

UNA MADONNA DELL'UMILTÀ NELLA CHIESA TERGESTINA DI SANTA MARIA MAGGIORE

Giovanni LUCA

dottore in Lettere, specializzato in Archeologia medioevale, IT-34124 Trieste, Via S. Michele 2
dipl. humanist, specializant srednjeveške arheologije, IT-34124 Trst, Via S. Michele 2

SINTESI

Non va sottovalutata l'importanza del dipinto con Madonna dell'Umiltà che si ammira nella chiesa di S. Maria Maggiore a Trieste. Sarebbe molto arduo dimostrarne l'autenticità o la falsità, essendo già stato compiuto un restauro e in presenza di strati troppo sottili per un'analisi chimica. Nell'ipotesi che la struttura generale e parti dell'opera (come sembrava nel corso del restauro) sia autentica, lo studioso Giovanni Luca ne ha tentato un inquadramento storico-artistico, datandolo tra XIV e XV secolo e attribuendolo ad area veneta.

Parole chiave: pittura sacra, Madonna, raffigurazioni, restauro, Trieste
Ključne besede: cerkveno slikarstvo, Marija, upodobitve, restavriranje, Trst

All'interno della chiesa di S. Maria Maggiore a Trieste si ammira un pregevole dipinto su tela raffigurante la Madonna dell'Umiltà (fig. 1), che trova posto in alto presso l'entrata della sagrestia, nel settore nord-orientale.¹ Il quadro, di forma rettangolare - un metro per un metro e mezzo - termina ad arco nella parte superiore e si presenta inserito nella stessa cornice, un po' danneggiata, che aveva prima del restauro occorso nel 1994;² tale elemento non è comunque rilevante ai fini della classificazione, in quanto sicuramente di tempi recenti.

A dire il vero, il tema di fondo dell'opera è proprio la problematicità di ogni singola struttura e microstruttura; vale a dire l'ambiguità dei vari elementi, per un verso troppo ben concertati per essere non autentici, per

l'altro verso troppo rimaneggiati per lasciare intravedere un'identità chiara. Sullo sfondo, che ci si presenta di colore bruno rossastro, si nota una schiera di angeli di tonalità bianca monocroma, disposta attorno alla figura principale. Sarebbe una configurazione iconograficamente gotica, in voga nella seconda metà del XIV secolo; tuttavia il risultato artistico parla in favore di un intervento molto più recente, seriore di almeno due secoli,³ il quale non è escluso sia stato effettuato per risarcire le figurette originali. D'altra parte un palese intervento di ripristino è visibile nella corona di raggi intorno alla Vergine, che pur nella sua smaccata posteriorità lascia intravedere in basso a sinistra chiare tracce di raggi precedenti. Già da questo primo colpo d'occhio si ha l'idea dunque della pluralità di ope-

1 G. LUCA 1995, p. 18; un'altra segnalazione, non firmata, è apparsa sul quotidiano *Il Piccolo*, mercoledì 5 luglio 1995.

2 L'intervento è stato effettuato a opera della restauratrice Antonella Colombis.

3 Su segnalazione del dott. Edvilijo Gardina del Museo provinciale di Capodistria si è tentato di reperire possibili parentele con la pittura veneto-cretese della seconda metà del '500; pur senza riuscire a trovarne di alcun tipo; per ulteriori dati: M. BIANCO FIORIN 1975; EAD. 1983.



Fig. 1: Trieste. S. Maria Maggiore. Tela con Madonna dell'Umiltà.

Sl. 1: Trst. Cerkev Marije Velike. Platno z Materjo božjo od milosti.



Fig. 2: Milano. Collezione privata. Guariento, Santa Caterina, part. da un trittichetto con la crocifissione e quattro santi.

Sl. 2: Milano. Zasebna zbirka. Guariento, Sveta Katarina, podrobnost s triptiha s križanjem in štirimi svetniki.



Fig. 3: Verona. S. Anastasia, Cappella del Rosario. Lorenzo Veneziano, Madonna dell'Umiltà.

