

Prilog poznavanju kasnogotičke skulpture u Rijeci: prijedlog za Leonarda Thannera i nepoznata grupa Oplakivanje Krista

Pintarić, Mario; Tulić, Damir

Source / Izvornik: **Ars Adriatica, 2018, 61 - 80**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

<https://doi.org/10.15291/ars.2755>

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:337326>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-23**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Odsjek za povijest umjetnosti
Filozofski fakultet Sveučilišta
u Rijeci
Sveučilišna avenija 4
HR - 51000 Rijeka

Mario Pintarić – Damir Tulić

Prilog poznavanju kasnogotičke skulpture u Rijeci: prijedlog za Leonarda Thannera i nepoznata grupa *Oplakivanje Krista**

A Contribution to Late Gothic Sculpture in Rijeka:
A Proposal for an Attribution to Leonardo Thanner and
Unpublished Sculptural Group *The Lamentation of Christ*

—

Izvorni znanstveni rad
Original scientific paper

Primljen / Received:
1. 8. 2018.

Prihvaćen / Accepted:
29. 10. 2018.

UDK / UDC:
73.033.5(497.5Rijeka)
73.046.3:232.963](497.5Rijeka)

DOI:
10.15291/ars.2755

SAŽETAK

U članku se raspravlja o kasnogotičkoj skulpturi *Pietà* koja se nalazi u stalnom postavu Pomorskog i povijesnog muzeja Hrvatskog primorja u Rijeci. Riječ je o drvenom kipu sa slabo sačuvanim tragovima polikromije i pozlate. Skulptura je nađena 1920. na tavanu župne crkve Marijinog Uznesenja u Rijeci. O kipu je pisala Vanda Ekl te ga je datirala u kraj treće četvrtine 15. stoljeća, ne određivši mu pobliže krug nastanka ni povijest. Putem stilske analize, kao i niza tipoloških i oblikovnih podudarnosti, Riječku *Pietà* moguće je povezati s drvorezbarom Leonardom Thannerom iz bavarskog Landshuta aktivnom u Furlaniji u drugoj polovici 15. stoljeća. Za komparaciju s kipom u Rijeci ključna je Thannerova drvena polikromirana grupa *Oplakivanja Krista* iz crkve Santa Maria della Fratta u San Daniele del Friuli nastala 1488. godine. Na temelju arhivskih podataka rekonstruirala se povijest te izvorni smještaj kipa. U tekstu se po prvi puta objavljuje skulptura *Oplakivanja Krista* recentno pronađena u Rijeci, a može se povezati uz radionicu ili krug furlanskog kipara Giovannija Martinija i okvirno datirati u prvu četvrtinu 16. stoljeća.

Ključne riječi: Pietà, kasnogotička skulptura, Leonardo Thanner, 15. stoljeće, drvorezbarstvo, Rijeka, Furlanija, *Oplakivanje Krista*

ABSTRACT

The article discusses a late Gothic statue of *Pietà* in the permanent collection of the Maritime and Historical Museum of the Croatian Littoral in Rijeka. It is a wooden statue with poorly preserved traces of polychrome painting and gilding, discovered in 1920 in the attic of the parish church of Mary's Assumption in Rijeka. Vanda Ekl dated it to the end of the third quarter of the 15th century without specifying its circle of origin or its history. Based on a stylistic analysis, as well as a series of typological and formal analogies, the *Pietà* of Rijeka can now be brought into connection with the woodcarver Leonardo Thanner from Bavarian Landshut, active in Friuli during the second half of the 15th century. A crucial comparative example can be found in Thanner's polychromatic wooden group of *The Lamentation of Christ* from the church of Santa Maria della Fratta in San Daniele del Friuli (1488). Rijeka Lamentation, a hitherto unknown and here for the first time published statue, can be linked with a workshop or a circle of the Friulian sculptor Giovanni Martini and approximately dated to the first quarter of the 16th century.

Keywords: Pietà, late Gothic sculpture, Leonardo Thanner, 15th century, woodcarving, Rijeka, Friuli, *Lamentation of Christ*

Skulptorski prikaz tugujuće Marije koja u krilu drži mrtvo Isusovo tijelo, kako bi ga pokazala vjernicima, oblikovan je na području Njemačke krajem 13. stoljeća. Smatra se da je najraniji takav prikaz bio izgubljeni kip *Oplakivanja* iz samostanske crkve karmelićana u Kölnu, u izvorima spomenut već 1298. godine.¹ Iako ovaj ikonografski motiv nije izravno povezan uz narativ o Kristovoj muc i smrti, kako je donose evanđelja, može se reći da je malo koji prikaz kršćanske tematike u umjetnosti toliko snažno pobuđivao emocije promatrača. To valja tumačiti i određenom univerzalnošću scene koja podjednako prikazuje majku i sina te Bogorodicu i Spasitelja. Pred likom žalosne Marije s mrtvim Isusom u krilu recitirale su se *vespere*, odnosno, dio brevijara koji se moli u sumrak. Smiraj dana i nadolazak tame, koincidirao je tako s Marijinom tugom, a gašenje dana bilo je sukladno smrti Krista kao *Svijetla Svijeta*. Iz te je tradicije nastao i germanski naziv za ovu temu – *vesperbild*.² U talijanskom je govornom području ovaj motiv poznat kao *pietà* od latinski *pietas*, a u širem je kontekstu podrazumijevao vrlinu poslušnosti prema Bogu te dobrovoljno ispunjavanje dužnosti motivirano ljubavlju i milosrđem.³ U teologiji kasnog srednjeg vijeka motiv je *Oplakivanja* gledan upravo kroz prizmu Marije koja je preuzela ulogu supatnice dok je gledala Kristovu muku te tako imala važnu ulogu u otkupljenju čovječanstva. Stoga se ovakvim ikonografskim rješenjima željelo potaknuti promatrače na dublje suosjećanje i iskrenu pobožnost prema Kristovoj muc i boli, za što se valjalo osloniti na Mariju, najmoćniju posrednicu. Ne treba smetnuti s uma da se prema motivu *Oplakivanja Krista* u kasnom srednjem vijeku, ali i kasnije razvio čitav niz različitih liturgijskih i paraliturgijskih obreda i molitava. Pučkoj je pobožnosti bila izrazito mila ova tema, posebice u pjevanju himni i recitiranju meditacija usredotočenih na Marijinu bol preko koje su se vjernici lakše i potpunije mogli približiti misteriju Kristove patnje. U motivu *Pietà* brojne su meditacije, vizije te posebno literarno stvaralaštvo našli vrelo inspiracije diljem kasnosrednjovjekovne Europe. U mediteranskoj se tradiciji jadranskih obalnih gradova, na primjer, dovoljno prisjetiti stihova iz poduže pjesme *Majko Božja priblažena*, koja se stoljećima pjeva ispred poliptiha Blaža Jurjeva u crkvi Svih Svetih u Korčuli. Na središnjem je polju naslikana Bogorodica sa svetim Ivanom kako pridržava mrtvog Krista dok ga adoriraju pobožni bratimi, ujedno i naručitelji ove umjetnine iz 1438. godine.⁴ Čitava je pjesma posvećena sućuti i razmišljanju nad Marijinom boli, a na motiv *Pietà* izravno se odnose slijedeći stihovi: „Kad ga s križa odbivena/ Tebi u krilo postavljena/ Vidi, koje ah žalosti/ Ti oćuti i gorkosti. Majko Božje od milosti/ Čin nam ćutit tve žalosti/ Da mi s tobom proplaćemo/ Suze tvoje spominjemo”.⁵

Prije više od trideset godina Cvito Fisković napisao je studiju o kipovima *Pietà* na području Dalmacije i Boke Kotorske.⁶ Autor je tako u priobalju nabrojao desetak kamenih te drvenih skulptura, koje se mogu datirati uglavnom u 15. stoljeće. Za većinu je primjera prepoznao sjevernjačko, prekoalpsko porijeklo zato što je na području današnje Njemačke, Austrije i Češke motiv *vesperbild*a bio omiljen u 14. i 15. stoljeću. Studiju započinje razmatranjem polikromirane skulpture *Pietà* izrađene u pješčenjaku iz dominikanske crkve u Trogiru, od 1984. izložene u samostanskoj zbirci. Kasnija su istraživanja ovo djelo datirala u kraj 15. stoljeća, uz napomenu kako se osrednje darovitom majstoru ne može prepoznati uži krug stvaralaštva.⁷ Sličnu skulpturu Cvito Fisković nalazi sekundarno postavljenu u niši na vrhu pročelja crkve Svetog Križa sred splitskog Velog Varoša. Izrazitu monumentalnost posjeduje polikromirana *Pietà* isklesana u pješčenjaku koja potječe iz gradske crkve Svetog Dimitrija, a od druge polovice 18. stoljeća smještena je u barokni oltar južne apside benediktinske crkve Svete Marije u Zadru. Prepoznata je kao rad srednjoeuropskog kasnogotičkog majstora te je datirana u prvu polovicu 15. stoljeća.⁸ Među kipovima ove tematike na istočnoj obali Jadrana kvalitetom se ističe kamena *Pietà* iz kotorske katedrale. Nakon recentnog istraživanja došlo se do zaključka da je nastala sredinom

