta, *Raspelo*, detalj
Carbonera, Santa Maria Assunta, Crocifisso, particolare



16. Treviso, privatno vlasništvo, *Raspelo*
Treviso, proprietà privata, Crocifisso



Fossaluzza¹⁹, a ja ga povezujem s primjerima iz naše »grupe Poreč« zbog sličnosti oblikovanja detalja: sumarnog reza brade razdvojene na dvije simetrične polovice, modelacije obrušениh brkova koji se ne spajaju ispod nosa te načina prikazivanja kose u obliku prepletenih konopčića. Izraz lica je sličan: kapci, skoro potpuno zatvoreni, spajaju se u valovitoj liniji, ali je modelacija obraza za nijansu drugačija (sl. 13., 14., 15.). Posebno treba uočiti da primjeri iz ove grupe imaju prikazano veliko uho na lijevoj strani. Oblikovanje perizome je, pak, potpuno drugačije, tvrđe i shematičnije modelacije, jedva na tragu renesansnog *drapeggia aderente*. Oštro rezani nabori, poligonalni u presjeku, komponirani su u tri paralelna polukružna niza, a posebno je karakterističan lom u obliku preokrenutog slova V po sredini donjeg dijela perizome. Taj se motiv kao zaštitni znak javlja na svim kipovima ove grupe. Sasvim identičan raspelu iz Carbonere je sljedeći primjer u privatnom vlasništvu u Trevisu (sl. 16., 17., 18.).²⁰ Jedina razlika u odnosu na prethodni vidi se u oblikovanju perizome, koja je malo pojednostavljena, tj. riješena s manje nabora. Na tom sam kipu, na mjestima gdje je bojana površina oštećena, imao priliku dobro sagledati način izrade reljefnih žila koje su raspoređene po

17. Treviso, privatno vlasništvo, *Raspelo*, detalj
Treviso, proprietà privata, Crocifisso, particolare



18. Treviso, privatno vlasništvo, *Raspelo*, detalj
Treviso, proprietà privata, *Crocifisso*, *particolare*



19. Venecija, Sant'Angelo degli Zoppi ili Annunziata, *Raspelo*
Venezia, Sant'Angelo degli Zoppi o Annunziata, *Crocifisso*

cijelom tijelu. Žile se u jezgri sastoje od sukanog konopčića zalijepljenog na tijelo, a povrhu obloženo preparaturom i obojanog. Istovjetan je crtež perizome na Raspetome iz crkve Sant'Angelo degli Zoppi o dell'Annunziata u Veneciji (sl. 19.).²¹ I tu su podudarnosti apsolutne što se tiče oblika i položaja tijela, ali je glava malo drugačija: kraća brada, šire smirenije lice te manje raširena kosa, što može biti rezultat i neke kasnije intervencije. Također se zapaža varijanta u oblikovanju tkanine, koja je ponešto zaglađenija i zaobljenija te se u sredini javlja izduženi jastučić, što sve podsjeća na detalje modelacije prilijepljenih i napuhnutih draperija »grupe Poreč«. Identičnu perizomu vidjet ćemo i na kipu sv. Sebastijana na desnoj strani rezbarenog i pozlaćenog triptiha koji se nalazi u crkvi Santa Maria Gloriosa dei Frari u Veneciji na oltaru sv. Mihovila u drugoj kapeli lijevo od kora (sl. 20., 21., 22.). Kristova perizoma jednostavno je, kao neki prefabrikat, montirana na kip sv. Sebastijana, rekao bih s vrlo zadovoljavajućim rezultatom. O triptihu se puno, ali dosta usputno pisalo. Najbliže točnoj definiciji i dataciji čini mi se mišljenje P. Humfreya koji ga datira u 80-e godine 15. stoljeća.²² Naravno da je triptih nastao u istoj radionici koja proizvodi i ranije opisana raspela. Podvlačim važnost identificiranja u radioničku grupu i drvorezarenih kipova drugačijeg sadržaja, jer je potpuno jasno da će nam upravo to omogućiti oslobađanje od tipološke determiniranosti koja se javlja na temi Raspeća te otkloniti potencijalni ishitreni



20. Venecija, Santa Maria Gloriosa dei Frari, oltar sv. Mihovila
Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari, *l'altare di San Michele*



21. Venecija, Santa Maria Gloriosa dei Frari, kip sv. Sebastijana na oltaru sv. Mihovila

Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari, statua di San Sebastiano sull'altare di San Michele

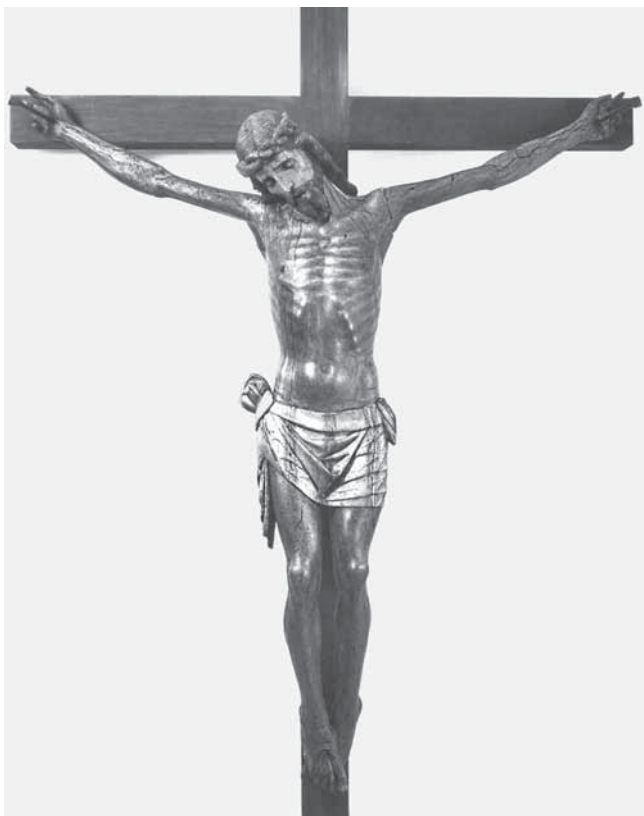


zaključak o radionicama specijaliziranim samo za izradu raspela, što se povremeno spominje. Sklon sam pridodati i zapažanje kako nije samo identičnost perizome poveznica između kipa iz Fraria i naših raspela, pa skrećem pozornost na način oblikovanja ekrana kose sv. Sebastijana sastavljene od paralelenih i gusto sapletenih, poput konopčića usukanih, dugačkih čuperaka kose. Određeni motivi na oltaru sv. Mihovila omogućavaju nam daljnje usporedbe s onodobnom rezbarskom proizvodnjom. Reljefni ukras okvira tipološki je standardan za ovu vrstu rezbarenih pa i klesanih okvira oltarnih nastavaka u Veneciji, koji od sredine šezdesetih godina supstituiraju ranije gotičke okvire stila *gotico fiorito*. U mnoštvu okvira oltara dekoriranih *all'antica* ipak se mogu razaznati neke specifičnosti koje odaju zasebne autore, od kojih su rijetki i dokumentirani. Široka intermitirajuća vitica s velikim cvjetovima, kakva se nalazi na frizu oltara sv. Mihovila, može se usporediti s onima koje se javljaju uz neke oltarne slike Giovannia Bellinija već od oltara sv. Vincenta Ferrerskoga iz 1465./68. godine,²³ ali još više one na okviru slike Uskrsnuća iz 1476./79. godine (Berlin, Staatliche Museen) i triptiha Frari iz 1488. godine (Venezia, S. Maria Gloriosa dei Frari). Poznat nam je autor okvira triptiha Frari: rezbar Jacopo da Faenza, potpisan na poleđini. Isti je rezbar radio i potpisao zajedno sa slikarom sada izgubljeni okvir za poliptih sv. Ambroza, Bartolomea Vivarinia iz 1477. godine (Venezia, Gallerie dell'Accademia)²⁴. Jednakog su reza ukrasi na okviru drugog Bartolomeova triptiha, onoga u Frarima iz 1482. godine, pa se i taj rad može pripisati inače slabo dokumentiranom rezbaru Jacopu da Faenza, koji je surađivao s Gianbellinom i Bartolomeom Vivarinim.²⁵ Relaciju s načinom Vivarinia pokazuju i neki elementi oblikovanja samoga kipa: gdje se drugdje nego kod Bartolomea javljaju takvi gotički anakronizmi, takva metalno kruto i oštro lomljena draperija, kao na perizomi sv. Sebastijana?²⁶ I to nas sve vodi prema prvoj slutnji o osobi autora ovih kiparskih djela. Teško je samo na osnovi sličnosti repertoara i načina modelacije ornamenta predlagati autorstvo te ovo ime iznosim samo kao indiciju, blijedi trag na putu koji će jednom dovesti do atribucije s konkretnim imenom. S obzirom na brojnost primjera venecijanskih renesansnih raspela koje sada uočavamo, a ima ih na desetine i možda stotine neuočenih ili neprepoznatih, imena autora će vjerojatno prije ili poslije biti argumentirano predložena. Ona se vjerojatno kriju unutar liste imena već poznatih rezbara u Veneciji posljednje trećine 15. i početka 16. stoljeća.²⁷ Potrebno je samo uz podatke iz arhiva prisloniti odgovarajuća djela.

