

RAZPRAVE IN ČLANKI

Essays and Articles

Željko Bistrović, Rijeka

TRI PRILOGA POZNAVANJU SLIKARSTVA TREČENTA U ISTRI

Nezaobilazno mjesto u interpretaciji srednjovjekovnoga zidnog slikarstva Istre radovi su Branka Fučića, poznatoga hrvatskog povjesničara umjetnosti. S njime počinje svaka ozbiljna znanstvena interpretacija istarskih fresaka. Fučić je u sva tri ovdje obradena primjera postavio temelje kasnijim istraživanjima. Jedino sintetsko djelo posvećeno istarskim freskama koje nastaje nakon njega jesu *Affreschi istriani del medioevo*, Giulia Ghirardia. Taj autor prenaglašava venecijanske utjecaje na umjetničku produkciju Istre. Mogli bismo se našaliti i reći da je u njegovoj knjizi riječ *venezieggiate* jedna od najčešće upotrebljivanih. Autor često ulazi u polemiku s Fučićem iako se na više mjesta iščitava kako njegove radove nije niti dobro pročitao. Već u uvodu osuđuje Fučića da nije dovoljno dobro interpretirao ciklus fresaka u Sv. Vincentu u Savičenti, koji je po njegovu mišljenju utjecao na kasnije cikluse u Draguču, Bazgaljima i Boljunu. Nastavljajući teze svoga mentora Bettinia, on u zidnim slikama u Savičenti vidi neupitne venecijanske utjecaje. Njih vidi u većini obrađenih lokaliteta, čak i u djelima slikara Alberta iz Konstanza. No „ne vidi“ ih u Sv. Nikoli u Rakotulama, jedinom trečentističkom djelu u kojem se venecijanski utjecaji neupitno očituju. Iz jednostavnog razloga što u svom radu uglavnom prepisuje Fučićeve opservacije. Ghirardijevo djelo svojim znanstvenim značajem možda i ne zaslužuje veći osvrt, ali to ovim putem činim pošto je njegov rad često citiran u radovima talijanskih povjesničara umjetnosti (vjerojatno zbog nepoznavanja hrvatskog i slovenskog jezika, na kojima je napisana ostala literatura). Ovaj malo širi osvrt potreban je kao uvod u problem realnoga percipiranja umjetničkih utjecaja koji dolaze iz Venecije. Oni su značajni, a u istarskoj umjetnosti konstantno su prisutni od 11. st. Od gotičkog razdoblja venecijanski umjetnici i obrtnici preplavili su Istru i Dalmaciju. No

na istočnu jadransku obalu dolaze također brojni umjetnici iz drugih dijelova Italije. U Istri su tradicionalno jake veze s Akvilejom i pokrajinom Friuli. Već su u ranijim radovima o istarskom zidnom slikarstvu zamijećeni utjecaji bolonjskoga te južnotirolskog slikarstva. Ovaj rad, između ostalog, pokušava uočiti ostale slikarske utjecaje sjevernotalijanske provenijencije na slikarstvo Istre.

Sv. Anton u Žminju

Iako o crkvi Sv. Antona u Žminju postoji opsežna literatura, njezine su freske relativno skromno znanstveno obrađene. O njima ne postoji ni najjednostavnija formalno-stilska analiza.

Prvi koji crkvu uvodi u literaturu je Anton Gnirs, konzervator ZK za Istru. Gnirs je ovdje značajniji kao konzervator nego kao povjesničar umjetnosti. Neprecizno datira i atribuiru freske, za koje kaže da su značajna umjetnička djela iz oko 1400. koje je izradila ruka koja upućuje na sjevernotalijansku školu. Zanimljivo je to što je Gnirs crkvu, koja je dotad služila kao skladište, od udovice Foške Peteh otkupio novcem austrijskog nadvojvode i prestolonasljednika Franje Ferdinanda i u njegovo ime. No u zemljišnim knjigama i danas je kao vlasnik navedene građevine upisan Anton Gnirs. Crkva je kupljena za 450 kruna. Popravak krova, poda i sjevernog zida crkve koje je izveo žminjski kamenoklesar Marianno Smaila iznosio je 410 kruna. Predračun za restauraciju fresaka iznosio je 1500 kruna. Karl Bardolff, predstojnik prestolonasljednikove Vojne pisarnice, predložio je da zidne slike restauriraju slikari koje je Hans Viertelberger svake godine osposobljavao za restauratore fresaka. Po savjetu Antona Gnirsa, koji je prosudio da velika vrijednost žminjskih fresaka i njihova posebna oštećenja uzrokovana djelovanjem plijesni zahtijevaju iskusnog stručnjaka, posao je prepušten Gustavu Langu. Vojna pisarnica je 20. siječnja 1914. poslala dopis ZK-u u kojemu se slaže da restauratorske radove na freskama izvede Gustav Lang.¹ Te je radove navedeni restaurator izveo prije početka Prvog svjetskog rata. Iste godine, 28. lipnja, ubijen je prestolonasljednik Franjo Ferdinand. Freske su restaurirane i