15. stoljeća, najvjerojatnije u radionici nekog talentiranog majstora na području sjeverne Italije.⁹ U studiji Cvita Fiskovića istaknuti su i brojni primjeri recepcije ove teme u dalmatinskoj kiparskoj baštini 15. i 16. stoljeća. To su skulpture, odnosno visoki reljefi postavljeni u lunete nad crkvenim ili dvorišnim portalima te oltarnim retablama i nadgrobnim spomenicima. Tek se usputno mogu nabrojiti kameni prikazi žalosne Majke s mrtvim Sinom Andrije Alešija na oltarima u splitskim crkvama Svetog Jere i Gospe od Sedam Žalosti na Marjanu, potom luneta iz porušenog kompleksa benediktinskog samostana Svete Eufemije, sada u Muzeju grada Splita, kao i ona na crkvi Svetog Križa na Čiovu te kip majstora Petra Radova nad glavnim portalom rapske katedrale.¹⁰ Bogorodica s mrtvim Kristom u proširenoj temi oplakivanja poznata je i na dva djela Nikole Firentinca, reljefu iz lapidarija crkve Svetog Ivana Krstitelja te luneti grobnice Ivana Sobote također u Trogiru.¹¹ O prihvaćanju ove teme u domaćem kiparstvu najbolje svjedoči i najmonumentalnija kamena *Pietà* na istočnoj obali Jadrana, ona braće Leonarda i Petra Petrovića s kraja 15. stoljeća u luneti portala crkve Male braće u Dubrovniku.¹²

Kada je riječ o kipovima *Pietà* u Istri, na Kvarneru i Hrvatskom primorju, potrebno je ukratko spomenuti nekoliko značajnih djela. U katedrali u Koprnu nalazi se drvena polikromirana skulptura, izvorno iz zatvorene servitske crkve, a datira se u početak druge polovice 15. stoljeća. Specifično pokrivalo za glavu poput redovničkog vela te teški nabori odjeće približavaju je venecijanskim slikarskim modelima Antonija Vivarinija, stoga se pretpostavlja da je mogla nastati u Veneciji ili Venetu.¹³ U župnoj crkvi u Umagu čuva se kvalitetni visoki reljef Bogorodice sućutne nastao u Veneciji na prijelazu 15. u 16. stoljeće, a potječe iz porušene gradske crkve Gospe od Sedam Žalosti.¹⁴ Anonimni je majstor iz Lagune preuzeo motiv tipičan za češke skulpture *Lijepih Pietà* oko 1400., a to je kraj rupca kojim Marija briše suze. Isti je motiv 1485. izrezbaren na liku *Pietà* sa središnjeg polja poliptiha Bartolomea Vivarinija za rapsku benediktinsku crkvu svetog Andrije, a koji se od 1901. nalazi u Museum of Fine Arts u Bostonu.¹⁵ Iz druge je polovice 15. stoljeća drvena skulptura žalosne Majke sa Sinom u rapskoj katedrali. Meko oblikovanje drva, te specifični „redovnički” rubac oko Marijine glave povezuje ju s talijanskim, odnosno venecijanskim kulturnim krugom.¹⁶ U župnoj crkvi u Cresu, na barokni je oltar postavljena drvena polikromirana *Pietà* nepoznatog majstora pod utjecajem „mekog stila”, a datira se u početak 15. stoljeća.¹⁷ Na obali, odnosno u zaleđu Hrvatskog primorja valja istaknuti drveni reljef *Oplakivanja Krista* iz crkve Svetog Stjepana u Driveniku, danas u stalnom postavu Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu. Nastao je u zadnjoj četvrtini 15. stoljeća u nekoj od srednjoeuropskih drvorezbarskih radionica.¹⁸ Importiranim kipovima ove tematike pripada i kvalitetni primjer izveden u obojenom kamenu iz kapelice dvorca Sokolac u Brinju, a smatra se radom čeških majstora s početka 15. stoljeća.¹⁹ Konačno, u ovom panoramskom prikazu kiparskih kasnogotičkih *Pietà* na istočnoj jadranskoj obali, posebnu pažnju treba usmjeriti na drevni kip *Pietà* iz Rijeke.

Drvena skulptura srednjovjekovne Rijeke do danas ostala je nedovoljno istražena, prvenstveno zbog malenog broja sačuvanih umjetnina. Uz spomenutu *Pietà* u Rijeci nalaze se još dvije važne skulpture. Ranogotičko drveno raspelo iz crkve Svetog Vida, datira se u prvu četvrtinu 14., a kip *Bogorodice s Djetetom* (Gospa Slunjska) na Trsatu u sredinu 15. stoljeća.²⁰ Potonja skulptura potječe iz franjevačkog samostana u Slunju odakle je 1583. prenesena u franjevačku crkvu na Trsatu te se danas nalazi u kapelici zavjetnih darova. Nedvojbeno je da je nekada u gradskim i prigradskim crkvama Rijeke postojao značajan broj drvenih kasnosrednjovjekovnih i renesansnih skulptura i slika, no od takvog inventara do danas gotovo ništa nije sačuvano. Razloge možemo tražiti u brojnim povijesnim okolnostima, poput mletačkog paleža grada 1508. i 1511. ili u potresu iz 1750. godine, ali i u samoj nepostojanosti drvenog medija. Međutim, važno je istaknuti da se u 18. stoljeću bogatstvo Rijeke, njezinih

trgovaca i plemića ogledalo prvenstveno u barokizaciji, odnosno velikim pregradnjama gradskih crkava te njihovu opremanju mnoštvom kvalitetnih mramornih oltara sa skulpturom. Zbog toga, u gradu gotovo da i nema drvenih oltara i skulpture starije od 17. stoljeća.

Drveni kip s prikazom žalosne Bogorodice s mrtvim sinom u krilu poznatiji kao „Riječka *Pietà*” danas se nalazi u stalnom postavu Pomorskog i povijesnog muzeja Hrvatskog primorja u Rijeci. (sl. 1) Dimenzije skulpture su 92,5 x 64 x 25 cm, a izrađena je najvjerojatnije od lipova drveta sa slabo sačuvanim tragovima polikromije. Na plitko pravokutno postolje smješten je posve jednostavni tron u obliku klupe bez ukrasa. Na njemu sjedi Marija, linijom tijela blago nagnuta na desnu stranu i licem okrenuta prema promatraču. Bogorodici veliki plašt pokriva glavu te se spušta niz ramena posve prekrivajući koljena s kojih pak u bogatim naborima pada na tlo. Žalosna majka pod plaštem nosi jednostavnu tuniku vidljivu na prsima i trbuhu, a po sredini ukrašena je porubom u obliku slova „T” nad kojim viri minijaturna horizontalna traka, simulirajući rub tanke košulje ispod. Marija ima okruglo, blago izduženo lice s podbratkom, a flankira ga duga kosa vijugavih pramenova. Malena naglašena brada, stisnute usnice, natečene suzne oči te tanki i dugi nos koji se na čelu pretvara u specifičnu izduženu boru u obliku slova „V”, daju Mariji izraz suzdržane, pomalo onijemjele boli. Krist je položen u majčino krilo, a torzo mu je lagano pridignut te ga pod vratom drži Marijina desnica. Njegova je desna ruka položena na perizomu, dok mu ljevicu pridržava Marija prislanjajući je uz grudi. Kristova glava, okrenuta je prema promatraču te je okrunjena trnovom krunom sastavljenom od dvije isprepletene šibe, iz koje mu na ramena padaju dva dugačka vijugava pramena kose. Oči su mu gotovo zatvorene, a ističu se poluotvorena usta s izrezbarenim zubima te pažljivo stilizirani pramenovi brade pužolikih završetaka. Stražnja je strana skulpture uobičajeno izdubena kako bi čitav kip bio lakši za smještaj u oltarnu arhitekturu.

Iva Perčić-Čalogović 1953. godine u svojem članku o nastanku riječkog gradskog muzeja prvi puta spominje *Pietà* i donosi podatak da je pronađena 1920. godine na tavanu riječke Zborne crkve te da je potom prenesena u tadašnji Museo civico. Budući da je prilikom pronalaska bila vidno oštećena i višestruko preslikana, očistio ju je inženjer Arrigo Comandini.²¹ Do danas najznačajnija analiza ove kvalitetne skulpture dolazi iz pera Vande Ekl koja se u svojim istraživanjima dotakla stilske analize i problema datacije. Prema autorici riječ je o varijanti *Pietà* nastale na tragu one starije isklesane u kamenu koja se čuva u bazilici u Aquilei, a riječki je kip datirala potkraj treće četvrtine 15. stoljeća.²² Autorica ističe kako Kristova glava okrenuta prema gledatelju podsjeća na motiv „*expositio corporis*” tipičan za kasno 15. stoljeće. Ekl smatra da rijedak motiv Marijina pridržavanja lijeve Kristove ruke valja povezati s identičnim prizorom na skulpturi *Pietà* češkog majstora iz crkve Svetog Matije u poljskom Wroclawu (Breslau), danas izloženoj u Nacionalnom muzeju u Varšavi, kao i s kipom *Pietà* u koprarskoj katedrali. Konačno, zaključuje kako je draperija na riječkom kipu dijelom još uvijek u duhu mekog stila, iako njega polako nadjačavaju oštriji rubovi te ponešto nelogično gomilanje nabora. U svojem se tekstu Vanda Ekl ipak nije preciznije izjasnila o mogućem krugu nastanka, odnosno o mogućem autoru ovog djela, kao ni o povijesti same skulpture. No, na temelju povijesnoumjetničke evaluacije Vande Ekl, *Pietà* je uvrštena u sve važnije monografske tekstove o riječkoj povijesti.²³ U monografiji i katalogu Pomorskog i povijesnog muzeja Hrvatskog primorja Rijeka, *Pietà* se smatra jednim od najvažnijih i najvrjednijih muzejskih predmeta iz stalnog postava,²⁴ odnosno jednom od najvažnijih gotičkih umjetnina srednjovjekovne Rijeke.²⁵ Sasvim recentno, točnije 2018. godine, kip je prikazan u okviru izložbe „*Od Kapitolijske vučice do habsburškog orla. Biljezi rane riječke prošlosti*”.²⁶ U popratnom tekstu izložbe navodi se kako blage crte, kao i oštro rezani nabori draperije ukazuju na srednjoeuropske likovne



1. Leonardo Thanner, *Pietà*, Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja Rijeka, Rijeka (foto: D. Tulić)

Leonardo Thanner, *Pietà*, Maritime and Historical Museum of the Croatian Littoral, Rijeka

utjecaje takozvanog mekog stila druge polovice 15. stoljeća. Ističe se kako je skulptura bila izvorno polikromirana te da je najvjerojatnije stajala na jednom od gotičkih drvenih oltara Zborne crkve.