Vraćamo se trogirskom raspelu iz 1508./09. godine (sl. 23., 24., 25.). Ono pokazuje vrlo velike podudarnosti s praktično neobjavljenim raspelom iz župne crkve u Vrbniku (sl. 26., 27., 28). Jednakih su dimenzija; iako vrbničko raspelo nije restaurirano, dobro se uočava da je oblikovanje anatomskih detalja

22. Venecija, Santa Maria Gloriosa dei Frari, sv. Sebastijan s oltara sv. Mihovila, detalj

Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari, San Sebastiano sull'altare di San Michele, particolare



23. Trogir, Katedrala, *Raspelo*
Traù, *Cattedrale*, Crocifisso

i glave identično. Minimalna je razlika u modelaciji tkanine perizome, inverzne u odnosu na trogirsku, nešto gušće izbrazdane naborima, ali sve u podudarnom kompozicijskom rasporedu. Treba li u strukturi minimalno voluminoznije i jednostavnije draperije na trogirskom raspelu i u ublažavanju askeze upalih obraza vidjeti znak stilske mijene na tragu zrele renesanse? Ovom paru, na tragu izvrsnog Belamarićeva zapažanja, treba dodati i raspelo iz Ravene (sl. 31.), koje pokazuje apsolutnu podudarnost u cjelini i detaljima, osobito Kristova lica, s onima u Vrbniku i onima u Trogiru. Posebno su slična raspela iz Ravene i Vrbnika. Ipak treba istaknuti jedinu pojedinost koju ne vidimo na ostala dva primjera: u sredini donjeg dijela perizome tkanina se neprirodno izvrće u trokutasti nabor i to je motiv koji smo kao karakterističan zapazili na raspelima iz »grupe Venecija–Veneto«. Pridružiti im treba raspelo koje se čuva u samostanu sv. Antuna Opata u Rabu (sl. 32., 33., 34.).²⁸ Raspelo je u vrlo lošem stanju, ali se ipak dobro razabiru analogije s kipovima u Trogiru i



24. Trogir, Katedrala, *Raspelo*, detalj
Traù, *Cattedrale*, Crocifisso, *particolare*



25. Trogir, Katedrala, *Raspelo*, detalj
Traù, *Cattedrale*, Crocifisso, *particolare*



26. Vrbnik, župna crkva, *Raspeće s Marijom i Ivanom*
Verbenico, chiesa parrocchiale, Crocifissione con la Madonna e San Giovanni



27. Vrbnik, župna crkva, *raspeti Krist*, detalj
Verbenico, chiesa parrocchiale, Crocifissione, particolare



28. Vrbnik, župna crkva, *raspeti Krist*, detalj
Verbenico, chiesa parrocchiale, Crocifissione, particolare



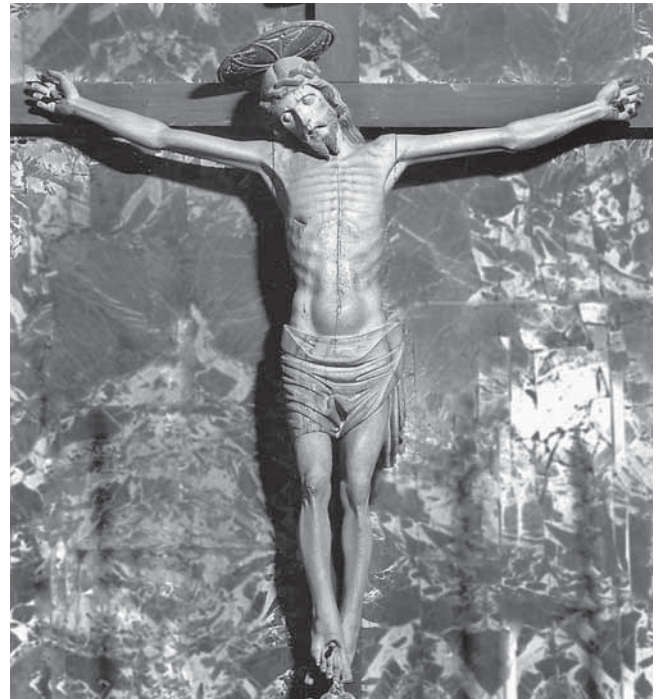
29. Vrbnik, župna crkva, *sv. Ivan Evangelist*
Verbenico, chiesa parrocchiale, San Giovanni Evangelista



30. Vrbnik, župna crkva, sv. Marija
Verbenico, chiesa parrocchiale, Madonna

Vrbniku. Možda je tek perizoma malo disproporcionalno povećana, ali su sličnosti dominantne te ga treba smatrati sastavnim dijelom ove podgrupe. Nema sumnje da su četiri spomenuta raspela (Trogir, Vrbnik, Ravenna, Rab) rad istog rezbara, a navedeni detalj na ravenatskom kipu uže ih povezuje s onima iz »grupe Venecija–Veneto«, dok s ostalima dijele iste tipologije tijela i, naročito, glave. Pisani podaci iz Trogira smještaju njihovo porijeklo u Veneciju i nastanak blizu 1508. godine.

Unošenje raspela iz Vrbnika u ovaj niz posebno je važno jer su uz kip Raspetoga sačuvani i kipovi Marije i Ivana, čime još jednom širimo tematski okvir skulptorskih djela koja razmatramo (sl. 29., 30.).²⁹ Radi se o vrsnim skulpturama koje treba ubrojiti u red naših najvrednijih drovrezbarenih renesansnih umjetnina. Kipovi ne pokazuju izvornu polikromiju. Štoviše, uočavaju se višestruki debeli namazi preslika, ali je njihova sigurna kiparska obrada svejedno dobro uočljiva. Draperije su strukturirane na klasični način (Ivan nosi plašt poput rimskih togata), u širokim potezima, jasno naglašenih dubokih pregiba. Kip Marije je suzdržaniji, upisan u zatvorenoj konturi, spojene ruke zgrčene su na prsima, vertikalno pomicu tek kontrapostni stav i rijetke dijagonale rubova i nabora odjeće. Ivan će se izraziti gestom širenja ruku čija se dijagonala podudara sa stavom nogu. Detalji iskrivljenih usta, okomite bore uz nos i usta, valoviti rub očnih kapaka izražavaju tragiku događaja. Ne treba ići daleko da bi se



31. Ravenna, Katedrala, *Raspelo*
Ravenna, Cattedrale, Crocifisso

prepoznala likovna kultura iz koje niču ovi kipovi. Klasična impostacija kakvu pokazuju likovi Marije i Ivana jedno je od općih mjesta venecijanske umjetnosti druge polovice 15. stoljeća, ali među rodonačelnicima takvog načina više treba gledati na suzdržanijeg i poetičnijeg Giovannia Belinija nego na herojski patetičnog Mantegnu. Facijalne osobine i mimika kojom se sugerira bolna tragika zajednička je Donatellova baština koju će Gianbellino ipak oplemeniti, osloboditi krute deklarativne patetike u nenadmašnoj sintezi prikaza muke. Lik mladoga Krista upalih obraza s rijetkom simetričnom kovrčavom bradom, brkovima koji se ne spajaju u sredini, dinamični obris očnih kapaka i nabrano čelo vidimo već na Pietà iz Brere s kraja šestog desetljeća. Poluotvorena usta u kojima se vide zubi poznata su na barem tri njegove slike Krista. Naravno, i sama cjelina kompozicije *Kalvarije* ima analogije u Bellinievim slikama iste teme, a isto tako je vidimo u primjerima takvih prikaza nastalih pod njegovim utjecajem. Na vjerojatno najstarijem Gianbellinovu *Raspeću* (Museo Correr, Venezia) nalazimo Mariju ruku skupljenih na prsima i Ivana raširenih ruku, ali na svete likove iz Vrbnika najviše podsjećaju svečane figure Marije i napose Ivana na raspeću iz Louvra. Analogne stavove likova, ali i tipologiju lica Krista koristi i Alvise Vivarini, što se vidi i na lijepom *Raspeću s Marijom, Ivanom i Magdalenom* iz muzeja u Pesaru. Alvise se tom slikom jedini ozbiljno približio vrsnoći Giovannieve paradigme, ali su brojni drugi primjeri unutar venecijanskog slikarskog obzora kraja 15. stoljeća, gdje se u kompoziciji, stavu i odjeći figura slijedi njegov uzor. Istim su putem kročili i kipari naših raspela. Ekspresija lica, grimase naglašene do jezovitosti, oštri rez i ponešto tvrđa stilizacija, koju napose uočavamo na primjerima iz grupe Poreč,