¹ Brigitta MADER, *Sfinga z Belvederja: Nadvojvoda Franc Ferdinand in spomeniško varstvo v Istri*, Koper 2000., p. 80.

tijekom 1964. i 1965. godine. Radove je vodio Eugen Kokot.² Saznao sam usmeno od starijih stanovnika da su tom prilikom restauratori skidali žbuku na svodu ne bi li otkrili starije slojeve zidnog oslika. Krov kapele bio je oštećen od bombardiranja te su freske u svodu teško stradale.

Fučić je prvi koji je ciklus u žminjskoj crkvi Sv. Antuna povezo uz mletačko likovno stvaranje. Za majstora kaže da se odgojio na dobrima mletačkih primitiva, u klimi koju uvjetuje umjetnost Lorenza Veneziana, Catarina i Donata.³ S tim mišljenjem slaže se i Iva Perčić, koja za slikarije u Sv. Antunu tvrdi da su bliske štafelajnom slikarstvu venecijanskog trećenta.⁴ Ghirardi netočno tvrdi da je Fučić zidne slike pripisao majstoru Armirigusu, koji je graditelj crkve. On ne samo da nije dobro pročitao Fučićev tekst u monografiji Istarske freske već prepisuje Fučićevu tezu iz njegova doktorata, o utjecaju Lorenza Veneziana, Catarina i Donata plasirajući je kao svoju. Govoreći o slikaru Sv. Antuna kaže: „Possiamo tuttavia supporre che la sua educazione pittorica si sia formata, se non proprio a Venezia, almeno in un ambiente artistico venezianeggiante del settore costiero.“⁵ Tezu o venecijanskom porijeklu tih slikarija nastavlja i Walcher Casotti. Ona čak taj umjetnički utjecaj želi pronaći u tadašnjoj političkoj situaciji u kojoj se Žminj i onodobna Istra nalaze, no upravo tim pokušajem pokazuje očito nepoznavanje teme. Venecijansko porijeklo pokušava potvrditi pronalazeњem utjecaja Guarienta (BDM, Staatliches Museum u Berlinu; Krunjeње BDM u Duždevoj palači u Veneciji) i Stefana di S. Agnese (pala di S. Zaccaria, 1385.).⁶ Od djela Lorenza Veneziana spominje poliptih Lion.

Ne slažu se svi s tim interpretacijama. Neki od talijanskih povjesničara umjetnosti zagovaraju sasvim drugačije porijeklo tih

² Na te podatke naišao sam proučavajući arhivu Konzervatorskog odjela u Rijeci. Nažalost, većina starije građe naknadno je pohranjena u Državni arhiv u Rijeci te je trenutačno nedostupna.

³ Branko FUČIĆ, *Srednjovjekovno zidno slikarstvo u Istri*, Rijeka – Ljubljana 1963 (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, rukopis), p. 217.

⁴ Iva PERČIĆ, *Zidno slikarstvo Istre*, Zagreb 1963, p. 7.

⁵ Giulio GHIRARDI, *Affreschi istriani del Medioevo*, Padova 1972, p. 79.

⁶ Maria WALCHER CASOTTI, La pittura del tardo Trecento in Friuli e nella Venezia Giulia, *Gotika v Sloveniji. Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom*. Akti mednarodnega simpozija (ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995, p. 238.



1. Crkva Sv. Antuna u Žminju – pogled izvana



2. Unutrašnjost crkve Sv. Antuna

slikarija. Serena Skerl del Conte nudi nam tumačenje kojim freske Sv. Antuna svrstava u kontekst slikarstva koji nastaje pod utjecajem Vitalea da Bologna.⁷ Iako to čini tek jednom rečenicom u uvodu svog rada o Vitaleu da Bologna te ni jednom rečenicom više ne obrazlaže svoje tvrdnje. Uz njih u taj kontekst svrstava Rakotole i Sv. Martin u Bermu.