Sl. 3: Verona. Sv. Anastazija, Capella del Rosario. Lorenzo Veneziano, Mati božja od milosti.

razioni sul quadro, in diverse epoche. Tra queste non meno importante è lo scontornamento della tela, sicché per esempio, non solo alcuni angeli, ma anche una figura di orante - in basso a destra - sono secati di netto, privati di una parte. In ogni caso è difficile supporre una superficie originaria molto maggiore.

La Madre di Cristo, con attorno al capo un nimbo bordato di rosso, veste un mantello blu con motivi grafici iterati a intervalli regolari per tutta la superficie; furono però applicati di recente quindi, ammesso che il mantello fosse proprio di tale colore, era sicuramente uniforme e senza decori. Il suo bordo oro con motivi a girari correnti probabilmente non si discosta molto da quello originale, pur essendo della stessa fase. Il volto è ancora incominciato da un velo bianco pieghettato, a cui si sovrappone, all'altezza del collo, un sole aureo di dubbia autenticità. La veste è rossa con un'altra serie di "stampi" a forma di croce stellata. Il Bambino è tenuto disteso sulle ginocchia della madre ed è volto a destra; ha un nimbo crociato bordato di rosso, è avvolto in una tunica stam-



Fig. 4: Venezia. Gallerie dell'Accademia. Lorenzo Veneziano, Santi Giovanni evangelista e Maddalena, part. dal polittico Lion.

Sl. 4: Benetke. Gallerie dell'Accademia. Lorenzo Veneziano, Sveta Ivan evangelist in Magdalena, podrobnost s poliptiha Lion.

piagliata di colore digradante dall'arancio aragosta al giallo ocra pallido. La veste sottostante, che si scorge all'altezza del busto, è bianca con due strisce verticali oro e nere.

Come idioma pittorico si è molto vicini al modo di Lorenzo Veneziano,⁴ riscontrabile soprattutto nei volti e nella concezione della figura principale. In particolare il volto della Madonna ha una forma ovoidale, con la tempia che scende un po' ripidamente sul bordo degli occhi per continuare, raddolcendosi negli zigomi, e terminare in un mento appuntito. Gli occhi e il naso paiono derogare dalla maniera di Lorenzo, mancando la sottolineatura delle palpebre e degli archi sopraccigliari, così come il naso, che scende nel nostro caso più gentile

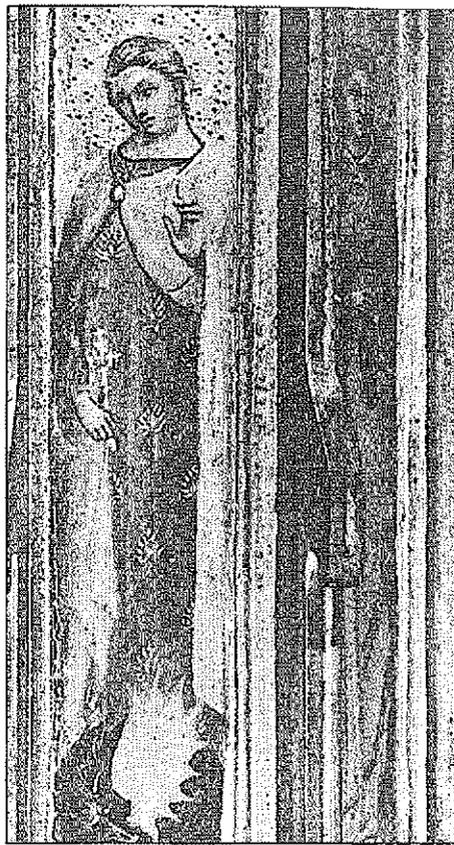


Fig. 5: Venezia. Gallerie dell'Accademia. Lorenzo Veneziano, Santa Margherita, part. dal polittico Lion.