32. Rab, samostan sv. Antuna Opata, *Raspelo Arbe*, Monastero di Sant'Antonio Abate, Crocifisso



33. Rab, samostan sv. Antuna Opata, *Raspelo*, detalj *Arbe*, Monastero di Sant'Antonio Abate, Crocifisso, particolare



34. Rab, samostan sv. Antuna Opata, *Raspelo*, detalj *Arbe*, Monastero di Sant'Antonio Abate, Crocifisso, particolare

nameću još jednu liniju ili podliniju stilske komparacije. Venecijanski slikari, opet na tragu Mantegne i Bellinija, koji su prihvatili tvrdu i ekspresivniju, *gotizzante* formulu tvrdoga kaligrafiranog obrisa i inzistiranje na naturalizmu, kao što su Crivelli ili Marco Zoppo, mogu se uvelike dovesti u vezu s oporom poetikom naših kipova. U tom je smislu poučna usporedba s prikazom *Odsječene glave Ivana Krstitelja* Marca Zoppa iz vjerojatno 1471. godine (Museo Civico, Pesaro); vibrantni splet dugih čuperaka kose stvara ekran koji poput mračne aureole (*Glava Meduze*) fokusira lice s izrazom tragične smrti (sl. 35.).

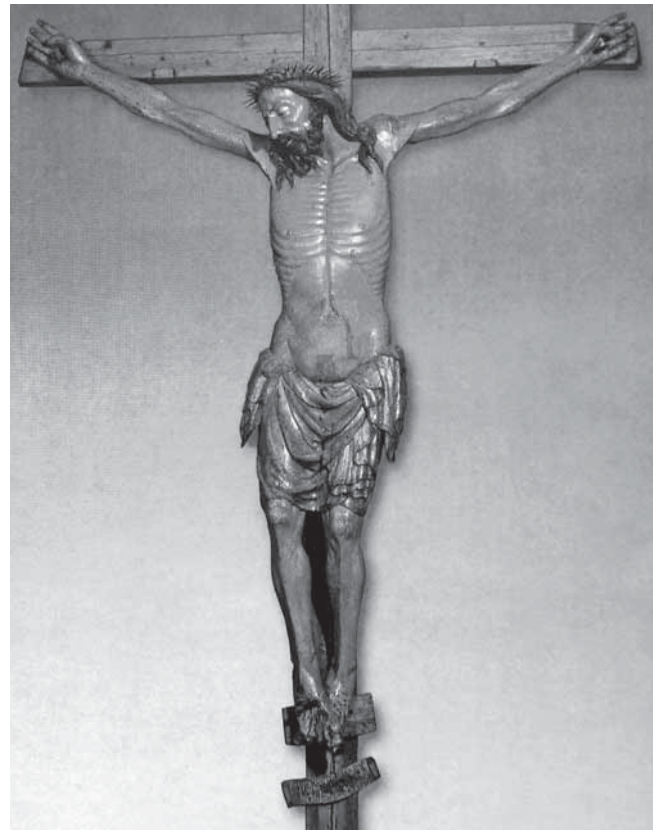
Na tragu mantegneskno-belineskne likovne poetike, pojednostavljene i pretvorene u deklamatornu retoriku, neizostavan je susret s venecijanskim slikarom i rezbarom Andreom da Murano. Njegova po svemu osrednja slika *Raspeća* (Museo dell'arte vetraria, Murano) pokazuje isto ikonografsko rješenje za lik Bogorodice kao u vrbničkoj grupi. Trokutasta voluminozna tkanina na Bogorodičinu trbuhu je Mantegnina invencija, a Andrea je koristi na svojim



35. Marco Zoppo, *Glava sv. Ivana Krstitelja*, Pesaro, Museo civico
 Marco Zoppo, *Testa di San Giovanni Battista*, Pesaro, Museo civico

drvorezbarim likovima. Zbog toga ne treba olako odustati od usporedbe s reljefnim Kristom na *Pulskom poliptihu*, kojeg sam nedavno pripisao Andrei da Murano.³⁰ Čine mi se podudarnima određene fizionomijske karakteristike, kao što je modelacija brkova i razdijeljene brade, a ponajviše hipertrofirano obješeni mišić gornje usnice. Na žalost se detalji modelacije na *Pulskom poliptihu* dosta loše razabiru zbog nesretnih restauracija i preslikavanja koje je ta umjetnina doživjela. Zbog toga ovaj detalj treba ostaviti otvorenim s perspektivom mršave hipoteze.³¹

Više puta istaknuo sam renesansni karakter umjetnina koje se ovdje predstavljaju. On se očituje u strukturi ortogonalnog kompozicijskog skeleta, minimalno poremećenog tek otklonom glave. Renesansno je strukturirana i draperija perizome, na tragu tipičnog *drappeggio aderente*, gdje se pojedini dijelovi tkanine priljubljuju uz tijelo, da bi se drugi energično i voluminozno istaknuli u prostor. Najvažniji renesansni element ipak bi trebao biti postizanje ravnoteže između naturalističke ekspresivnosti i opisivanja u odnosu na težnju prema dostojanstvenoj, klasičnoj smirenosti. Nije teško uočiti da na našim raspelima to nije u potpunosti slučaj, da hipertrofirani narativni detalji uvelike sudjeluju u općoj atmosferi prikaza. To je, naravno, rezultat prežitka starijih likovnih formula zadanih puno prije pojave renesansnog likovnog jezika. Ipak je ikonografski scenarij za sva ta raspela napisan još u doba gotike. Čak su i određeni tehnički postupci prvi puta primijenjeni nekoliko desetljeća ranije. Možemo ići vrlo daleko, sasvim u početak 15. stoljeća. Izvrstan je primjer raspelo koje je vjerojatno oko 1415. godine izradio venecijanski rezbar Andrea Bonvicino, a oslikao ni više ni manje nego Jacobello del Fiore (sl. 36., 37.). Podaci o tome zabilježeni su na samom raspelu, a na njega je nedavno po-



36. Antonio Bonvicino, *Raspelo*, Casteldimezzo kraj Pesara, crkva svetih Apolinara i Kristofora
 Antonio Bonvicino, *Crocifisso*, Casteldimezzo di Pesaro, chiesa di Sant'Apollinare e San Cristoforo

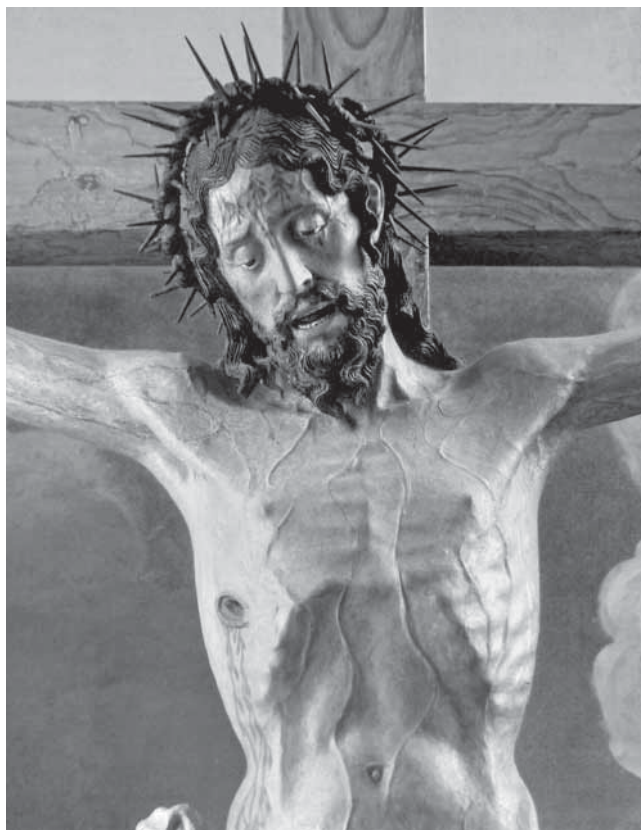
novno skrenula pozornost Anne Markham Schulz.³² Naravno, radi se o sasvim drugom stilskom jeziku od onoga serije ovdje opisanih raspela. Tijelo je dinamično savinuto, otklon glave nije prirodan nego dekorativan, pseudonaturalistički detalji su kaligrafsko ornamentalnog karaktera. To je rječnik gotičke umjetnosti.³³ Za nas je ipak najvažnije uočiti tehniku obrade površine kipa i način kako se naslikani detalji nadovezuju na one plastične, izrezbarene. Taj likovni postupak identičan je onome koji smo zapazili na porečkom raspelu i tu vidim jednu od komponenti ustrajnosti tradicije u izradi takvih umjetnina. Drugu liniju kontinuiteta na razmeđu stilova predstavlja serija raspela od kojih su neki primjeri već spomenuti. To je niz koji se u talijanskoj umjetničkoj historiografiji već pola stoljeća upotpunjuje saznanjima i novim primjerima. Jezgru je prva okupila 1960. godine Margarit Lisner i danas je poznato više od 40 primjera raširenih po cijeloj srednjoj i sjevernoj Italiji, od sjevernog Veneta, do Emilije, Umbrije, Marki pa čak do Rima.³⁴ Neka od tih raspela mogu se povezati s određenim arhivskim podacima, tako da ih možemo kronološki impostirati u razdoblje od sredine do sedmog desetljeća 15. stoljeća. U nekoliko se dokumenata spominje ime autora rezbara porijeklom iz neke od zemalja njemačkog kruga (vjerojatno Austrije): Ioannes Teutonicus. I zaista, stil ovih kipova razlikuje se od drugih gotičkih kipova u Italiji te pokazuje izrazite analogije s prekoalpskim gotičkim slikarstvom. U više od četvrt stoljeća