Riječka *Pietà* bez sumnje je kvalitetno djelo, no u usporedbi s ostalim navedenim primjerima na istočnoj obali Jadrana, ostaje pomalo izoliran i zagonetan slučaj. Na njoj nisu dominantni mediteransko-venetski utjecaji kako se to može vidjeti na drvenim *Pietà* iz Kopra, Umaga, te čak dva primjera izvorno s Raba. Način izvedbe draperije, ali i tipologije lica odvaja je od mahom importiranih kipova, vje-

rojatno salzburškog kruga, kao što su oni u Zadru, Brinju i Driveniku. No, detaljnijom analizom riječku bi se skulpturu moglo smjestiti u kraj koji je u 15. stoljeću bio podjednako izložen mediteranskim i prekoalpskim utjecajima, a to je Furlanija. Valja napomenuti da su Alpe prirodna sjeverozapadna granica Furlanije prema Austriji i nadalje Bavarskoj, ali i najkraći put iz kontinentalne Europe prema Mediteranu. Nakon zauzimanja i pacifikacije Furlanije 1420. kada ju je Venecija priključila svom teritoriju, zabilježena je u njoj intenzivnija djelatnost umjetnika germanskog porijekla.²⁷ U glavnom gradu Udinama, gdje je boravio najveći broj prekoalpskih umjetnika, osnovana je i njemačka bratovština Svetog Trojstva s brojnim članovima. Tako se među *forestima* ističu drvorezbari Giorgio di Perschon (Salzburg), slikar Stefano di Settecastelli (Siebenbürgen), vezilac Giovanni iz Njemačke, zlatar Ambrogio sin zlatara Giorgia iz Passaua te drvorezbar Leonardo Thanner iz bavarskog Landshuta.²⁸ Na temelju stilske analize, kao i niza tipoloških i oblikovnih podudarnosti s njegovim skulpturama, Riječku *Pietà* moguće je povezati upravo s ovim majstorom.

O djelatnosti drvorezbara i slikara Leonarda Thannera iz Bavarske upravo je objavljen monografski rad Ulricha Södinga, a riječ je o dosad najobuhvatnijoj studiji posvećenoj njemačkom majstoru udomaćenom u Furlaniji.²⁹ Kako je Thanner u Hrvatskoj likovnoj baštini gotovo nepoznata ličnost, potrebno je u kratkim crtama iznijeti najvažnije podatke o njegovu stvaralaštvu. Najznačajniji dokumenti o majstorovoj gotovo četiri desetljeća dugoj djelatnosti poznati su još od kraja 19. stoljeća.³⁰ Njegovo ključno i gotovo jedino sačuvano djelo, grupa *Oplakivanja Krista* iz crkve Santa Maria della Fratta u San Daniele del Friuli uvrštena je u panoramski prikaz

2.

Leonardo Thanner, *Oplakivanje Krista*, Museo del Territorio, San Daniele del Friuli (foto: D. Tulić)

Leonardo Thanner, *The Lamentation of Christ*, Museo del Territorio, San Daniele del Friuli



njemačkih *vesperbilda* u Italiji.³¹ (sl. 2) Najstariji podatak o Leonardovoj djelatnosti potječe iz siječnja 1464. kada majstor u Udinama prije odlaska na hodočašće u Rim piše oporuku u korist žene Barbare. Kao svjedoci prisutni su slikar Stefano di Settecastelli (Siebenbürgen), vezilac Giovanni te zlatar Ambrogio sin zlatara Giorgia iz Passaua, sva trojica njemačkog porijekla. Stoga se čini opravdana pretpostavka da je Thanner koju godinu ranije došao iz Bavarske u Udine te da je bio članom njemačke bratovštine Svetog Trojstva.³² Sljedeće godine surađuje sa slikarom Stefanom di Settecastelli kada majstori sklapaju ugovor s bratovštinom bičevalaca iz Premariacca. Leonardo je za njih izradio kip Bogorodice s Djetetom postavljen unutar oltarnog ormara, čije je oslikane vratnice s likovima svetog Silvestra i Justa s unutrašnje te Navještenja s vanjske strane izveo Stefano. Godine 1475. Thanner je zabilježen kao stanovnik Tarcenta, a tu se bilježi i ime njegovog pokojnog oca Gerharda Thannera iz bavarskog grada Landshuta, čime je utvrđeno i Leonardovo preciznije porijeklo.³³ Godine 1482. predao je drveni kip Bogorodice s Djetetom župniku Antonellu de Lionellisu iz Gemone, a 1487. spominje se kao stanovnik Cividalea. Dana 10. veljače 1487. ugovara svoje jedino sačuvano reprezentativno djelo, oltar s grupom *Oplakivanje Krista* za crkvu Santa Maria della Fratta, danas u Museo del Territorio u San Daniele del Friuli. Godine 1498. slikar i kipar Domenico da Tolmezzo i Antonio da Venezzone procjenjuju golemi Thannerov retabl s kipovima na glavnom oltaru crkve San Pietro u Tarcentu, za koji još 1499. majstor nije bio u potpunosti isplaćen. Iz kasnijih opisa ovog izgubljenog Thannerova djela doznaje se da je retabl bio visok do trijumfalnog luka crkve te da su na njemu bili kipovi apostola u prirodnoj veličini kao i skulptorske grupe Bogorodičina smrt i Uznesenje.³⁴ Leonardo se 1501. spominje mrtvim u jednom dokumentu vezanom uz Giovannija Paola Thannera, njegova sina i nasljednika radionice.

Za Riječku *Pietà* ključna je Thannerova grupa *Oplakivanje* iz 1487. – 1488. u San Daniele del Friuli. Sastoji se od predele s pet dopojasno naslikanih likova svetaca, a na polju s prikazom svetog Mihovila i majstorov je potpis „1488. hoc opus magister Leonardus/ Thanna fecit.” Nad predelom smješteni su drveni polikromirani kipovi: *Pietà* flankirana klečecim likovima takozvane Veronike s lijeva te Marije Magdalene s desna. U stražnjem su planu četiri stojeća lika identificirana kao Josip iz Arimateje, sveti Ivan Evanđelist, pobožna žena te Nikodem. Thanner se za motiv *Pietà* inspirirao modelima praških, odnosno u ovom slučaju salzburških lijepih *vesperbilda* nastalih oko 1400. godine, a gdje je lik Krista dijagonalno položen u majčino krilo.³⁵ Takve su skulpture bile poznate u Furlaniji već od početka 15. stoljeća, o čemu svjedoče kameni kipovi ove tematike u Venzoneu, Aquilei, Sestu da Regheni, Gemoni i Cividaleu, a derivirane su iz produkcije salzburškog umjetničkog kruga.³⁶ Specifičnost *Pietà* iz San Daniele i Rijeke u činjenici je da je Krist položen dijagonalno, no lice mu je okrenuto prema promatraču, a za što se majstor mogao inspirirati kipovima u katedralama u Gemoni i Cividaleu, mjestima u kojima je i zabilježena njegova aktivnost. Štoviše, *Pietà* iz Cividalea može se smatrati Thannerovim uzorom za onu u San Daniele zato što na obje skulpture, Marija lijevom rukom pridržava rub vela (Tüchlein-Geste) te desnicom sinovljev vrat, a Krist ima obje ruke horizontalno ispružene uz tijelo.³⁷ Međutim, kod njegova je riječkog kipa položaj ruku oba lika drugačiji. Bogorodica u ljevici pred prsima drži lijevu Kristovu ruku dok mu je desna položena na perizomu. Tu je rjeđu tipologiju već zamijetila Vanda Ekl pronalazeći sličan položaj ruku u već spomenutom *Vesperbildu* iz Wroclawa, danas u Nacionalnom muzeju u Varšavi. (sl. 3) No, identičan položaj ruku moguće je naći na nekoliko kipova izrađenih u Thannerovoj domovini Bavarskoj. To je *Vesperbild* iz Diözesanmuseum u Freisingu datiran oko 1410., te onaj u Bayerisches Nationalmuseumu iz oko 1430. godine.³⁸ (sl. 4) Primjer iz Freisinga, isklesan u pješčenjaku, potječe iz Waakirchena kraj Tegernseea, odnosno s juga Bavarske, a izuzetno



3.
Pietà, Muzeum Narodowe w
Warszawie, Varšava
(foto: D. Tulić)

Pietà, Muzeum Narodowe w
Warszawie, Warsaw



4.
Pietà, Diözesanmuseum,
Freising (izvor: LUDMILA
KVAPILOVA /bilj. 37/, 172)

Pietà, Diözesanmuseum, Freising

5.
Leonardo Thanner, *Pietà*,
Pomorski i povijesni muzej
Hrvatskog primorja Rijeka,
Rijeka (foto: D. Tulić)

Leonardo Thanner, *Pietà*,
Maritime and Historical Museum
of the Croatian Littoral, Rijeka



je zanimljiv jer je po položaju ruku Majke i Sina identičan riječkoj skulpturi. (sl. 5) To potvrđuje da se Thanner ponovno poslužio predlošcima *vesperbilda* iz njemu bliskog salzburško-bavarskog kruga. Analizirajući gestikulaciju likova te tipologiju lica na grupi iz San Danielea, Ulrich Söding ističe kako su pokreti ujednačeni, a tijela statična, dok lica nemaju značajnijih varijacija u registrima boli i nalikuju jedna drugima.³⁹ Ističe Thannerovu specifičnost, a to je dugi tanki nos koji na čelu prerasta u boru poput izduženog slova „V”. (sl. 6) Taj je detalj vidljiv na gotovo svim likovima, osim kod svetog Ivana i Marije Magdalene. Upravo ova bora identično je oblikovana je na licima riječkog Krista i Bogorodice, ne samo tipološki, već i po načinu rezbarenja drva i modelacije preparature. (sl. 7) Lica furlanske Marije te pobožne žene predstavljaju nešto oporiju varijantu riječke mladenačke Djevice, kojoj je izrazom najbliža Veronika iz San Danielea. (sl. 8, 9) Lica su im „nijema” i bez jače emotivne drame, a odlikuju ih malene stisnute usnice, natečene bolne oči te povišeni luk obrva. Glave furlanske Veronike, pobožne žene te Bogorodice,

6.