Sl. 5: Benetke. Gallerie dell'Accademia. Lorenzo Veneziano, Sv. Margareta, podrobnost s poliptiha Lion.

e meno lungo. Ciò nonostante è proprio la comunque notevole eleganza ostentata da Lorenzo, che porta già di istinto ad associarvi opere come questa. Infatti si sarebbe potuti salire alla produzione di Guariento (escludendo viepiù qualsiasi pertinenza con Paolo Veneziano), e in particolare con una figurina di Santa Caterina all'interno di un trittichetto con Crocifissione⁵ e santi appartenente a una collezione privata di Milano, databile alla metà circa del XIV secolo (fig. 2). Ma in questo caso emergono già (sia pure nell'ambito una discreta naturalezza della figura) gli occhi grandi a mandorla e la rigidità complessiva, note caratteristiche dell'arte guarientesca, anche se il modo di trattare la bocca è molto vicino a quello della Madonna di S. Maria Maggiore.

4 Su Lorenzo Veneziano sono utili: B. BERENSON 1957, pp. 102-103; R. PALLUCCHINI 1964, pp. 163-181; F. D'ARCAIS 1992, pp. 55-61 (con bibliografia aggiornata).

5 Su Guariento, oltre agli autori sopra riportati, si veda per il trittichetto in questione: R. PALLUCCHINI 1964, pp. 105-120 (per Guariento in generale): fig. 321.



Fig. 6: Venezia. Gallerie dell'Accademia. Lorenzo Veneziano, *Annunciazione*, dal polittico Lion.

Sl. 6: Benetke. Gallerie dell'Accademia. Lorenzo Veneziano, *Oznanjenje, s poliptiha Lion*.

Come impostazione generale viene piuttosto immediato di pensare a una Madonna dell'Umiltà di Lorenzo sita nella Cappella del Rosario della chiesa veronese di S. Anastasia (fig. 3), originariamente un affresco poi trasportato su tela, circostanza che è probabilmente analoga a quella dell'esemplare triestino, in quest'ultimo caso da tavola a tela; ma l'argomento sarà trattato più oltre. A Verona, oltre alla Vergine e il bambino si vedono attorno S. Domenico e S. Pietro Martire e due committenti, forse Cangrande II della Scala e la moglie Elisabetta di Baviera. In base a tali dati esterni si è ritenuto di datare l'opera attorno alla metà del sesto decennio del '300.⁶ Strutturalmente il gruppo principale sembra quasi costituire il modello del quadro qui analizzato, anche se il volto realizzato dall'ancora giovane



Fig. 7: Venezia. Gallerie dell'Accademia. Lorenzo Veneziano, *Sposalizio mistico di Santa Caterina*.

Sl. 7: Benetke. Gallerie dell'Accademia. Lorenzo Veneziano, *Mistična zaroka Sv. Katarine*.

Lorenzo è molto meno ingentilito (oltretutto con un naso aquilino) di quello tergestino. Già i lineamenti della Maddalena, accanto al Battista, nel polittico Lion (1357-59)⁷ (fig. 4) paiono approssimarsi ai nostri, con tratti non eccessivamente marcati e mandibola graziosamente arrotondata; ma anche quelli di Santa Margherita,⁸ nel piliere della cornice del medesimo polittico (fig. 5). Ancora da questo ciclo vale la pena di segnalare la scena con l'Annunciazione⁹ (fig. 6), che per concezione della figura dell'Annunziata può tornare utile, sia pure in misura minore rispetto al modello veronese. Il prodotto lorenzesco che nell'insieme si accosta più facilmente a quello di S. Maria Maggiore è lo Sposalizio mistico di Santa Caterina (1359)¹⁰ (fig. 7), ove si vedono anche angeli disposti a corona nella parte superiore, i

6 *IBID.*, p. 166, fig. 488.

7 *IBID.*, pp. 167-168, figg. 493-507, tavv. XVIII-XIX, in cui rileva tra l'alto un "bolognesismo alle Vitale" B. BERENSON 1957, tavv. 12-13; F. D'ARCAIS 1992, fig. 54.

8 R. PALLUCCHINI 1964, fig. 495.

9 *IBID.*, fig. 498.

10 *IBID.*, p. 170, fig. 508, tav. XX; B. BERENSON 1957, tav. 14; F. D'ARCAIS 1992, fig. 56.