37. Antonio Bonvicino, *Raspelo*, detalj, Casteldimezzo kraj Pesara, crkva svetih Apolinara i Kristofora

Antonio Bonvicino, Crocifisso, particolare, Casteldimezzo di Pesaro, chiesa di Sant'Apollinare e San Cristoforo

trajanja te produkcije pratimo sekvence variranja osnovnog prototipa s dominantnim ekstremno afektivnim nabojem i izrazitim naturalizmom detalja, prema kasnijim primjerima gdje će se linija tijela smiriti u okomici, a jezovitost izraza ublažiti. I to je znak utjecaja likovne kulture druge polovice 15. stoljeća u Italiji. Ili kako je sretno formulirala M. Lisner: »... usprkos konstantama načina rada radionica njemačkih majstora, određena anatomska saznanja i ponajviše osjećaj smirenog i suzdržanog humaniteta, trebaju se pripisati poticaju talijanske umjetnosti.«³⁵ Kao primjer okončanja tog procesa može poslužiti *Raspelo* iz Pordenonea koje dokumenti stavljaju u 1466. godinu (sl. 38.).³⁶ Bez ikakve dvojbe kip ćemo definirati gotičkim, ali i uočiti elemente koji ga približavaju osobinama novog nadolazećeg stila. Korpus je izravnat, otklon glave smanjen, gotička kaligrafija prisutna je tek u gustim paralelnim naborima perizome. Ono što prepoznajemo kao izrazitu gotičku osobinu inzistiranje je na umnožavanju hipertrofirano naturalističkih detalja kao što su reljefne žile, kojima je premreženo cijelo tijelo. A to su elementi koje smo vrlo dobro mogli vidjeti i na našim renesansnim primjerima. Iskustvo o načinu kako se unutar jedne radioničke tradicije, tijekom četiri desetljeća, transformira i evoluirala likovni jezik usvajanjem modernijih stilskih kanona uz perzistenciju ikonografske potke i oblikovno-tehničkih postupaka, možda možemo primijeniti i na naše kasnije, renesansne, primjere.



38. Iohannes Teutonichus, *Raspelo*, Pordenone, Chiesa di Cristo
Iohannes Teutonichus, Crocifisso, Pordenone, Chiesa di Cristo

E. Francescutti u članku o raspelu iz Pordenonea prenosi zapažanje konzervatora iz Udina Paola Casadia o sličnosti glave Krista iz Pordenonea s onima na fresci Gianfrancesca da Tolmezzo iz crkve sv. Leonarda u Provenzana kraj Spilimberga iz 1496. godine.³⁷ I zaista, kao da lica Krista iz Pordenonea i onoga na fresci (sl. 39.) stoje u odnosu izvor-nik–kopija ili su pak izrađeni slijedeći zajednički predložak; pogledajmo samo spiralni padajući uvojak kose s lijeve strane lica. Gianfrancesco da Tolmezzo, autor stotina metara fresaka na zidovima crkava u Friuliu i Venetu, izdašno se koristio grafičkim listovima nizozemske i njemačke kasnogotičke škole i nije neobično da je posegnuo za tradicionalnim predloškom (starim najmanje 30-ak godina) i za lik Krista. Takvi su gotički arhaizmi, posljedica korištenja prekoalpskih grafika, uočena osobina njegova likovnog jezika, koji se, s druge strane, ozbiljno naslanja na venecijansko slikarstvo mantegneskno-belinijanskih obzora. Te se dvije komponente upravo na fresci Raspeća u Provenzanu susreću na emblematičan način: perizoma oblika asimetrične suknjice kojoj se duža strana pripija uz bedro istog je tipa i detalja kao renesansne perizome iz prve grupe (»grupa Poreč«) naših drvorezbaranih raspela. Ostali elementi slike bitno se naslanjaju na prekoalpske uzore. Već smo spomenuli lice Krista, a C. Furlan ispravno uočava da inspiracija za prikaz freske Raspeća potječe iz grafičkog lista iste teme majstora »I. M. am Zwolle«, posebno impresivni lik dobrog razbojni-



39. Gianfrancesco da Tolmezzo, *Raspeće*, zidna slika, Castel d'Aviano, crkva sv. Grgura

Gianfrancesco da Tolmezzo, *Crocifissione*, *l'affresco*, Castel d'Aviano, chiesa di San Gregorio

ka.³⁸ To su zapažanja koja treba uvesti u kontekst definiranja kompleksnosti stilskih osobina grupe kipova koja se ovdje objavljuje. Iznosim hipotezu kako će daljnja istraživanja utvrditi i radioničko-proizvodni kontinuitet između serije gotičkih i renesansnih raspela. To se naročito odnosi na drugu, »venecijansko-venetsku grupu« prikazanih kipova. S tradicionalnom morfologijom veže ih i pojava velikog arhaičnog uha, upravo neizostavnog na gotičkim primjerima. Može se i uglatost nabora perizome tumačiti u kontekstu oštih lomova, zaštitnog znaka »mekog stila«, ali ipak predlažem da se ovaj osebusni oblik nabora objasni kao varijanta, stilizirana i pojednostavljena, klasično-renesansnog drapanja (već je napomenuto kako je Bartolomeo Vivarini naročito bio sklon takovom »ornamentiziranju« nabora). Pretvorbu klasične *aderente* draperije u krutu, uglatu i dekorativno neprirodnu, može se ilustrirati ponovno upravo na slučaju Gianfrancesca da Tolmezzo. Na udaljenosti od nekoliko desetaka kilometra, vjerojatno istih godina kada radi freske u Provezanu naš slikar će oslikati crkvu sv. Grgura u Castel d'Avianu. Prikazane su skoro u potpunosti iste scene, korišteni su isti grafički predlošci, uz spomenutog monogramista i oni Schongauera te drugih grafičara njemačkog i nizozemskog kruga, ali, kako se izrazio P. Casadio, »rezultat je vrlo različit«.³⁹ Pogledajmo

što se događa s Kristovom perizomom. Renesansna, prirodna ali i svečana »mokra« tkanina, sasvim u načinu ranorenesansnog padovansko-venecijanskog slikarstva kakvu vidimo u Provesanu, ovdje je reducirana u nelogičnu i kaotično izlomljenu masu. Mantegneskno-belinijanska invencija inspirirana klasičnim uzorima, vjerojatno posredovana iz druge ruke (Vivarini?), postaje ornamentalna šablona u kojoj se jedva još naslućuje odjek elitnog stilskog govora. Pretpostavljam da neke od specifičnih osobina naših raspela treba promatrati u sličnoj perspektivi: pri kraju raspona mijena forme, od njezine izvorne umjetničke kreacije do faze zanatske eksploatacije.