Leonardo Thanner, *Bogorodica*,
Museo del Territorio, San Daniele
del Friuli, detalj (foto: D. Tulić)

Leonardo Thanner, *Madonna*, Museo
del Territorio, San Daniele del Friuli,
detail

7.

Leonardo Thanner, *Bogorodica*,
Pomorski i povijesni muzej
Hrvatskog primorja Rijeka, Rijeka,
detalj (foto: D. Tulić)

Leonardo Thanner, *Madonna*,
Maritime and Historical Museum of
the Croatian Littoral, Rijeka, detail

8.

Leonardo Thanner, *Veronika*,
Museo del Territorio, San Daniele
del Friuli, detalj (foto: D. Tulić)

Leonardo Thanner, *Veronica*, Museo
del Territorio, San Daniele del Friuli,
detail

9.

Leonardo Thanner, *Bogorodica*,
Pomorski i povijesni muzej
Hrvatskog primorja Rijeka, Rijeka,
detalj (foto: D. Tulić)

Leonardo Thanner, *Madonna*,
Maritime and Historical Museum of
the Croatian Littoral, Rijeka, detail



10.

Leonardo Thanner, *Veronika*,
Museo del Territorio, San Daniele
del Friuli, detalj (foto: D. Tulić)

Leonardo Thanner, *Veronica*, Museo
del Territorio, San Daniele del Friuli,
detail

kao i njezinog riječkog pandana pokriva masivni veo ritmički izvedenih ploha koji lice obrubljuje mekano stiliziranim valovitim tkaninom. (sl. 10) Bogorodice imaju identično rezbarenu kosu u obliku vijugavih čuperaka s precizno urezanim vlasima, sljubljenima uz tanki i senzualno definirani vrat meke, jedva primjetne ključne kosti. Već je zamijećeno ponešto nelogično gomilanje nabora na plaštu riječke Bogorodice, koji ne omogućavaju posve jasno iščitavanje tijela pod draperijom. Tako se miješaju mekani i oštri pregibi te puniji „cik-cak” nabori s uredno, poput ubrusa složenim rubovima plašta. Takvo je, pomalo kaotično drapiranje najvidljivije s lijeve strane riječkog kipa pod Kristovom glavom. Iako se na prvi pogled draperija riječke i furlanske *Pietà* razlikuje, dovoljno je pogledati nešto suzdržanije nabore na liku Veronike da se prepozna kako je riječ o varijaciji istog oblika. To se može primijetiti i na odjeći Marije Magdalene gdje naoko konfuzno zgužvani donji dio plašta, završava ritmično složenim, triput presavijenim rubom poput onih s lijeve strane plašta riječke Bogorodice.

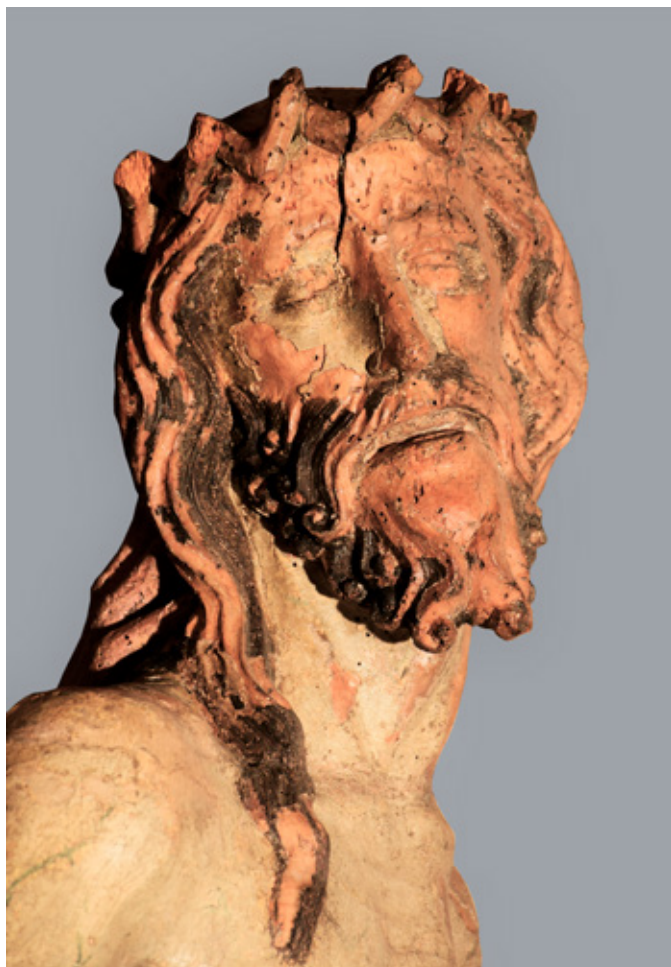
Leonardu Thanneru ispravno je pripisana Bogorodica u molitvi u crkvi San Biagio, koja najvjerojatnije potječe s kipareve izgubljene „ancone lignee” za crkvu San Pietro, također u Tarcentu.⁴⁰ Marija kleči odjevena u veliki plašt, a ruke su joj sklopljene na molitvu i postavljene ispred grudiju. Lica riječke i tarčentske Bogorodice bliska su, iako im je izraz, zbog ikonografije prikaza ponešto različit. Dok na riječkom kipu Marija ima od suza natečene podočnjake, u Tarcentu jače su naznačeni

11.
Leonardo Thanner, Bogorodica u
molitvi, San Biagio, Tarcento (foto:
Diocesi di Udine, Ufficio beni
culturali)

Leonardo Thanner, *Madonna in
Prayer*, San Biagio, Tarcento



kapci napola sklopljeni u meditaciji. No, mekano izvedeni podbradak te vrat i zaobljene prsne kosti gotovo su istovjetni s onima na riječkom kipu. Valja upozoriti i na način izrade nosa, koji je u San Danieleu i Rijeci identičan, odnosno tanak i sužen prema hrptu te se nastavlja u izduženo slovo „V” prema čelu, za razliku od Tarcenta gdje je on već ravan i klasičniji, u duhu talijanske tradicije. Tu bi se razliku svakako



12.
Leonardo Thanner, *Krist*, Museo del Territorio, San Daniele del Friuli, detalj (foto: D. Tulić)

Leonardo Thanner, *Christ*, Museo del Territorio, San Daniele del Friuli, detail

13.
Leonardo Thanner, *Krist*, Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja Rijeka, Rijeka, detalj (foto: D. Tulić)

Leonardo Thanner, *Christ*, Maritime and Historical Museum of the Croatian Littoral, Rijeka, detail

moglo tumačiti činjenicom da je potonji kip bliži talijanskom ukusu nastao kasnije, odnosno oko 1498., a kako predlaže Söding.⁴¹ (sl. 11) Posebno je zanimljiva tunika na prsima Marije iz Tarcenta zato što je identična onoj na riječkom kipu. U oba je slučaja riječ o glatko rezbarenju površini s porubom u obliku slova „T” iznad kojeg viri tanka horizontalna traka.

Kada je riječ o tipologiji furlanskog i riječkog Krista, tada se može kazati da su oni vrlo slični, iako je onaj iz San Danielea nešto izduženiji u proporcijama tijela i glave te pomalo predimenzioniran u odnosu na Bogorodicu. To se može tumačiti Thannerovim repliciranjem već spomenutog modela *Vesperbilda* iz katedrale u Cividaleu s početka 15. stoljeća. I u impostaciji oba lika mrtvog Spasitelja uočljiva je određena tvrdoća i robusnost tijela. No, detalji otkrivaju izrazitu bliskost dvaju kipova. Na oba su lika trnovi vijenci izrađeni zajedno s glavom, a identično su isprepleteni od dvije poligonalno rezane šibe, od kojih je furlanski primjer većim dijelom oštećen uslijed crvotočine. Kristova je fizionomija definirana skoro na isti način. To je pomalo hladna maska, širokih crta lica na kojem dominiraju gotovo zatvorene i u tkivo uvučene otečene oči. (sl. 12, 13) Izražajni nos s tipičnom „V” brazdom na čelu, kao i otvorena usta s izrezbarenim zubima mogu se podjednako vješto izvedeni vidjeti na oba Thannerova kipa. Identična je i brada koja se u uredno složenim pramenovima s pužolikim završetcima spušta niz lice, flankirana s dva duga pramena kose izvedena plitkim valovitim incizijama. Ovakva se brada može vidjeti na licu Josipa iz Arimateje, dok se uvojci Kristove kose mogu usporediti s onima na dugačkoj

Nikodemovoj bradi. Tipološke karakteristike lica, npr. Josipa iz Arimateje i riječkog Krista, koje odlikuje široko te plitko rezbareno lice s mirno poredanima pužolikim uvojcima brade, nastale su u tradiciji kasne gotike koja je trajala cijelo 15. stoljeće u Bavarskoj. Slična se tipologija lica te posebno brada može vidjeti primjerice na kamenom kipu apostola iz kora crkve svetog Martina u Landshutu, nastalog u petom desetljeću 15. stoljeća.⁴² S obzirom da u Thannerovu opusu postoji tek jedna arhivski potvrđena i sačuvana umjetnina, nezahvalno je spekulirati kada je točno mogla nastati riječka *Pietà*. Stoga se datacija Vande Ekl u osmo desetljeće 15. stoljeća zasada čini prihvatljivom.⁴³

Kako je lice Krista iz San Danielea većim dijelom oštećeno, odnosno nedostaje mu sloj krede i polikromije, moguće je dobro razabrati način na koji Thanner dovršava svoje skulpture. Na površine izrezbarene podloge postavlja deblji sloj krede koju zatim modelira radeći incizije, napose na bradi i kosi te ih potom oslikava. Valja upozoriti da je Thanner na neke dijelove skulpture, primjerice desnoj Kristovoj pletenici u San Danieleu, na drvo izravno lijepio komade lanenog platna kako bi kređa što bolje prionula na podlogu prije oslikavanja. Identičan se tehnički postupak može uočiti na riječkom kipu i to na Isusovom nosu, trbuhu te dijelovima Bogorodičinog plašta u zoni koljena.