*Fig. 8: Imola. Palazzo Vescovile. Lorenzo Veneziano, Madonna col Bambino e il committente Pietro de Gigi.
Sl. 8: Imola. Škofijska palača. Lorenzo Veneziano, Marija z otrokom in naročnik Pietro de Gigi.*



*Fig. 9: Venezia. Gallerie dell'Accademia. Lorenzo Veneziano, Annunciazione, da un polittico datato 1371.
Sl. 9: Benetke. Gallerie dell'Accademia. Lorenzo Veneziano, Oznanjenje, s poliptiha iz leta 1371.*



*Fig. 10: Washington. Dumbarton Oaks Foundation. Jacobello del Fiore, Madonna dell'Umiltà, già a Bruxelles. Raccolta Van Gelder.
Sl. 10: Washington. Dumbarton Oaks Foundation. Jacobello del Fiore, Mati božja od milosti, že v Bruslju. Zbirka Van Gelder.*



*Fig. 11: Budapest. Galleria Nazionale. Jacobello del Fiore, Madonna con Bambino.
Sl. 11: Budimpešta. Nacionalna galerija. Jacobello del Fiore, Marija z otrokom.*



Fig. 12: Firenze. Raccolta Berenson. Jacobello del Fiore, *Madonna con Bambino*.

Sl. 12: Firenze. Zbirka Berenson. Jacobello del Fiore, *Marija z otrokom*.

quali come si è anticipato, poterono essere presenti nella *facies* originale del dipinto triestino. Tuttavia il viso della Madonna evidenzia ancora una volta - trattandosi di una figura non secondaria come le più pertinenti del polittico Lion - le sottolineature dei lineamenti e la lunghezza del ripido naso, componenti via via eliminate sì, in opere come la *Madonna dei Gigi* (1360, ora nel palazzo vescovile di Imola)¹¹ (fig. 8), ma per addivenire con decisione alla rotondità, addirittura a contorni facciali a doppia incurvatura - al livello degli occhi e degli zigomi rispettivamente - come nelle opere dall'ultimo quarto del settimo decennio in poi, di cui è un chiaro esempio un polittico conservato nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia (1371 ca.)¹² (fig. 9).

Ma il problema che complica ulteriormente l'analisi



Fig. 13: Dubrovnik. Istituto di Scienze Storiche dello JAZU. Giambono, *Madonna con Bambino*.

Sl. 13: Dubrovnik. Zgodovinski inštitut JAZU. Giambono, *Marija z otrokom*.

della tela triestina è dato dalla sua possibile e facile convivenza con la pittura veneta degli inizi del '400. Infatti, una volta stabilito il termine linguistico in cui il modo lorenzesco trascolora in questo dipinto, con modi propri e originali, si ritrovano agganci non trascurabili anche con la cultura affine ma di qualche decennio posteriore.

Così le colline fiorite in secondo piano di Jacobello del Fiore¹³ (fig. 10), di composizione analoga al breve scorcio in basso a destra di Trieste, ma anche i volti delle Madonne (fig. 11), molto ingentiliti anche se già preludenti sviluppi successivi in ambito veneto, lasciano aperto il discorso sulla collocazione e sull'attribuzione del dipinto tergestino; con il conforto tra l'altro di un'autorevole interpretazione, che vuole la Madonna

11 R. PALLUCCHINI 1964, p. 165, fig. 487.

12 *IBID.*, p. 176, figg. 542-546; B. BERENSON 1957, tav. 18; F. D'ARCAIS 1992, fig. 60.

13 Su Jacobello del Fiore: A. VENTURI 1911, pp. 298 e ss., con a fig. 167 un'interessante *Madonna con Bambino* della Galleria Nazionale di Budapest; L. COLETTI 1953, pp. X-XII; R. PALLUCCHINI 1956, pp. 51 e ss.; B. BERENSON 1957, pp. 96-97, interessante, tav. 37, un altare con l'assassinio di S. Pietro martire, dalla Dumbarton Oaks Foundation e con una *Madonna dell'umiltà*, dalla raccolta Van Gelder a Bruxelles; F. ZERI 1988, pp. 19-22, figg. 14-32, interessante come esempio del primo Jacobello (1405-1410), che lo Zeri mette in relazione con la maniera di Nicoletto Semitecolo; il pittore è trattato con riferimento topografico nel corso di tutta l'opera: *La pittura nel Veneto, il Quattrocento*, I, Milano 1989.