Dozvoljavaju li nam do sada izneseni podaci formuliranje zaključka o kronologiji, apsolutnoj i međusobnoj, ovih umjetnina? Ako ih sravnimo s redosljedom formalnih invencija venecijanskog slikarstva iz druge polovice 15. stoljeća, prijedlog kronološke ljestvice može ovako izgledati: najstarija (sedamdesete godine, s otvorenom mogućnošću pomaka sve do kraja stoljeća) bila bi grupa oko porečko raspela (Poreč, Torcello, Ferrara, Pellestrina, Puos d'Alpago) s još mantegneskim *drapeggio aderente*; slijedi, ili je istovremena »grupa Venecija–Veneto« (Treviso, Carbonera) s triptihom iz Fraria te na koncu, u razdoblju oko 1500. godine »grupa Trogir« (Vrbanj, Ravenna). Za posljednje imamo potvrdu u podatku za trogirsko respelo iz 1508., a oblikovno bi to potvrdio suzdržaniji ton izraza lica i oblik perizome, klasičnije sintetizirane u nekoliko neovisnih ploha s bitno reduciranom količinom nabora.

Prikupljanje komparativnog materijala za porečko respelo iznijelo je na vidjelo zaista bogati niz srodnih proizvoda kojima treba pronaći točno mjesto u povijesti likovne proizvodnje grada na lagunama. Sve do sada izneseno nam još jedanput priziva kako ovu vrstu likovnih proizvoda ne treba interpretirati individualno, treba ih razmatrati u grupama, proizvodnim serijama i što će veći broj primjera biti priveden istraživanju, definicija fenomena bit će potpunija. Za sada sam iznio samo opće naglaske fenomena ove *Kunstindustrie* koja je u određenom vremenu zadovoljavala potrebe za najvažnijim devocionalnim prikazom. Nabrojana raspela samo su dio svih, više ili manje podudarnih koje ćemo ubuduće prepoznati po našim i talijanskim crkvama. S vremenom će na vidjelo izaći i daljnji eksterni podaci, tj. dokumenti, koji će iz drugog kuta osvijetliti osobe rezbara ili profile radionica. Jedan detalj: iz do sada (jedina?) dva poznata dokumenta uz spomenuta raspela (za trogirsko i ono Leonarda Tedesca u Veneciji) doznajemo točnu cijenu takvih radova. Ona je u oba slučaja podjednaka i, što je dobro uočio S. Sponza, relativno pristupačna u odnosu na druge umjetnine tog doba u Veneciji, gradu kojemu je produkcija luksuznih proizvoda za opremanje crkava bila važan segment izvoznog gospodarstva.⁴⁰ Ti su predmeti nalazili kupce, a možda i naručitelje na vrlo širokom prostoru, a netom pokazani primjeri razasuti su od Istre duž hrvatske obale Jadrana, u Venetu i Emiliji.

Bilješke

- 1
Restauracija je obavljena u radionici Menegazzi–Bergamaschi u Veneciji. U istoj radionici restaurirano je 1989./90. godine raspelo iz crkve S. Giovanni in Bragora, rad rezbara Leonarda Tedesca i slikara Leonarda Boldrinia iz 1491. godine, a upravo se tu sada nalazi raspelo iz torcellanske katedrale o kojemu će još biti riječi.
- 2
Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, V, Provincia di Pola, Roma, 1935, 128–129.
- 3
FRANCESCO SEMI, *L'arte in Istria*, Pola, 1937, 135.
- 4
EMILIAN CEVC, Gotska plastika 15. stoljeća u Kopršćini in njenem zaledju, u: *Srećanje umjetnostnih zgodovinarjev treh dežel na temo: slikarstvo, kiparstvo in urbanizem ter arhitektura v slovenski Istri v Koprju 14. in 15. aprila 1971*, Koper, 1973., 38.
- 5
Za piransko Raspelo vidi ALESSANDRO QUINZI, Intagliatore XV secolo, Crocifisso, u: *Istria: Città maggiori: Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola: opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento*, (ur.) Giuseppe Pavanello i Maria Walcher, Studi e ricerche d'arte veneta in Istria e Dalmazia, 2, Trieste: Università degli Studi; Mariano del Friuli (GO): Edizioni della Laguna, 1999, 2001, 189–190 (sa starijom literaturom). Quinzi poput Cevca uspoređuje piransko i porečko raspelo, ukazuje na sličnosti i smatra kako je piranski primjer u odnosu na porečki »osjetno robusnije, potpuno renesansne korporature«. Raspeti u Piranu je možda nešto puniji u struku ali je pretjerano smatrati ga korpulentnijim od porečkog, a napose iz toga izvlačiti zaključak o njegovim renesansnijim osobinama. U biti je relacija između ta dva raspela upravo suprotna: piransko raspelo je arhaičnije, mekše i pliće modelirano, s dekorativnim, izrazito gotičkim paralelnim grebenima nabora perizome. Vjerojatno se radi o lapsusu jer u istoj knjizi, nekoliko desetina stranica prije (151–152), Quinzi izvrsno uočava renesansna obilježja upravo na porečkom raspelu. Piransko raspelo treba usporediti s gotičkim raspelima iz sedmog desetljeća 15. stoljeća koja predstavljaju kasnije primjere velike serije vezane uz ime Johanna Teutonicusa. Usp.: ELISABETTA FRANCESCUTTI, Un'aggiunta al «corpus di Johannes Teutonicus», u: *Arte Veneta, Rivista di storia dell'arte*, 61 (2004), 178–186. Raspelo iz San Giorgio Maggiore po svemu sudeći pripada također seriji »Magistra Teutonicusa«, ali iz nešto ranijeg vremena kada se tijelo Krista još prikazuje savinuto u tipično gotičkom luku. – Vidi: MARGARIT LISNER, Deutsche Holzkruzifixe des 15. Jahrhunderts in Italien, u: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 9 (1960), 162–164. Sponza kao mogućnost navodi povezivanje raspela s dokumentom iz 1458. godine, ali se, bez uvjerljive argumentacije, zalaže za pripisivanje anonimnom venecijanskom rezbaru i dataciju u sedmo desetljeće 15. stoljeća. – Vidi: SANDRO SPONZA, Sul »crocifisso« ligneo di San Giorgio Maggiore a Venezia, u: *Arte veneta. Rivista di storia dell'arte*, 38 (1984) 125–129. E. Merkel ga smješta u razdoblje 1458.–1460. godine. Vidi: ETTORE MERKEL, Scultura lignea barocca nel Veneto / Cariverona, (ur.) Anna Maria Spiazzi Cinisello Balsamo, Milano: Pizzi, 1997, 191. Najtočnijim se čini mišljenje De Marchia koji ga eksplicitno stavlja u seriju majstora Teutonicusa i smatra ranijim od onoga iz katedrale u Salù iz 1449., najstarijeg pouzdano datiranog primjera djela toga majstora ili njegove radionice. – Vidi: ANDREA DE MARCHI, Ritorno a Nicolò di Pietro, u: *Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna*, II., 3 (1997), 17. Radikalnim, ali ne bez osnove, čini se prijedlog A. Markham Schulz, koja to raspelo smatra direktnim uvozom iz Njemačke, gdje bi nastalo u trećem desetljeću 15. stoljeća. – Vidi: ANNE MARKHAM SCHULZ, La scultura lignea in area lagunare dalla metà del Trecento alla metà del Cinquecento, u: *Con il legno e con l'oro: la Venezia artigiana degli intagliatori, battiloro e doratori*, (ur.) Giovanni Caniato, Verona: Cierre Edizioni, 2009, 58.
- 6
VANDA EKL, Gotičko kiparstvo u Istri, Zagreb, 1982., XLIX, 136, sl. 62–63.
- 7
VANDA EKL, La scultura gotica in Istria, (ur.) Giorgio Fossaluzza i Maria Walcher, Studi e Ricerche d'arte veneta in Istria e Dalmazia, 3, Trieste: Edizioni »Italo Svevo«, 1999.
- 8
GIORGIO FOSSALUZZA, Scultura gotica in Istria: un antesignano percorso tra presenze e modelli di Venezia e del Centro Europa, u: VANDA EKL (bilj. 7.), 31–32.
- 9
ALESSANDRO QUINZI (bilj. 5.), 151–152; Isti, Beneški renesansni rezbar na vzhodni jadranski obali: Križani v Poreču, Torcellu in Trogiru, u: *Acta historiae artis Slovenica*, 5 (2000), 13–22.
- 10
Isto, 15. – Quinzi navodi kako je raspelo uzgredno zabilježeno tek u nekim vodičima. O slabom poznavanju te umjetnine govori i netočan prijedlog Merkelove datacije raspela u razdoblje između 1425. i 1430. Vidi: ETTORE MERKEL (bilj. 5.), 191.
- 11
ALESSANDRO QUINZI (bilj. 9.), 16–17.
- 12
Isto, 18–21; Raspelo u Frarima osovljeno je na gredi iznad portala u sredini mramorne ograde, radu radionice Pietra Lombarda iz 1475. godine, kojom je prema glavnom brodu zatvoren redovnički kor s monumentalnim rezbarenim korskim klupama, potpisanim radom Marca i Francesca Cozzia iz 1468. godine. Zbog svoje dominantne pozicije u ambijentu venecijanskog *quattrocento* o tome se djelu podosta napisalo. Skoro kao kuriozum, doduše i prihvaćen od pojedinih autora, spomenimo prijedlog atribucije Andrei Verrocchiju (ADRIANA AUGUSTI, Una proposta per Andrea Verrocchio, u: *Studi per Pietro Zampetti*, (ur.) Ranieri Varese, Ancona, 1993, 211–213). Quinzi smatra da je raspelo, uz koje se na ogradi nalaze i mramorni kipovi sv. Marije i sv. Ivana, starije i od Cozzieva kora i Pietrove ograde. Iznosim mišljenje kako bi najlogičnije bilo raspelo datirati u doba izrade ograde oko 1475. godine i pripisati rezbaru iz Cozzieva kruga. Navedeno se može poduprijeti činjenicom da lik Raspetoga pokazuje u detaljima modelacije izvjesne sličnosti s pojedinim reljefima na korskim sjedalima za katedralu u Spilimbergu, čiju je izradu Marco Cozzi ugovorio upravo 1475. godine (MASSIMO FERRETTI, Il coro di Marco Cozzi, u: *Il Duomo di Spilimbergo 1284–1984*, (ur.) I. Zannier i C. Furlan, Spilimbergo, 1985, 255–274, posebno sl. 10.20, 10.25 i 10.26).
- 13
ALESSANDRO QUINZI (bilj. 9.), 21–22.
- 14
JOŠKO BELAMARIĆ, Leonardo Tedesco (?), Crocifisso, u: *Tesori della Croazia restaurati da Venetian Heritage*, Venezia: Edizioni Multigraf, Spinea, 2001, 73–74. Kao rad Leonarda Tedesca objavljeno je u katalogu izložbe *Blago trogirskih riznica. Umjetničko i kulturno naslijeđe od 1000. do 1600.*, (ur.) Biserka Rauter Plančić, Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 2001., 81, sl. na str. 33.