Iako je s riječkog kipa izvorni polikromirani sloj gotovo posve nestao, najvjerojatnije tijekom agresivnog uklanjanja preslika oko 1920., iz manjih se fragmenata izvornog oslika ipak može dokučiti njezin prvotni izgled. Bogorodičin je veliki plašt bio pozlaćen, a njegova podstava obojena tamno modro, dok je haljina na prsima bila crvene boje sa zlatnim ukrasnim porubom u obliku slova „T”. Inkarnat je bio dočaran u prirodnoj boji puti na kojoj se isticala krv na Kristovim ranama te na čelu pod trnovom krunom obojanom zeleno. Ovakav „kanon boja” tipičan je na drvenim skulpturama *Pietà* od druge četvrtine 15. stoljeća.⁴⁴ U usporedbi s izvrsno sačuvanom polikromijom na grupi iz San Daniela, riječko se Thannerovo djelo čini manje privlačno i slabije čitljivo, ponajviše u licu Bogorodice. Valja upozoriti da Thannerova Bogorodica iz Tarcenta ima identično obojenu crvenu tuniku sa zlatnim porubom te zlatni plašt s modrom podstavom.

Do sada se nije podrobnije raspravljalo gdje se *Pietà* izvorno mogla nalaziti. Iznesena je tek pretpostavka da je stajala na jednom od gotičkih drvenih oltara u Zornoj crkvi. Prilikom vizitacije ove crkve 16. listopada 1658. Francesco Bartiroma, generalni vikar pulskog biskupa Alvisea Marcella, zapisao je kako se u crkvi nalazi oltar „della Santissima Pietà” za koji u kaptolu postoje zahtjevi da se povjeri dobročinitelju, a što bi trebalo sudski riješiti.⁴⁵ Nažalost, vizitator, osim podatka da je oltar „jako dobro uređen” ne donosi njegov opis. Možemo, uz oprez, pretpostaviti da su uz kip *Pietà* na oltaru možda bili i drugi likovi iz scene *Oplakivanja Krista*, zatvoreni u drevni ormar s oslikanim vratnicama poput onog Thannerova u San Daniele. Ako je bila riječ o oltaru manjih dimenzija te samo sa skulpturom *Pietà*, onda se možemo prisjetiti izgubljenog oltara u obliku ormara s kipom Bogorodice zatvorene oslikanim vratnicama, a koji je za župnu crkvu u Premarriacu 1465. naručila lokalna bratovština bičevalaca.⁴⁶

Za sada je nemoguće govoriti o mogućem naručitelju Riječke *Pietà*, no iz Bartiromina zapisa čini se da se nije bila riječ o bratovštini zato što ga se namjeravalo povjeriti na brigu dobročinitelju. Zamisao da je takav kip mogao naručiti netko od članova moćne obitelji Raunacher, kraških plemića i riječkih kapetana, djeluje privlačno. Oni su imali posjede na Krasu, dakle području uz Furlaniju, jednako otvorenom kontinentu i Mediteranu.⁴⁷ Ne treba zaboraviti da su sredinom 15. stoljeća Martin Raunacher i žena mu Margarita Lamberg bili donatori gotičke kapele Svetog Trojstva u sklopu nekadašnjeg augustinskog samostana u Rijeci. Njezine svodove oslikao je kontinentalni majstor povodeći se predlošcima iz južnonjemačkog knjiž-

nog slikarstva.⁴⁸ Isti su supružnici, ili za njih nećak Jakov Raunacher, naručili impozantnu nadgrobnu ploču od crvenog mramora za svoju grobnicu u kapeli. Nastala je u trećoj četvrtini 15. stoljeća, a djelo je majstorskih radionica iz Salzburga.⁴⁹ To potvrđuje da kolanje umjetnina i majstora iz Bavorske i Austrije preko Furlanije nije bilo strano u Rijeci 15. stoljeća.

Krajem 17. stoljeća, točnije u vremenu između 1695. i 1725. slijedi velika pregradnja i barokizacija Zborne crkve u kojoj je srednjovjekovna trobrodna građevina transformirana u crkvu s četiri para bočnih kapela i nadograđenim svetištem.⁵⁰ U jeku velikog preuređenja ovom se oltaru, kao i onima svete Katarine, svete Margarete i svete Klare, koje također navodi Bartiroma, gubi trag. Međutim, jedan dosad nepoznati podatak iz vizitacije pulskog biskupa Giovannija Andrea Balbija (1732. – 1771.) ukazuje na to gdje se kip nalazio, barem od početka 18. stoljeća. Prilikom vizitacije Zborne crkve 10. svibnja 1742. biskup govori o novom mramornom oltaru svetog Križa, koji se upravo gradi u prvom traveju južne lađe.⁵¹ Vizitator napominje kako je oltar prenesen iz malene kapele Svetog Kuzme i Damjana, koja se nalazila uz monumentalni zvonik Zborne crkve i bila je pod iuspatronatom plemićke obitelji Gaus. Ova je kapela porušena zajedno s kapelom Svetog Antuna Opata radi proširenja groblja tijekom velike pregradnje Zborne crkve. Tom je prilikom srušena i kapela Svetog Antuna Opata pod patronatom patricijske obitelji Buratelli. Biskup Balbi nadalje govori kako obaveze obitelji Gaus pri održavanju oltara nisu nestale te da je na njega postavljen kip Gospe Žalosne, koji se zajedno s dvije stare drvene reljefne ploče „di basso intaglio anticho” s prikazom svetih Kuzme i Damjana nalazio u porušenoj kapelici. Biskup napominje da će, čim to omoguće financijske prilike, drevni svetački reljefi biti zamijenjeni mramornim kipovima. Iz ovih navoda doznaje se da je *Pietà*, zajedno s reljefima dvoje svetih liječnika potjecala iz malene kapele Svetih Kuzme i Damjana. Biskup je dakle 1742. morao vidjeti novi mramorni oltar, koji se upravo postavljao, zato što ga je iste godine uz njegovo dopuštenje posvetio Riječanin, senjsko-modruški biskup Giovanni Antonio Benzoni.⁵² Međutim, oltar nije preuzeo titular srušene kapelice svetih Kuzme i Damjana, već je bio predodređen za mnogo važniji kult, onaj posvećen Raspelu (Crocefisso), odnosno Kristovoj muc i smrti. Stoga je u nišu monumentalnog mramornog oltara bilo postavljeno veliko drveno raspelo. Dosada o ovome djelu nije pisano, međutim, arhivski podaci iz vizitacije, koji se ovdje prvi put navode, jasno govore o kojoj je umjetnini bilo riječ. Na oltar je postavljeno monumentalno raspelo iz trijumfalnog luka nad ulazom u svetište Zborne crkve, koje je tu stajalo sve do velike restauracije sakralnog zdanja u prvoj četvrtini 18. stoljeća.⁵³ Vizitator izričito ističe „na znanje budućim generacijama” da je to raspelo sada izloženo na oltaru kako bi ga se štovalo te kao ukras samoj crkvi. Ne treba sumnjati da je bila riječ o kasnogotičkom drvenom polikromiranom *corpusu* u prirodnoj veličini jer je i oltarna niša napravljena za križ velikih dimenzija. S ovim novopronađenim podacima može se sada na potpuniji način iščitati složenost i slojevitost oltara Raspela iz 18. stoljeća, za koji su bile ključne upravo dvije kasnogotičke umjetnine. (sl. 14) Autor ovog iznimno kvalitetnog oltara izrađenog u strogom suglasju crnog i bijelog mramora bio je riječki kipar i altarist Antonio Michelazzi (Gradisca d' Isonzo, 1707. – Rijeka, 1771.).⁵⁴ On je na atiku postavio anđele koji nose instrumente Kristove muke: Veronikin rubac, te čavle, čekić i kliješta, a uz staro je raspelo iskllesao dva vrsna mramorna kipa žalosnog svetog Ivana i Mariju Magdalenu. Neizostavni lik Gospe Žalosne nije nanovo izrađen u mramoru, već je tu ulogu preuzela kasnogotička *Pietà* pod križem, ponavljajući tako svoju primarnu ulogu približavanja promatračima boli i patnje što ih je Krist podnio za spas čovječanstva. Preuzimanje starijih srednjovjekovnih skulptura ili slika te njihovo postavljanje u novi barokni okvir bilo je vrlo popularno u Rijeci krajem 17. i u prvoj polovici 18. stoljeća. Dovoljno se sjetiti glavnog oltara u svetištu



14.
Rekonstrukcija izgleda oltara svetog Križa sredinom 18. stoljeća, župna crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije, Rijeka (foto: M. Pintarić)

Reconstruction of the altar of the Holy Cross, situation in the mid-18th century, parish church of the Assumption of the Virgin Mary, Rijeka

15.
Oltar svetog Križa, župna crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije, Rijeka (foto: M. Pintarić)

Altar of the Holy Cross, parish church of the Assumption of the Virgin Mary, Rijeka

Gospe Trsatske gdje je ikona iz 14. stoljeća smještena 1692. u novi mramorni oltar s kipovima donatora.⁵⁵ Slično se može reći i za drveno ranogotičko raspelo iz crkve Svetog Vida koje je postavljeno na glavni mramorni oltar majstora Pasqualea Lazzarinija podignutog 1711. – 1717. godine. Zanimljivo je da su uz staro raspelo ovom prigodom bili naručeni mramorni kipovi žalosne Bogorodice i svetog Ivana, no ta je narudžba 1717. izmijenjena u korist sadašnjih kipova riječkih zaštitnika, svetog Vida i Modesta.⁵⁶

Nažalost, oltar se Raspela u Zornoj crkvi nije sačuvao u svom „kolažu“ iz 18. stoljeća. Najvjerojatnije sredinom 19. stoljeća, staro je raspelo uklonjeno i na njegovo je mjesto postavljeno sadašnje. (sl. 15) Slijedom toga je maknuta i kasnogotička *Pietà*, koja se svojom starošću i stilskim izrazom nije uklapala u ukus *Ottocenta*.⁵⁷ Na njezino je mjesto, pod noge Raspetoga, tada postavljeno istovremeno naslikano platno s likom Gospe Žalosne. Staro se je raspelo izgubilo, a kip *Pietà* dospio je na tavan, da bi kao trošna, preslikana i nepotrebna umjetnina bio predan ondašnjem Museu civicu 1920. godine.