Fig. 14: Venezia. Gallerie dell'Accademia. Giovanni da Bologna, *Madonna dell'Umiltà*.

Sl. 14: Benetke. Gallerie dell'Accademia. Giovanni da Bologna, *Mati hožja od milosti*.

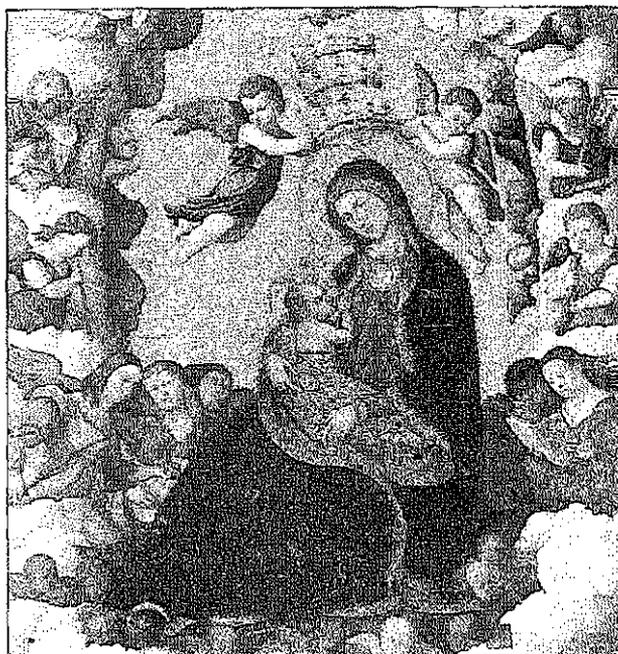


Fig. 15: Vicenza. S. Corona. Giovanni da Bologna e interventi del Fogolino, *Madonna dell'Umiltà*.

Sl. 15: Vicenza. S. Corona. Giovanni da Bologna in posegi Fogolina, *Mati hožja od milosti*.

della collezione Berenson¹⁴ (fig. 12) a mezza via tra Lorenzo Veneziano e Lippo di Dalmasio. Non vanno altresì trascurati i menti e le mandibole arrotondate di un Michele Giambono¹⁵ (fig. 13), il quale per altri versi corre oramai verso i manierismi delle vesti e dei broccati incurvati, e in parte verso le paffute espressioni del "burlusco infantile", di cui è rappresentante per eccellenza Michelino da Besozzo.¹⁶

Scarse, oltre a ciò, paiono le affinità, se non squisitamente iconografiche, con un pittore che sviluppa i moduli della cultura lorenzese: Giovanni da Bologna.¹⁷ Perfetta sarebbe la parentela con la *Madonna dell'Umiltà* nella Gallerie dell'Accademia veneziana

(1375 ca.) (fig. 14), se il vigore pittorico e figurativo di Giovanni non dichiarasse a chiare lettere la sua peculiare personalità, molto distante dall'artista della *Madonna di Trieste*. Esiste però un'opera attribuita al bolognese, che sintatticamente non ha nulla a che fare con la sua produzione e che tuttavia è utile al nostro discorso. Un'altra *Madonna dell'Umiltà*,¹⁸ che si trova a S. Corona di Vicenza, fu trasportata da tavola a tela e ingrandita dal Fogolino¹⁹ (fig. 15). È stato affermato che "nel suo ampliamento il Fogolino ha naturalmente trasformato in chiave quattrocentesca il viso della Madonna, ma il suo atteggiamento e quello del bimbo sono effettivamente nel gusto di Giovanni da Bologna".²⁰

14 Per la *Madonna Berenson* vedi B. BERENSON 1957, p. 96, tav. 37; L. COLETTI 1953, pp. X-XI.

15 Per Giambono: B. BERENSON 1957, pp. 84-85, tav. 47 (con S. Crisogono di S. Trovasio a Venezia); R. PALLUCCHINI 1956, pp. 89 e ss.; R. COLETTI 1953, pp. XII-XIII; M. LUCCO 1989, pp. 53-59; la *Madonna* qui riportata in G. GAMULIN 1971, tav. XXI e scheda relativa.