15

JOŠKO BELAMARIĆ, Barokizacija kapele Sv. Ivana Trogirskog, u: *Umjetnički dodiri dviju jadranskih obala u 17. i 18. stoljeću*, (ur.) Vladimir Marković i Ivana Prijatelj-Pavičić, Split: Književni krug, 2007., 278.

16

ELISABETTA FRANCESCUCCI, Scultura lignea in Alpage e a Ponte nelle Alpi. Appunti per un catalogo critico, u: *Tesori d'Arte nelle Chiese del Bellunese. Alpage e Ponte nelle Alpi*, (ur.) Marta Mazza, Belluno, 2010, 147–155.

17

ISTO, 153.

18

ISTO, 154.

19

GIORGIO FOSSALUZZA, Carbonera, chiesa acipretale di Santa Maria Assunta. Crocifisso. Intagliatore veneto, ultimo quarto secolo XV, u: *Fondazione Cassamarca. Opere restaurate nella Marca Trevigiana 1996–1999*, (ur.) Giorgio Fossaluzza, Treviso, 1999, 250.

20

Na to me je raspelo upozorila restauratorica Giovanna Menegazzi iz Venecije. Raspelo je dio inventara privatne historicističke kapele ladanjskog kompleksa na periferiji Trevisa. Prema navodima vlasnika potječe iz franjevačke crkve u Trevisu, a u obiteljski posjed dospjelo je početkom 19. stoljeća slijedom napoleonskih reformi.

21

Na to raspelo vjerojatno misli Lorenzetti kada spominje »crocefisso ligneo (XVI sec.) con caratteri sansoviniani« (GUIDO LORENZETTI, Venezia e il suo estuario, Trieste, Edizioni LINT, 1974, 507).

22

Humfrey smatra da skulpture i pozlaćeni okvir nisu istovremeni te da su »kipovi kasnije (premda skoro istovremeno) adaptirani kako bi stali u postojeći okvir«, pri čemu kao argument navodi kako su kipovi preveliki za niše u kojima se nalaze (PETER HUMFREY, The Altarpiece in Renaissance Venice, New Haven, 1993, 183). Zaista, prednji dio kipa sv. Mihovila izlazi izvan udubine pripadajuće niše, ali se visinom izvrsno u nju uklapa. Bočne figure pak potpuno su skladno dimenzionirane u odnosu na okvir (glave figura nalaze se točno u visini sredine školjke). Uostalom, nije nepoznat slučaj da dijelovi figura izađu iz prostora niše. Usporediti možemo skoro istovremeni primjer na središnjem dijelu oltara Martini, djelu Antonia Rosselina iz 1471.–1476. u venecijanskoj crkvi S. Giobbe, gdje figure bitno izlaze iz ravnine prostora definiranog okvirom; središnji kip sv. Ivana Krstitelja izrazitije, a nešto manje postrance smješteni kipovi sv. Franje i sv. Antuna Padovanskog. Napominjem da je osnovna kompozicija drvenog oltara u Frarima jednaka središnjem dijelu s likovima svetaca spomenutog oltara A. Rosselina: tri jednake polukružne niše sa školjkom na vrhu odijeljene pilastrima s reljefnim biljnim ornamentom, trodijelni vijenac s plitkoreljefnom razlistanom viticom na frizu.

23

Vjerojatno najstariji sačuvani rezbareni oltar u veneciji dekoriran *all'antica* – PETER HUMFREY (bilj. 22.), 183.

24

Izgled okvira sačuvan je na fotografijama; usp. ANNA TAMBINI, Storia delle arti figurative a Faenza: Il Rinascimento, vol.3, Faenza: Edit Faenza, 2009, 204–205.

25

PETER HUMFREY (bilj. 22.), 348. A. Tambini također ukazuje na sličnost dekoracije okvira Belliniega poliptiha u Pesaru te

predlaže i za ovu rezbariju autorstvo Jacopa da Faenza čija je suradnja s Belliniegom dokumentirana. Nadalje smatra da se slični oblici javljaju i na okviru poliptiha Cime da Conegliano u Oleri (Bergamo) iz 1486./88. godine – ANNA TAMBINI (bilj. 24.), 207–209. Poliptih u Oleri ima u sredini rezbareni i polikromirani kip sv. Jakova, koji na prvi pogled ne pokazuje veće sličnosti s ovdje nabrojanim figuralnim djelima: stav sveca i modelacija draperije sukladne su suzdržanim akademskim oblicima figura Cime da Conegliana. Repertoar rezbarenih ornamenata na okviru ponavlja se na okvirima drugih oltarnih slika toga autora (npr. okvir poliptiha iz Kopra za minoritsku crkvu sv. Ane koji radi Vettor da Feltre /Vittore Scienza da Feltre/ 1513. godine), ali i na okvirima klesanim u kamenu, kao što je onaj za palu Krštenja u San Giovanni in Bragora iz 1492./94. godine.

26

Kompoziciju i proporcije nježnog tijela te skoro ravnodušni izraz lica sv. Sebastijana treba usporediti s prikazom istoga sveca kojeg slika Cima da Conegliano 1499. na pali Dragan (Venezia, Gallerie dell'Accademia) i na jednom fragmentu poliptiha (London, National Gallery), više nego s nekoliko desetljeća starijim Giambelinovim rješenjima (Poliptih Vincenta Ferrerskog) ili ekstatičnim Mantegninim parom. Lijevo, ne previše uspjeti, kip svetoga Franje u slijedu je učestale invencije statičnog lika s minimalnim istakom koljena, koje prekida okomiti svežanj nabora redovničke halje kakvu pratimo od Donatella (položaj ruku slijedi brončani kip sv. Antuna Padovanskog za Santo), Jacopa Bellinia, Vivarinievih... Rezbari vrlo često koriste slikane predloške ili preuzimaju tipološke i ikonografske obrasce pri kreiranju kipova i reljefa. Primjeri »prevođenja« u trodimenzionalni medij likova sa slika Mantegne, Giovanna Bellinia, Cime da Conegliana i Bartolomea Vivarinia u: IVAN MATEJČIĆ, Prilozi za katalog renesansne skulpture u Hrvatskoj, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji (Prijatelj zbornik II)*, 33 (1992.), 5–14; ISTI, Venecijanska renesansna drvena skulptura u našim krajevima. Kratka rekapitulacija i prinosi katalogu, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 40 (2003./4.), 171–214.

27

A. Markham Schulz najavljuje knjigu *Woodcarving and Woodcarvers in Late Medieval and Renaissance Venice*, a objavila je kraći pregled za koji navodi da iznosi podatke iz knjige u tisku: ANNE MARKHAM SCHULZ (bilj. 5.), 45–65. U tom su članku brojna imena venecijanskih rezbara; jedan od njih bio je poznat kao *Andreas a Crucibus* (isto, str. 45).