Riječka *Pietà*, ovdje pripisana Leonardu Thanneru, bavarskom kiparu djelatnom u Furlaniji dopunjava fragmente izgubljenog kvatročenta najvažnijeg grada kvarnerskog zaljeva. Njezino vezivanje uz Furlaniju kao prostor susreta kontinentalne Europe i Mediterana može poslužiti da se bolje razumiju kasnosrednjovjekovne rute te

kolanje majstora i umjetnina iz zaleđa prema moru i obrnuto. Na tom putu Rijeka kao luka i utvrda na obali sjevernog Jadrana imala je zasigurno daleko značajniju ulogu nego li se to danas može percipirati.

Na tragu iznesenog, katalog riječkih kasnosrednjovjekovnih skulptura moguće je ovom prilikom obogatiti još jednim dosad nepoznatim te sasvim recentno otkrivenim djelom. Riječ je o drvenoj polikromiranoj skulpturi *Oplakivanja Krista* koja se danas čuva u župi Uznesenja Marijinog u povijesnoj jezgri grada. (sl. 16) Pronađena je, izvan konteksta, u spremištu župne crkve Svetog Ivana Krstitelja na Škurinjama, a riječ je o župi osnovanoj 1999. godine.⁵⁸

Dimenzije skulpture, odnosno visokog reljefa iznose 106 x 60 x 18 cm, a izrađena je od dva međusobno spojena komada drva. Prikazana je žalosna Bogorodica u sjedećem stavu s gotovo uspravno položenim Kristom u krilu, kojem Marija Magdalena ljubi ruku. Bogorodica je odjevena u veliki plašt koji joj pokriva čelo, pada niz ramena, prebacuje se na koljena i u dijagonalnom se izrezu spušta na tlo pod Isusove noge. Sjetno Marijino lice obrubljeno je velom, a pod njim je tunika, vidljiva na rukavima te u zgužvanim naborima ispod desnog koljena. Bogorodica desnom rukom pridržava Kristovu glavu, primičući je svome licu, a lijeva joj je položena na sinovljeve trbuh. Mrtvo je Isusovo tijelo gotovo okomito postavljeno u majčino krilo. Desnica mu počiva na perizomi, a u laktu svinutu ljevicu podiže mu i gri Marija Magdalena. Elongirani je lik svetice odjeven u tuniku i plašt, a preko glave nosi kraći veo. Stražnji dio skulpture tesan je ravno, a s donje je strane vidljiv utor koji je vjerojatno služio za njezino bolje pričvršćivanje u oltarni retabl. Kip je u potpunosti, višekratno preslikan debelim namazima uljane boje te načet crvotočinom, tako da zasada nije moguće pobliže govoriti o kvaliteti izvorne rezbarije. Kako se na nekoliko mjesta, uslijed otpadanja kasnijih preslika ukazao originalni donji sloj, moguće je zaključiti kako je izvorno mogla izgledati skulptura. Inkarnati su uobičajeno bili u boji puti, međutim Marijina tunika te plašt bili su u potpunosti pozlaćeni. Magdalena je tunika bila obojena u crveno, a plašt pozlaćen.

Na prvi pogled čini se da na ovom djelu dominira kasnogotički stilski izričaj druge polovice 15. stoljeća. To svakako dočaravaju elongirani likovi, koštunjavi i isprepleteni udovi s tvrdo rezbarenim tankim prstima te neujednačeni nabori njihovih draperija. Asocijacija na kasnogotičku *Pietà* čini se neizbježna, no valja napomenuti kako riječki reljef gotovo da i nema poveznice s tipičnim srednjoeuropskim *vesperbildom*. Šira kompozicija *Oplakivanja Krista*, gdje Marija prislanja svoje lice uz sinovljevo, dok mu Magdalena ljubi ruku, proizlazi još iz bizantske tradicije od koje ju preuzima talijansko slikarstvo ranog *trecenta*.⁵⁹ Motiv se kasnije osamostaljuje te je izrazito popularan u venecijanskoj tradiciji 15. stoljeća bez obzira jesu li uz mrtvog Krista s Bogorodicom prikazani još i sveti Ivan ili Marija Magdalena ili pak drugi sveci. Brojni su takvi primjeri u slikarstvu Giovannija Bellinija, Carla Crivellija ili Cime da Conegliana.

Kolažiranje likova i njihovih gestikulacija, kao i tipološke te rezbarske osobitosti vezuju riječko *Oplakivanje Krista* uz furlanske majstore kasnog 15. stoljeća. Tada glavnu riječ u pokrajini vode slikari i drvorezbari iz „dinastije Tolmezzina” djelatni u Udinama, a na čelu joj je Domenico Mioni, poznatiji kao Domenico da Tolmezzo (1447. – 1507.), njegov brat Martino Mioni (između 1440 i 1450. – nakon 1506.) te Martinov sin i Domenicov nećak Giovanni Martini (oko 1470. – 1535.).⁶⁰ Umjetnost Domenica da Tolmezzo spaja kasnogotičku tradiciju s ranom renesansom gdje se kolažiraju i isprepliću umjetnička strujanja iz Venecije s onima bliskima alpskom dijelu Furlanije. Krupna i zaobljena modelacija bez deskriptivnih detalja, poput rebara ili trbušnih mišića, torzo riječkog Krista čini bliskim onom Domenicovog svetog Sebastijana iz 1497. što se čuva u Museo Diocesano u Udinama. Sličnost se može pronaći i u tvrdo presavijenim naborima Isusove i Sebastijanove perizome. No, još



16.

Oplakivanje Krista, župna crkva
Uznesenja Blažene Djevice Marije,
Rijeka (foto: D. Tulić)

The Lamentation of Christ, parish
church of the Assumption of the
Virgin Mary, Rijeka

se veće podudarnosti mogu pronaći u pozamašnom katalogu djela njegovog učenika i suradnika, nećaka Giovannija Martinija iz prve četvrtine 16. stoljeća.⁶¹ Mogu se tek usputno nabrojiti komparacije muskulature i fizionomije riječkog Krista s likom Otkupitelja s oltara iz crkve Santa Maria delle Grazie u Prodoloneu, potom istog lika u Museo Diocesano u Udinama, kao i s likom Isusa te kipovima bradatih svetaca na velikoj „anconi” iz župne crkve u Morteglianu iz trećeg desetljeća 16. stoljeća. Riječku Bogorodicu s masivnim plaštem preko glave, a oko vrata stegnutu velom, moguće je povezati s likom svetice iz gornjeg registra „ancone” iz župne crkve u Faedisu, kao i s Marijom iz *Oplakivanja* s retabla iz Mortegliana.⁶²

Paralele se mogu povući i sa slikarstvom Giovannija Martinija, odnosno s likovima svetica na pali svete Ursule iz 1507. naslikane za crkvu San Pietro Martire u Udinama, a danas u milanskoj Pinacoteca di Brera.⁶³ Tipologija elongiranih Ursulinih pratiteljica sa stereotipiziranim okruglim licima te nabubrenim očima i malenim stisnutim usnicama, a kakva je uobičajena i na njegovim drvorezbarskim radovima, odgovara i liku riječke Magdalene. Posebno je zanimljiva draperija na pali iz Brere. Plaštevci su svetica dijagonalno odrezani ispod koljena tako da pod njima proviruje neobično zgužvana tunika koja ne ocrtava tijelo. Na isti je način izveden plašt i tunika riječke žalosne Bogorodice.

Zbog svega navedenog, moguće je ovo dosada nepoznato riječko *Oplakivanje Krista* povezati uz radionicu ili krug furlanskog kipara Giovannija Martinija i okvirno datirati u prvu četvrtinu 16. stoljeća. Naravno, konačni će sud biti moguć tek nakon opsežne restauracije ovog, za Rijeku, iznimno važnog djela.

BILJEŠKE

* Ovaj rad sufinancirali su Sveučilište u Rijeci u sklopu projekta „Mramor, pigmenti, zlato i svila – luksuzne umjetnine barokne Rijeke” i Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2016-06-1265 ET TIBI DABO: *naručitelji i donatori umjetnina u Istri, Hrvatskom primorju i sjevernoj Dalmaciji od 1300. do 1800. godine*. Rad doktoranda Marija Pintarića sufinanciran je iz „Projekta razvoja karijera mladih istraživača – izobrazba novih doktora znanosti” Hrvatske zaklade za znanost koji je financirala Europska unija iz Europskog socijalnog fonda.

¹ *The Gallery of Medieval Art - Guidebook*, (ur. Antoni Ziembra), Warsaw, 2017., 82, (Justina Aniolek, kat. br. 1.4); AGOSTINO ALLEGRI – ANTONIO MAZZOTTA, *Vesperbild*. Un percor-

so attraverso la mostra, u: *Vesperbild alle origini delle Pieta di Michelangelo*, (ur. Antonio Mazzotta, Claudio Salsi), Milano, 2018., 42-44.