16 Il tema del burlusco è già affrontato in L. COLETTI 1953, pp. XIII-XIV; e riproposto anche in G. LUCA 1990, pp. 273-293, pp. 286-289.

17 Per Giovanni da Bologna sono importanti: R. PALLUCCHINI 1964, pp. 183-188; B. BERENSON 1957, pp. 89-90; M. LEONI 1986; F. D'ARCAIS 1992, in particolare pp. 70-74.

18 Questa *Madonna dell'Umiltà* è attribuita da R. PALLUCCHINI 1964, p. 187, fig. 567, complessivamente a Giovanni da Bologna, e così da E. ARSLAN 1961, n. cat. 355, pp. 64-65; mentre B. BERENSON 1957, p. 81, propende più decisamente per un'assegnazione a Fogolino.

19 Su quest'autore, benché senza menzione del dipinto in questione vedi V. THIEME-F. BECKER 1916, XII, s. v. *Fogolino Marcello*, pp. 140-142.

20 R. PALLUCCHINI 1964, p. 187.

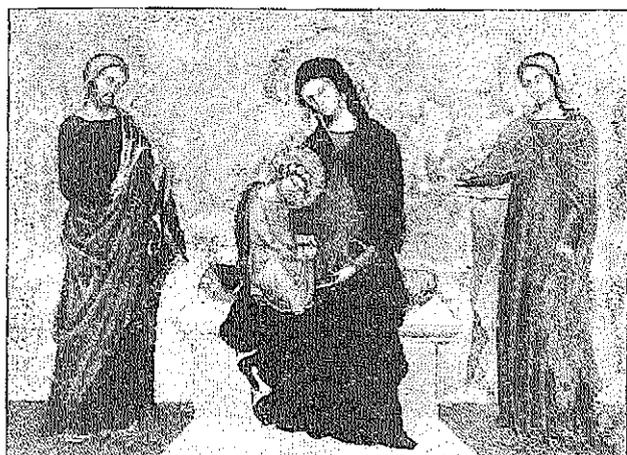


Fig. 16: New York. Metropolitan Museum. Maestro di Sant'Elsino, *Madonna con Bambino e santi* (esempio di pittura regionale alla fine del '300).

Sl. 16: New York. Metropolitan Museum. Maestro di Sant'Elsino, *Marija z otrokom in svetniki* (primer regionalnega slikarstva s konca 14. stol.).

La perplessità che sussiste nell'attribuzione al pittore non deve diminuire l'importanza di questo documento per l'analisi in questione: infatti, se non si può classificare il quadro di S. Maria Maggiore come opera di Giovanni appoggiandosi al debole motivo per cui le trasposizioni su tela comportavano necessariamente alterazioni notevoli, quanto meno sappiamo che la pratica era diffusa nel '500 (epoca di attività di Marcello Fogolino) e forse anche in seguito. Ma sappiamo pure che tali operazioni non erano perfette e che molti elementi dovevano essere risarciti. Ora per quel che riguarda il Fogolino, il suo intervento è di gran lunga più radicale che non nell'esemplare di Trieste, determinando un risultato globale di tipo quattrocentesco, quasi alla maniera di un Bramantino o di un Perugino;²¹ per quel che concerne la Madonna di S. Maria Maggiore, la perdita di componenti è meno rilevante, anche perché non si dovette ingrandire la scena.