28

Relativno je nepoznato u stručnim krugovima. Vjerojatno na njega misli M. Domijan kada navodi: »U samostanu se čuva nekoliko vrijednih umjetnina od kojih valja spomenuti vješto modelirano drveno raspelo iz sredine 15. stoljeća« (MILJENKO DOMIJAN, Rab. Grad umjetnosti, Zagreb, 2001., 116). Fotografija raspela objavljena je u knjizi: IVO BARIĆ, Rapska baština, Rijeka, 2007., 158 (zahvaljujem Nini Kudiš Burić koja me je, uočivši osobine skulpture na reprodukciji, odmah o tome izvijestila). Barić navodi: »Drveno raspelo iz 15. st. je rad majstora Matije Moronzona koji je u to vrijeme za katedralu izradio korska sjedala.« Nije pouzdano da je korska sjedala za rapsku katedralu, datirana u 1445. godinu, izradio Mateo Moronzon, autor kora u Zadru (IVO PETRICIOLI, Umjetnička obrada drveta u Zadru u doba gotike, Zagreb, 1972., 70). U posljednje vrijeme A. Quinzi ukazao na sličnost rezbarije figura na bokovima sjedala kora u Zadru i onoga za Eufrazijanu u Poreču –ALESSANDRO QUINZI (bilj. 5.), 153: »Bottega zaratina (?), metà XV secolo«. Iznosim preliminarno mišljenje da se figuralni dijelovi rapskog kora mogu usporediti s poznatim djelima drugog rezbara (i slikara) iz obitelji Moronzon, Giacoma, zabilježenog 1437.–1469. godine. O Giacomu Moronzonu vidi: LUCIA SARTOR, Per la scultura lignea veneziana del Quattrocento: gli intagliatori Giacomo e Gaspare Moranzone, u: *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, Atti del convegno, Pergola 9–12 maggio 2002, (ur.) Giovan Battista

Fidanza, Perugia, 2005, 17–34. Autorica u istome članku na str. 25. predlaže da se Giacomu pripišu i neke umjetnine iz naših krajeva: reljef Bogorodice s djetetom iz privatne kolekcije u Zadru, kip Sv. Flora iz istoimene kapele u Pomeru (Istra), kip Boga Oca iz Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu. Od predloženih atribucija smatram da treba prihvatiti onu zadarskog reljefa, a predlažem da se kao rad Giacomora Moronzona prepoznaju još i poznati triptih iz Bačve te kip Bogorodice s djetetom iz Svetog Lovreča Pazentičkog – VANDA EKL (bilj. 6.), 109, sl. 26.

29

Tijekom 15. stoljeća prikazi događaja na Golgoti proširenog likovima Marije i Ivana (Ivan, 19. 26–27) izrađuju se za postavu u sredinu crkava, na početak kora vrh ograde. Postavljaju se, slikani i plastični, i u zasebne kapele, pa i samostalno na zidove crkava. Kraća analiza devocionalnog obrasca povodom objave raspela i drvorezbarene grupe Golgote nepoznatog majstora u Bellunu i Feltreu iz kraja 15. stoljeća u: RITA BERNINI – MILENA DEAN, *Il Maestro dei crocifissi bellunesi: considerazioni in margine a due recuperi*, u: *La scultura lignea. Tecniche esecutive, conservazione e restauro. Atti della giornata di studio – Belluno 2005*, (ur.) Anna Maria Spiazzi i Luca Majoli, Milano, 2007, 187–204. Autoritarni primjer Raspeća upotpunjenoga kipovima sv. Marije i sv. Ivana te još dvanaest apostola predstavljaju kipovi na oltarnoj ogradi katedrale sv. Marka u Veneciji (raspelo je brončano, a mramorne kipove izradili su Jacobello i Pierpaolo dalle Masegne, 1394.). Spomenuta je već grupa na ogradi kora crkve S. Maria Gloriosa dei Frari, a kod nas najpoznatiji je primjer kipova Raspeća, sv. Marije i sv. Ivana te dvanaest apostola izrađen za ogradu kora zadarske katedrale (do danas sačuvano raspelo i deset kipova apostola), rad rezbara Mateja Moronzona i slikara Ivana Petrova iz Milana iz 1426.–1431. godine.

30

IVAN MATEJČIĆ, *Novità e proposte per Andrea da Murano intagliatore*, u: *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 30 (2006), 189–202.

31

ISTO, 201.

32

ANNE MARKHAM SCHULZ, Antonio Bonvicino and Venetian Crucifixes of the early Quattrocento, u: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 48 (2004), 293–332. Raspelo se nalazi u crkvi sv. Apolinara i Kristofora u mjestu Casteldimezzo kraj Pesara. Autorica ga definira kao »the finest Crucifix produced at Venice in the early Renaissance«, što sam smatrao lapsusom. Na drugom mjestu ipak ga opet spominje kao jedno od tri »Venetian Renaissance Crucifixes« za koja su nam poznati autori. Ostala dva bi bila spomenuta raspelo Leonarda Tedesca i Leonarda Boldrinia iz 1492. godine u venecijanskoj crkvi S. Giovanni in Bragora te ono Venecijanka Andree Fosca iz 1566. godine u crkvi sv. Ivana Krstitelja u Latisani u Friuliu – ANNE MARKHAM SCHULZ, *Three unknown Crucifixes by Andrea Fosco*, u: *Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna*, 14 (2009), 91–96, sl. 102–114. – Bilo bi zanimljivo znati smatra li američka autorica da je »Renaissance Crucifix« i raspelo koje su izradili rezbar Mateo Moronzon i slikar Ivan Petrov iz Milana za zadarsku katedralu 1426.–1433. godine (desetljeće-dva nakon Bonvicinova i Jacobellova raspela). Ispravnim mi se čini autoričino pripisivanje kiparu Andrei Foscu raspela iz crkve sv. Petra u Starom Gradu na Hvaru (porijeklom iz dominikanske crkve), koje je I. Fisković ispravno već ranije definirao kao rad venecijanskog majstora iz 16. stoljeća – vidi: IGOR FISKOVIĆ, *Figuralne umjetnosti renesansna doba u Hrvatskoj*, K. 35., u: *Hrvatska renesansa*, (ur.) Miljenko Jurković – A. Erlande-Brandenburg, Zagreb, 2004., 259, sa starijom literaturom).

33

Povodom identifikacije suradnje drvorezbara Bonvicina i slikara Jacobella del Fiore skrećem pozornost na reljefni drvorezbareni

prikaz sv. Ivana Evanđelista unutar poliptiha koji je naslikao Jacobello del Fiore i koji se čuva u župnoj crkvi u Omišlju. Već je G. Gamulin prilikom atribucije Jacobellu istaknuo visoku likovnu vrsnoću središnjeg reljefa, iako, naravno, bez slutnje autorstva. – GRGO GAMULIN, *Oltar Sv. Ivana Evanđeliste od Jacobella del Fiore u Omišlju*, u: GRGO GAMULIN, *Stari majstori u Jugoslaviji*, Zagreb, 1961., 24–27. Oltarne slike u obliku poliptiha sa središnjom plastičnom figurom bile su omiljene u gotičkoj i ranorenesansnoj umjetnosti. Postoji još jedan poliptih Jacobella del Fiore s reljefnom drvorezbarenom i obojanom figurom u sredini. To je poliptih svete Mikeline, možda iz 1409. godine, sada u Gradskom muzeju u Pesaru. A. Markham Schulz prenosi mišljenja stručnjaka koji su predložili povezivanje reljefa sv. Mikeline s rezbarom Bonvicinom i onih koji su tu mogućnost odbacili – ANNE MARKHAM SCHULZ (bilj. 32.), 293. Kada se uspoređi način modelacije i bogati slapovi draperije na reljefu iz Omišlja s onima na kipovima Krista koje je Markham Schulz pripisala Bonvicinu, ipak se vide određene podudarnosti, svakako veće nego s reljefom iz Pesara. Omišaljska rezbarija superiorna je vrsnoćom reljefu blažene Mikeline, a Gamulin će u gore citiranom tekstu – (bilj. 33.), 27 – ispravno istaknuti vrsnoću i u odnosu na slikane dijelove poliptiha: »U svakom slučaju kvaliteta tog reljefa začuđuje...«

34

MARGARIT LISNER (bilj. 5.); ALESSANDRO MARCHI, *Il caso »Johannes Teutonicus«*. *Stato degli studi e raccolta dei materiali*, u: *Nuovi contributi alla cultura lignea marchigiana (Atti della giornata di studio, Matelica, 20 novembre 1999)*, (ur.) Maria Giannatiempo López, Antonio Iacobini, Sant'Angelo in Vado, 2002, 73–98; ELISABETTA FRANCESCUTTI (bilj. 5.).