² BRANKO FUČIĆ, Bogorodica sućutna (*Vesperbild*), u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur. Anđelko Badurina), Zagreb, 1990., 169-170.; SERENELLA CASTRI, *In virginis gremium repositus*. Dall'archetipo del *Vesperbild* alla „Bella Pieta”: un *excursus*, non solo alpino, u: *Il Gotico nelle Alpi 1350 – 1450*, (ur. Enrico Castelnuovo, Francesca de Gramatica), Trento, 2002., 171-185.; AGOSTINO ALLEGRI – ANTONIO MAZZOTTA (bilj. 1), 35, 42-49. U shematskom prikazu razvoja ove teme na najranijim prikazima u 14. stoljeću mrtvi Krist sjedi

- okomito u majčinu krilu, a Bogorodica ga pokazuje vjernicima ističući kako je njegovom smrću dovršeno djelo otkupljenja čovječanstva. Sredinom 14. stoljeća, Krist je položen dijagonalno, a početkom 15. stoljeća leži horizontalno u Marijinu krilu. Krajem 15. stoljeća mrtvo Kristovo tijelo klizi na zemlju pred ražalošćenom majkom.
- ³ JUSTYNA ANIOLEK (bilj. 1), 82.
- ⁴ VINKO FORETIĆ, Poliptih Blaža Jurjeva u korčulanskoj crkvi Svih Svetih, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 14, 1962., 104-114.; DAMIR TULIĆ, NINA KUDIŠ, *Opatska riznica, katedrala i crkve grada Korčule*, Korčula, 2014., 224-225. Središnji motiv – *Imago pietetis*, odnosno „sućutna slika” na Blaževu poliptihu pripada, kao i *Pietà*, ahistorijskom i devocionalnom tipu kasnosrednjovjekovnih prikaza izmučenog, odnosno mrtvog Krista koji kod gledatelja izaziva pobožnost, vjeru i skrušenost te poziva na meditaciju. BRANKO FUČIĆ, *Imago pietetis*, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur. Anđelko Badurina, Zagreb), 1990., 262-263.
- ⁵ *Starodnevne molitve i pjesme koje se mole i pjevaju u gradu Korčuli i na nekim selima otoka Korčule*, (ur. Ivo Matijaca), Zagreb, 1940., 10.
- ⁶ CVITO FISKOVIĆ, Kipovi Pietà u Dalmaciji i Boki Kotorskoj, *Peristil*, 29, 1986., 41-54.
- ⁷ *Dominikanci u Hrvatskoj*, katalog izložbe, (ur. Igor Fisković), Zagreb, 2011., 381-382 (Igor Fisković, kat. br. 7). Dimenzije skulpture su 90 cm visina, 62 cm širina. Meki je pješčenjак prilikom restauracije nakon Drugog svjetskog rata značajno preslikan.
- ⁸ CVITO FISKOVIĆ (bilj. 6), 48-49; *Kiparstvo I, Od IV. do XVI. stoljeća, Umjetnička baština zadarske nadbiskupije*, (ur. Nikola Jakšić), Zadar, 2008., 224-225 (Emil Hilje kat. br. 097). Monumentalna skulptura visoka je 133 cm, a široka 117 cm. Nedavno je restaurirana njezina izvorna polikromija. U Stalnoj izložbi crkvene umjetnosti u Zadru nalazi se malena drvena skulptura Pietà, koju se pripisuje domaćoj radionici iz prve polovice 15. stoljeća. Vidi: *Kiparstvo I, Od IV. do XVI. stoljeća, Umjetnička baština zadarske nadbiskupije*, (ur. Nikola Jakšić), Zadar, 2008., 239-240 (Emil Hilje kat. br. 103).
- ⁹ *Zagovori svetom Tripunu, Blago Kotorske biskupije*, (ur. Radoslav Tomić), Zagreb, 2009., 164-165 (Igor Fisković kat. br. 2). Visina skulpture iznosi 95 cm, a širina 70 cm.
- ¹⁰ CVITO FISKOVIĆ (bilj. 6), 50-53. Autor navodi i malenu oštećenu mramornu Pietà iz zbirke benediktinki svetog Nikole u Trogiru te drveni, nešto kasniji kip iz 16. stoljeća iz crkve u mjestu Korita na otoku Mljetu.
- ¹¹ SAMO ŠTEFANAC, *Kiparstvo Nikole Firentinca i njegovog kruga*, Split, 2006., 114-116.; IGOR FISKOVIĆ, Majstori i majstorske radionice: Andrija Aleši i Nikola Firentinac, *Majstorske radionice u umjetničkoj baštini Hrvatske, Zbornik radova znanstvenog skupa „Dani Cvita Fiskovića”*, (ur. Dino Milinović, Ana Marinković, Ana Munk), Zagreb, 2014., 72-75., s prethodnom literaturom.
- ¹² CVITO FISKOVIĆ, *Naši graditelji i kipari XV. i XVI. stoljeća u Dubrovniku*, Zagreb, 1947., 128-132; IGOR FISKOVIĆ, Dubrovački kipari Leonard i Petar Petrović, u: *Sic ars deprenditur arte. Zbornik u čast akademika Vladimira Markovića*, (ur. Sanja Cvetnić, Milan Pelc, Daniel Premrl), Zagreb, 2009., 178-181.
- ¹³ SAMO ŠTEFANAC, Kip Pietà v koparski stolnici, *Annales*, 15/2, 2005., 241-252. Posve preslikana skulptura visoka je 95 cm.
- ¹⁴ *Kiparstvo 2, Umjetnička baština istarske crkve*, (ur. Ivan Matejčić), Pula, 2017., 200-203 (Ivan Matejčić, kat. br. 58). Skulptura je visoka 90 cm.
- ¹⁵ IVAN MATEJČIĆ, Prilozi za katalog renesansne skulpture u Hrvatskoj, u: *Prijatelj zbornik II. Zbornik radova posvećenih sedamdesetogodišnjici života Kruna Prijatelja*, Split, 1992., 15-19.
- ¹⁶ CVITO FISKOVIĆ (bilj. 6), 50; SAMO ŠTEFANAC (bilj. 13), 246-247.
- ¹⁷ *Tisuću godina hrvatske skulpture*, katalog izložbe, (ur. Igor Fisković), Zagreb, 1991., 58 (Igor Fisković, kat. br. 23). Skulptura je visoka 74 cm te je posve preslikana gustim namazima uljane boje.
- ¹⁸ *Czriquenicza 1412. Život i umjetnost Vinodola u doba pavlina*, (ur. Nina Kudiš), Crikvenica, 2012., 150-151 (Ivan Braut, kat. br. 1). Dimenzije figuralne grupe koju čine žalosna Bogorodica s mrtvim Kristom u krilu te svetim Ivanom s lijeva i Marijom Magdalenom s desna iznose 72 cm visine te 67,5 cm širine. Na skulpturi vidljivi su tragovi izvorne polikromije. Iste je tematike i minijatura drvena grupa iz zbirke franjevačkog samostana na Krapnju. Datira se u prvu polovicu 15. stoljeća te određuje kao djelo anonimnog sjevernjačkog majstora. Vidi: *Milost susreta. Umjetnička baština Franjevačke provincije svetog Jeronima*, (ur. Igor Fisković), Zagreb, 2010., 201 (Igor Fisković, kat. br. 5).
- ¹⁹ ANDELA HORVAT, Pietà u Brinju, *Peristil*, 12-13, 1969.-1970., 78-88; *Tisuću godina hrvatske skulpture*, katalog izložbe, (ur. Igor Fisković), Zagreb, 1991., 58 (Ivan Matejčić, kat. br. 21). Skulptura je visoka 83 cm.
- ²⁰ GIORGIO FOSSALUZZA, Scultura gotica in Istria: un antesignano percorso tra presenze e modelli di Venezia e del Centro Europa, u: *La scultura gotica in Istria*, (ur. Giorgio Fossaluca, Maria Walcher), Trieste, 1999., 28-29, 34.
- ²¹ IVA PERČIĆ-ČALOGOVIĆ, Muzej Hrvatskog primorja, u: *Rijeka geografija – etnologija – ekonomija – saobraćaj – povijest – kultura* (ur. Jakša Ravlić), Rijeka, 1953., 590.
- ²² VANDA EKL, Nalazi srednjovjekovne plastike u Istri, *Ljetopis JAZU*, Zagreb, 1960., 149-160; VANDA EKL, *Gotičko kiparstvo u Istri*, Zagreb, 1982., 58-59; VANDA EKL, *Živa baština: studije i eseji*, Rijeka, 1994., 227-228.
- ²³ *Povijest Rijeke* (ur. Danilo Klen), Rijeka, 1988., 103.; RADMILA MATEJČIĆ, *Kako čitati grad: Rijeka jučer, danas*, Rijeka, 1988., 367.
- ²⁴ *Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja Rijeka*, (ur. Denis Nepokoj), Rijeka, 2004., 182.; *Iz muzejske riznice / 120 godina – 120 predmeta*, (ur. Denis Nepokoj), Rijeka, 2013., 118-119.
- ²⁵ MARIJAN BRADANOVIĆ, *Rijeka i Trsat u srednjem vijeku*, Split, 2017., 20.
- ²⁶ Izložba je nastala u suradnji Katedre za umjetnost starog i srednjeg vijeka Odsjeka za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Rijeci i Pomorskog i povijesnog muzeja Hrvatskog primorja Rijeka. Stranica posjećena 1. rujna 2018. <http://srebak.ffri.hr/otvorena-izložba-od-kapitoljske-vucice-habsburskog-orla-biljezi-rane-rijecke-proslosti-na-korzu-14-05-2018/>.