Per contro, potrebbe sembrare eccessiva l'attenzione qui dedicata al volto della Vergine, lasciando al resto solamente considerazioni strutturali o sceniche. Ma la ragione è presto detta. Lo strato di pittura degli incarnati risulta nel complesso il più sottile, al punto che un prelievo per verificarne la composizione è improponibile. Per il Bambino però si notano anche determinate sfumature superficiali (probabilmente aggiunte in seguito), ottenibili di solito con sostanze oleose; inoltre la scarsa resistenza delle superfici di incarnato all'azione di un solvente blando fanno piuttosto pensare che si tratti di pittura a tempera. Questi due fattori - lo spessore esiguo e la probabile composizione originaria a tempera - portano a confermare con sufficiente sicurezza che la tecnica originaria fu la tempera applicata su tavola. Tanto più che nessun pittore o falsario sarebbe così stoicamente sprovvisto da imitare *ex novo* un'opera tre-quattrocentesca, a tempera su tela (semmai lavorerebbe su tavola, sia per meglio gabbellarla come autentica, sia per risparmiare inutili energie).²² In base a quanto ragionato si è portati a scegliere fra due opzioni, ancora una volta utilizzando il viso della Madonna e la concertazione della scena. Nel primo caso i lineamenti non avrebbero subito eccessivi sconvolgimenti nella trasposizione (ma ugualmente non si arrivò ai livelli del Fogolino); e allora il dipinto va assegnato come *prima facies* a un pittore che risente molto della maniera di Lorenzo, ma che opera già nei primi anni del '400²³ (fig. 16). Se invece l'azione avesse comportato lo sbiadimento degli archi sopraccigliari o necessari ritocchi al naso e alla bocca, allora si tratterebbe di un diretto scolaro della cerchia di Lorenzo, tenuto debito conto della forma e del contorno tipici dell'artista veneziano.

Giunti sin qui è doveroso e non meno interessante cercare di ricostruire la storia di quest'opera. Della fase originaria ci restano le zone con gli incarnati e forse anche di quel piccolo scorcio di vegetazione sulla destra, che però assieme all'orante è alterato nella composizione materiale. Successivamente al trasporto su tela, che si può azzardare fosse avvenuto dal '500 in

21 Cfr. G. LUCA 1990, pp. 273-293, pp. 286-289.

22 Anche se non aggiornati, i seguenti testi forniscono un quadro abbastanza chiaro delle principali tecniche di preparazione dei colori e delle possibili falsificazioni: O. KURZ 1961; F. ARNAU 1960, pp. 51 e ss.

23 Si potrebbe anche pensare a un parallelo con il Maestro di S. Elsino, con molte cautele però, in primo luogo perché non sono stati ancora risolti i dubbi sull'identità del pittore con il *Majstor Tkonskog raspela*, in secondo luogo per i rifacimenti che indubbiamente il nostro dipinto ha subito. Non è un problema di nome, bensì di scuola pittorica; infatti, fra le opere a lui comunemente attribuite, la *Madonna con santi* del Metropolitan Museum di New York e in parte quella della National Gallery di Londra (anche se in quest'ultima si riscontra un trattamento pittorico analogo al Maestro di S. Elsino) - cfr. F. D'ARCAIS 1992, p. 77, figg. 83-84 - paiono discostarsi nettamente da altre tavole di ambito istro-dalmata, che per omogeneità reciproca si possono a più buon diritto ascrivere al *Majstor Tkonskog raspela*; su questo autore si vedano: I. PETRICIOLI 1965-66; R. PALLUCCHINI 1967; K. PRIATELI 1968; G. GAMULIN 1971, tavv. XII, XIII, XIV e schede relative (relative al Trittico della Madonna di Varo, alla Madonna con Battista del monastero di Kraj e alla Madonna del Museo di Capodistria rispettivamente); G. GAMULIN Zagreb 1983, tav. XIV e scheda relativa, un crocifisso che invece ha tratti in comune con il nostro dipinto.



Fig. 17: Trieste. S. Maria Maggiore. *Madonna dell'Umiltà. Stato precedente al restauro.*

Sl. 17: Trst. Cerkev Marije Velike. *Mati božja od milosti. Stanje pred restavriranjem.*

giù, abbiamo la ridipintura dei panneggi, che se non nei contorni, sicuramente furono alterati nelle tinte e nelle decorazioni: infatti qui lo strato è molto più spesso, ma anche molto più impuro, con prevalenza di sostanze oleose apposte e mescolate allo strato originario. La seconda corona di raggi, la doratura del sofo sul collo, così come la schiera degli angeli, sono ascrivibili a un restauro che va come datazione dal XVII secolo in avanti. A esso vanno inclusi i decori sopra il mantello della Madonna che fra l'altro, prima dell'ultimo restauro (fig. 17) (1994) era di un blu molto più scuro dell'attuale: quest'ultimo dunque identifica e connota molto probabilmente l'intervento seguito al trasporto su tela. Poco si può dire dello sfondo bruno rossastro, forse troppo rimaneggiato nel corso dei secoli.