35

MARGARIT LISNER (bilj. 5.), 206.

36

ELISABETTA FRANCESCUTTI (bilj. 5.), 180.

37

ISTO, 183.

38

CATERINA FURLAN, *Fonti iconografiche nordiche e modelli italiani nell'opera di Gianfrancesco da Tolmezzo*, u: *Atti dell'Accademia Udinese di Scienze Lettere e Arti*, 89 (1996), 201.

39

PAOLO CASADIO, *Profilo di Gianfrancesco da Tolmezzo (1450 ca – 1511)*, u: *Bolletino delle civice istituzioni culturali*, 3, ser. 9 (Udine, 2003/4), 16.

40

Ukupni trošak za Raspeće iz San Giovanni in Bragora bio je nešto veći od 90 lira ili otprilike 15 dukata. Raspelo za trogirsku katedralu koštalo je s montažom 105,8 venecijanskih lira, tj. oko 16,6 dukata (S. Sponza, Lardo Tedesco e Leonardo Boldrini: *Cristo Crocifisso*, u katalogu: *Tesori della Croazia restaurati da Venetian Heritage*, Venezia, 2001, 75–77; JOŠKO BELAMARIĆ (bilj. 14.), 73–74. Napomenimo da je rezbar Mateo Moronzon u Zadru 1418. godine ugovorio izradu drvenog kora za katedralu po cijeni od 16 zlatnih dukata za svako veliko sjedalo s pripadajućim malim. – IVO PETRICIOLI (bilj. 28.), 38. Za veliki pozlaćeni poliptih u franjevačkoj crkvi na Košljunu iz 1534. godine isplaćeno je zlataru Franji 77 dukata, slikaru Jerolimu da Santacroce 56, stolaru Bartolu 36 i rezbaru Sebastijanu 25 dukata. – Vidi: VLADISLAV BRUSIĆ, *Ikonostas Jerolima da Santa Croce u samostanskoj crkvi sv. Bogorodice na Košljunu kod Krka*, u: *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku*, 50 (1932.) 395; Tablica cijena oltarnih retabla u Veneciji u razdoblju 1450.–1530. godine u: PETER HUMFREY (bilj. 22.), 154–155.

Riassunto

Ivan Matejčić

In occasione del restauro del crocifisso rinascimentale della basilica Eufrasiana di Parenzo

L'intervento di restauro eseguito tre anni fa sul crocifisso intagliato e dipinto, custodito presso la cappella di S. Croce della basilica Eufrasiana di Parenzo, ne ha messo in luce tutta la ricchezza della policromia originaria e dei particolari plastici permettendo una nuova lettura delle caratteristiche stilistiche di questa preziosa opera d'arte. In precedenza diversi autori si sono occupati del crocifisso e alcuni di questi, oltre ad averne sottolineato l'espressività drammatica e averne elencato i dettagli descrittivi la passione di Cristo, ne hanno anche individuato bene gli aspetti rinascimentali, che si riscontrano nelle proporzioni armoniche e nell'accentuato asse compositivo verticale (Quinzi). L'opera in questione è stata comparata ad una realizzazione analoga ubicata alla sommità della recinzione presbiteriale della chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia e, soprattutto, al crocifisso antistante il coro della cattedrale di Torcello. Quinzi ha proposto inoltre il paragone con il crocifisso del duomo di Traù, ipotesi questa accolta anche da Belamarić.

Nel presente contributo vengono proposti alcuni confronti e viene riportato un numero più ampio di opere analoghe, tutte contraddistinte da caratteristiche comuni nella composizione fondamentale, nella posizione del corpo, nelle modalità di intaglio dei capelli, dei baffi e della barba. Sulla base di precisi dettagli, tuttavia, le opere in questione possono essere suddivise in tre sottogruppi. Il primo, denominato il »sottogruppo di Parenzo«, è composto da cinque crocifissi quasi identici: l'esemplare di Parenzo (oltre al quale vi è un altro esemplare, di cui rimane solo la testa attualmente conservata presso il Museo dell'Eufrasiana), il crocifisso in cima alla recinzione presbiteriale della cattedrale di Torcello, quello della chiesa di S. Bartolo nella località di Puos d'Alpago (Bergamo), il crocifisso nella chiesa del convento di S. Antonio in Polesine a Ferrara. Tali sculture si distinguono, oltre che per i dettagli già menzionati, anche per l'elevata qualità figurativa. Il secondo insieme di crocifissi, definito »gruppo di Venezia-Veneto«, è costituito da tre opere accomunate da un'analoga raffigurazione angolata delle pieghe del perizoma: il crocifisso della chiesa parrocchiale a Carbonera nel Veneto, il crocifisso dell'Oratorio di S. Angelo degli Zoppi – Annunziata a Venezia e un crocifisso facente parte di una collezione privata a Treviso. Una realizzazione identica dei drappeggi si nota sulla statua di S. Sebastiano del trittico intagliato di S. Michele nei Frari; analogia questa che farebbe ipotizzare lo stesso maestro intagliatore autore dei tre crocifissi appena citati. Il terzo sottogruppo è incentrato attorno al crocifisso della cattedrale di Traù, di cui si conserva persino il documento di acquisizione, effettuata a Venezia nel 1508. Belamarić ha avuto un'ottima intuizione nell'individuare il nesso tra quest'opera e quella custodita presso il duomo di Ravenna. A questi ultimi due esemplari andrebbe associata

la statua del Crocifisso del gruppo del Calvario della parrocchiale di Vrbnik. A tal proposito assume particolare rilevanza il fatto che in tale località, oltre al Crocifisso, si sono conservate anche le statue di S. Maria e di S. Giovanni, che permettono di ampliare le possibilità di confronto e, conseguentemente, di identificazione dell'ambiente figurativo all'interno del quale ebbero origine tutte queste opere ad intaglio. I migliori raffronti per questo gruppo scultoreo possono essere rappresentati da una serie di dipinti raffiguranti lo stesso tema, realizzati nella seconda metà del XV secolo nelle botteghe di Gentile e di Giovanni Bellini, nonché da quadri più tardi che risentono dell'influenza di questi due maestri (ad esempio Alvise Vivarini). Un nesso con il precoce stile mantegnesco e gianbelliniano andrebbe stabilito con le forme del perizoma, soprattutto riguardo al »gruppo di Parenzo«, che presenta un drappeggio particolarmente aderente. La seconda linea della continuità stilistica è legata alla tradizione gotica dei crocifissi lignei intagliati policromi con caratteristiche espressive e naturalistiche rappresentate innanzi tutto dall'ampio gruppo legata al nome di Iohannes Teutonicus. Un esempio eloquente di contatto tra questi due linguaggi è il Cristo crocifisso sull'affresco di Gianfrancesco da Tolmezzo a Provenzano presso Spilimbergo: il volto di Cristo è una variante delle teste intagliate dal maestro tedesco, mentre il drappeggio aderente del perizoma proviene dalla cerchia padovano-veneziana di Mantenga e del primo Giovanni Bellini. In questa fase di studio non è ancora possibile individuare con precisione il nesso tra le realizzazioni dei diversi gruppi, anche se si potrebbe ipotizzarne una stessa origine di bottega; le varianti morfologiche dunque sarebbero dettate dallo scorrere del tempo, oppure dalla presenza di diversi intagliatori che usarono le stesse matrici figurative o che, in qualche modo, erano collegati nella produzione dei crocifissi. È verosimile che tali sculture lignee fossero state realizzate durante l'ultimo terzo del XV e le prime decadi del XVI secolo. L'unico appiglio cronologico esterno è offerto dal crocifisso di Traù del 1508. Si tratta comunque di un esteso gruppo scultoreo, la cui affinità dal punto di vista stilistico e cronologico, unitamente alla ricorrenza dei medesimi dettagli morfologici, deporrebbe a favore di una produzione in serie. In tempi brevi tale catalogo di crocifissi lignei intagliati potrà essere arricchito di nuovi esemplari e, con ogni probabilità, potrà anche contare sul rinvenimento di documenti utili a collocare la produzione di tali raffigurazioni devozionali nel contesto della ricca attività artistica rinascimentale veneziana.

Parole chiave: Scultura, crocifisso ligneo policromo, Quattrocento, Rinascimento, Parenzo, Torcello, Ferrara, Pellestrina, Puos d'Alpago, Carbonera, Treviso, Venezia, Traù, Verbenico, Ravenna