- ²⁷ PAOLO PASTERS, *Quattrocento e Cinquecento*, u: *Arte in Friuli dal Quattrocento al Settecento*, (ur. Paolo Pasters), Udine, 2008., 3-16.
- ²⁸ GIUSEPPE BERGAMINI – ANTONIETTA BERGAMINI, *Intorno a Stefano di Settecastelli e a Leonardo Thanner, intagliatori e pittori Tedeschi in Friuli*, u: *Vita artis perennis. Ob osemdeset letnici akademika Emilijana Cevca*, (ur. Alenka Klemenc), Ljubljana, 2000., 257.
- ²⁹ ULRICH SÖDING, *Dalla Baviera al Friuli. Nuove ricerche su Leonardo Thanner*, u: *Scultura lignea tedesca in Carnia, Canal del Ferro e Valcanale dal Tardo gotico all'Ottocento*, (ur. Giuseppina Perusini), Udine, 2018. Ovom prigodom zahvaljujemo profesorici Perusini i profesoru Södingu što su nam omogućili uvid u studiju o Thanneru netom prije tiskanja.
- ³⁰ VICENZO JOPPI, *Contributo quarto ed ultimo alla storia dell'arte in Friuli e alla vita dei pittori, intagliatori, architetti ed orefici friuliani da XIV a XVIII secolo*, Venezia, 15-16, 66-67, 94, 100-101.
- ³¹ WERNER KÖRTE, *Deutsche Vesperbilder in Italien*, *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Herziana*, 1, 1937., 75, 123, 131, 134.
- ³² GIUSEPPE BERGAMINI – ANTONIETTA BERGAMINI (bilj. 28), 259-260.
- ³³ ULRICH SÖDING (bilj. 29), 37-38.
- ³⁴ ULRICH SÖDING (bilj. 29), 39-40. Golemi oltar nije sačuvan, a već su 1510. župljani crkve Santa Maria u Tricesimu tražili od drvorezbara Antonija Tironija da za njihovu crkvu kopira Thannerov oltar iz Tarcenta. Tironi se obvezao rad dovršiti u roku od pet godina, a što svjedoči o veličini i složenosti predloška.
- ³⁵ WERNER KÖRTE (bilj. 31), 75- 79.
- ³⁶ GIUSEPPE BERGAMINI, *Il Quattrocento e il Cinquecento*, u: *La scultura nel Friuli-Venezia Giulia, II, Dal Quattrocento al Novecento*, (ur. Paolo Goi), Pordenone, 1988., 12-17.
- ³⁷ ULRICH SÖDING (bilj. 29), 48-49. O tipologiji *vesperbild*a vidjeti: GERHARD SCHMIDT, *Vesperbilder um 1400. under Meister der Schönen Madonnen*, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 31, 1977., 94-114. LUDMILA KVAPILOVA, *Vesperbilder in Bayern*, München, 2017., 237-243.
- ³⁸ LUDMILA KVAPILOVA (bilj. 37), 172-174, 263-264, 317-318.
- ³⁹ ULRICH SÖDING (bilj. 29), 51.
- ⁴⁰ ROSELLA FABIANI, *Tarcento. Chiesa di S. Biagio. Scultura lignea raffigurante la Madonna*, u: *La tutela dei beni culturali e ambientali nel Friuli-Venezia Giulia (1986 – 1987)*, Trieste, 1991., 279-281.
- ⁴¹ ULRICH SÖDING (bilj. 29), 61-62.
- ⁴² ULRICH SÖDING (bilj. 29), 53 – 54.
- ⁴³ VANDA EKL (bilj. 22), 1982., 58-59.
- ⁴⁴ LUDMILA KVAPILOVA (bilj. 37), 263-264.
- ⁴⁵ NINA KUDIŠ BURIĆ – NENAD LABUS, *Dalle parti Arciducali e sotto San Marco. Visite arciducali fatte del anno 1658 et venete 1659*, Rijeka, 2003., 20.
- ⁴⁶ GIUSEPPE BERGAMINI – ANTONIETTA BERGAMINI (bilj. 28), 258.
- ⁴⁷ O posjedima Raunacherovih na Krasu i okolnim područjima vidjeti: MIHA KOSI, *Spopad za prehode proti Jadranu in nastanak dežele Kras*, Ljubljana 2018.
- ⁴⁸ <http://donart.uniri.hr/djela-i-narucitelji/slikarstvo/zidne-slike-u-svodu-kapele-sv-trojstva-rijeka/>. Stranica posjećena 14. rujna 2018.
- ⁴⁹ <http://donart.uniri.hr/djela-i-narucitelji/skulptura/nadgrobnoploca-m-raunachera/>. Stranica posjećena 14. rujna 2018.
- ⁵⁰ KATARINA HORVAT-LEVAJ, *Barokna arhitektura*, Zagreb, 2015., 318.
- ⁵¹ Arhiv katedrale Svetog Vida u Rijeci, Spisi vizitacije Rijeke pulskog biskupa Giovannija Andree Balbija, 10. svibnja 1742, fol. 35. „Visitò l'Altare del Crocefisso apresso la Porta laterale et avendo S. S. Ill.ma e Rev.ma con piacere sentito che si lavorava l'Altare di marmo con elemosine e legati pii raccomandando la sollecitudine. Si deve avvertire che questi due Altari [sic. San Antonio Abbate] sono stati nuovamente trasportati in questo Duomo dalle due Capele antiche che trovavansi attaccate alla Torre delle Campane, et demolite per alargamento del Cimitero in occasione che fu rifabricata sudetta Chiesa. L'una di queste Capele, con titolo di SS Cosma e Damiano, era di ius Patronato della Nobile Casa Gaus, quale tiene una Vigna chiamata Dol fondo Dotale di sudetta Capela: onde con un tale trasporto non cesa l'obbligo alli usufrutuarij di suplire in certi tempi dell'anno alle officature, Messe, illuminazione e supeletili per essere stata collocata in quest'Altare la Statua della B. V. Dolorosa che prima era in sudetta Capela, con due tabule di legno, rapresentanti di basso intaglio anticho li due Santi tutelari Cosma e Damiano le di cui Statue sarano di Marmo poste a lati del nuovo altar, quando la charita de devoti et la Casa Gaus vogliano concorer ad una tal opera”.
- ⁵² LUIGI MARIA TORCOLETTI, *Il Duomo vecchio di Fiume*, Fiume, 1932., 12.
- ⁵³ Arhiv katedrale Svetog Vida u Rijeci (bilj. 51). „Per memoria da posterio devo poi lasciar qui notato, che il Crocefisso quale al presente trovasi in questo Altare era collocato prima della rifabricazione della Chiesa nel arco della Capella maggiore, e di la posto per Venerazione et ornamento della Chiesa.” Za fotomontažu izgleda oltara svetog Križa sredinom 18. stoljeća s izglubljenim raspelom iz trijumfalnog luka riječke zborne crkve, uzeto je raspelo s početka 16. stoljeća koje se nalazi na baroknom oltaru *Dobre smrti* iz katedrale u Trogiru.
- ⁵⁴ DAMIR TULIĆ, *Kamena skulptura i oltari 17. i 18. stoljeća u Porečko-pulskoj biskupiji*, doktorska disertacija I, II, Zagreb, Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2012., 372; DANKO ŠOUREK, *Altarističke radionice na granici: barokni mramorni oltari u Rijeci i Hrvatskom primorju*, Zagreb, 2015., 222-223.
- ⁵⁵ DAMIR TULIĆ, *Kipovi Giovannija Comina na glavnom oltaru franjevačke crkve na Trsatu, Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 40, 2016., 35-49.
- ⁵⁶ DANKO ŠOUREK (bilj. 54), 57.
- ⁵⁷ BORIS VIŽINTIN, *Umjetnička Rijeka XIX. stoljeća: slikarstvo – kiparstvo*, Rijeka, 1993. Valja napomenuti da su se upravo sredinom 19. stoljeća vršili brojni popravci u crkvi. Tako je riječki slikar Giovanni Simonetti naslikao nove oltarne pale za glavni oltar

te onaj svetog Ivana Krstitelja, zamijenivši time izvorne pale iz 18. stoljeća. Također, kada je postavljeno novo raspelo, kip *Pietà* morao je biti uklonjen jer je njegova visina od 91 cm sada bila prevelika da bi na isti način bio postavljen pod noge Raspetoga.

⁵⁸ Koristimo priliku da se zahvalimo monsinjoru Sanjinu Francetiću, župniku nekadašnje Zborne, a danas župne crkve Uznesenja Blažene Djevice Marije na nebo, koji nas je obavijestio o pronalasku i pozvao da o skulpturi damo stručno mišljenje.

⁵⁹ Brojni su primjeri scena Oplakivanja Krista gdje se na ova tri lika može skrenuti pažnja, primjerice na Giottovoj fresci Oplakivanja iz Cappella Scrovegni u Padovi ili na panelu s istom scenom Simonea Martinija s Poliptiha Orsini, danas u Staatliche Museen u Berlinu. ANNE MULLER VON DER HAE-GEN, *Giotto di Bondone*, Köln, 1998., 73; MARIA CRISTINA

GOZZOLI, *La opera completa di Simone Martini*, Milano, 1970., 99.

⁶⁰ O drvorezbarstvu u drugoj polovici 15. i početka 16. stoljeća u Furlaniji vidjeti: *Mostra della scultura lignea in Friuli. Catalogo*, (ur. Aldo Rizzi), Udine, 1983.; GIUSEPPE BERGAMINI (bilj. 36), 64-99; GIUSEPPE BERGAMINI, *La scultura lignea nel Rinascimento*, u: *Arte in Friuli, dal Quattrocento al Settecento*, (ur. Paolo Pastors), Udine, 2008., 83-109.

⁶¹ O životu i djelu Giovannija Martinija te problematici vezanoj za kronologiju opusa vidjeti: GIUSEPPE BERGAMINI, *Giovanni Martini intagliatore e pittore*, Mortegliano, 2010.

⁶² ALDO RIZZI, *L'arte di Giovanni Martini e altare di Mortegliano*, u: *Mortegliano e il suo gioiello d'arte*, Mortegliano, 1986., 20-22.

⁶³ GIUSEPPE BERGAMINI (bilj. 61), 87-93.