Infine, in base a tutte queste considerazioni, si propone come tesi di attribuire la Madonna dell'Umiltà della chiesa di S. Maria Maggiore a Trieste (nella sua prima facies) a un artista operante nell'ultimo quarto del '300, che si rifà alla scuola di Lorenzo Veneziano, ma che già guarda con interesse alle proposte del Gotico veneto degli inizi del '400.

POVZETEK

Osrednja tema študije Giovannija Luce je *Mati ljubezniva*, ki že leto dni visi v tržaški cerkvi Marije Velike, vendar cilj raziskovalnega dela ni dokazovanje njene avtentičnosti, ki bi jo po celoviti oceni nasprotujočih si podatkov na prvi pogled lahko izpodbijali. Med njenim restavriranjem so namreč poleg goste plasti oljnatih snovi odkrili veliko tanjši sloj, ki se je izkazal za tempero. Ob možnosti, da bi slika lahko nastala najprej kot tempera (kasneje pa je bila prenešena na platno), se ni mogoče izogniti zgodovinsko-umetniški analizi izdelka, pri čemer se je izkazalo, da gre za beneško gotsko šolo med koncem 14. in začetkom 15. stoletja.

BIBLIOGRAFIA

- F. ARNAU**, *Arte della falsificazione, falsificazione dell'arte*, Milano.
- B. BERENSON** 1957, *Pitture italiane del Rinascimento. La scuola veneta*, I, Firenze.
- E. ARSLAN** 1961, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Vicenza, I, Le chiese*, Roma.
- M. BIANCO FIORIN** 1975, *Pittura su tavola delle collezioni dei civici musei di Storia ed arte di Trieste*, Martellago.
- M. BIANCO FIORIN** 1983, *Nicola Zafuri, cretese del*

Quattrocento, e la sua inedita "Madonna", Venezia.

L. COLETTI 1953, *Pittura veneta del Quattrocento*, Novara.

F. D'ARCAIS 1992, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, Electa Milano.

G. GAMULIN 1971, *Madonna and Child in Old Art of Croatia*, Zagreb;

G. GAMULIN 1983, *Slikana raspela u Hrvatskoj*, Zagreb.

O. KURZ 1961, *Falsi e falsari*, Venezia.

La pittura nel Veneto. Il Quattrocento, I, Milano 1989.

M. LEONI 1986, *Proposte per un soggiorno trevigiano di Giovanni da Bologna e note al testamento*, Arte Veneta.

G. LUCA 1990, *Appunti sugli affreschi di Fratta*, "Ce fastu?", LXVI (1990) 2;

G. LUCA 1995, segnalazione sul quotidiano *Trieste Oggi*, Trieste sabato 27 maggio 1995, p.18.

M. LUCCO 1989, *Venezia, 1400-1430*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, I, Electa Milano.

R. PALLUCCHINI 1967, *Considerazioni sulla mostra*

"Maestro Paolo e la sua cerchia", Arte Veneta, Venezia;

R. PALLUCCHINI 1956, *La pittura veneta del Quattrocento - Il Gotico internazionale e gli inizi del Rinascimento*, Lezioni tenute all'Università di Bologna durante l'anno accademico 1955-56, Bologna;

R. PALLUCCHINI 1964, *La pittura veneziana del Trecento*, Firenze.

I. PETRICIOLI 1965-66, *Majstor Tkonskog raspela*, Peristil 8-9, Zagreb.

K. PRIJATELJ 1968, *Bibliografski i biografski podaci o majstorima dalmatinske slikarske škole*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 17, Split.

V. THIEME-F. BECKER 1916, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XII, Leipzig.

A. VENTURI 1911, *Storia dell'arte italiana*, VII, *La pittura del Quattrocento*, parte I, Milano.

F. ZERI 1988, *Jacobello del Fiore: la pala di San Pietro a Fermo*, (in "Quaderni di Emblema", 1, Bergamo 1971), in Federico Zeri. *Giorno per giorno nella pittura*, Torino.