Da bismo mogli polemizirati o navedenim postavkama, treba nešto više reći o samoj crkvi te ikonografski i stilski opisati freske. Crkva i freske Sv. Antuna zauzimaju važno mjesto u istarskoj povijesti umjetnosti. Crkva je sagrađena od pravilno uslojenih i pažljivo klesanih klesanaca (sl. 1). Na južnom i zapadnom zidu sačuvane su gotičke tranze. Kameni elementi prozorskog otvora na pročelju rekonstruirani su u restauratorskom zahvatu oko godine 1964.⁸ Pitanje je kako je bilo izvorno raščlanjeno pročelje. Prema natpisu na arhitravnoj gredi ulazni portal preuređen je 1611. godine. Crkva je jedinstvene arhitektonske tipologije s upisanom apsidom nadsvodenom šiljastim svodom kao i lada crkve, koja je ujedno razvedena polukružno zaključenim nišama (sl. 2). Šiljaste svodove bez apside u Istri imaju crkve Sv. Antona u Barbanu, Sv. Blaža u Sv. Lovreču, Sv. Antona u Višnjanu, Sv. Roka u Draguču, BDM od Karmela u Fažani, Sv. Fabijana i Sebastijana u Lindaru, Sv. Roka u Sovinjaku, Sv. Duha u Balama i Sv. Mateja u Prodolu. Jedino ova zadnja ima raščlanjenu unutrašnjost jarmovima na dva traveja. Upisana apsida sa šiljastim svodom nalazi se u Sv. Katarini u Savičenti, kojoj je lada prekrita otvorenim drvenim krovom. Šiljasti svod u ladi s istaknutom polukružnom apsidom nalazi se u crkvi Bezgrešnog začeca (Concetta) kod Rovinja. Razvedenost lade nišama prisutno je u Sv. Iliji u Dragi kod Dvigrada i ostacima crkve Sv. Stjepana kod Plomina. Svi navedeni primjeri svjedoče nam o tome da je žminjska crkva Sv. Antona iznimna pojava u istarskom graditeljskom naslijeđu.

O naručiteljima i graditelju crkve svjedoči natpis uzidan u pročelje. Unutar isklesanog okvira uokvirenog naizmjeničnim zupcima nalazi se plastično istaknuti svitak s koso položenim krajevima. Natpis

⁷ Serena SKERL DEL CONTE, *Aggiornamenti su Vitale da Bologna e i suoi seguaci in Friuli, Gotika v Sloveniji. Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom*. Akti mednarodnega simpozija (ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995, p. 213.

⁸ Ante ŠONJE, *Crkvena arhitektura zapadne Istre. Područje porečke biskupije od IV. do XVI. stoljeća*, Zagreb – Pazin 1982, p. 191.



3. Gotički natpis na pročelju crkve



4. Prikaz grbova na južnom zidu apside

u kojemu su spomenuti datum, naručitelji, titular i izvodač gradnje smješten je u pet redaka (sl. 3). No čini se da je u toku klesanja majstor shvatio da neće stati njegovo ime te je tekst pri kraju malo stisnuo. Do sada se u transkripciji natpisa provlačilo razrješenje slova Q prije imena Martina kao quondam iako bi ispravno trebalo quod. Imena Marina, Sladonicha i Teodora mogu se povezati s bratovštinom, vjerojatno istoimenoj titularu crkve, koja je prikazana na lijevom zidu apside. Taj nam prikaz, kao i natpis, stoga svjedoče o ranoj ulozi bratovština kao

naručitelja umjetnina u Istri. No osim prikaza bratovštine, na desnome zidu apside nalaze se tri grba (sl. 4). Lijevo i najočuvaniji pripada obitelji Devin, a desni je habsburški. Najzanimljiviji grb nalazi se u sredini, točno iznad kustodije. On je manji od navedenih, s dvije dijagonalno ukrižene linije, vjerojatno ključeva ili helebarde. Taj bi grb mogao biti srednjovjekovni grb Žminja ili nekog feudalca koji je njime tada u ime Devina upravljao. Prof. dr. Janez Höfler upozorio me da bi ovo mogao biti grb obitelji della Torre ako u grbu prepoznamo helebarde i pod njima stup. To je važan detalj jer proširuje interpretaciju političke situacije i tadašnje feudalne pripadnosti mjesta. Bitna je u interpretaciji i godina uklesana na natpisu: 1381. To je godina Torinskog mira, koji dolazi nakon rata za Chioggu. Tada živi Hugon VIII Devinski,⁹ najznačajniji pripadnik te feudalne obitelji. On iste godine od Habsburgovaca dobiva na upravu mnoga istarska mjesta. Nameće nam se pitanje je li moguće da upravo nakon ratnih sukoba taj feudalac dopusti venecijanskim graditeljima i slikarima da izgrade i oslikaju crkvu Sv. Antona u njemu pripadajućem Žminju. Unatoč političkoj pripadnosti Žminja Pazinskoj grofoviji ne smijemo sumnjati u to da je u njemu moglo biti venecijanskih utjecaja. U 14. st. zasvjedočeni su venecijanski obrtnici u Žminju i okolici. Majstor Manfredinus, zvonoljevač, salio je čak dva zvona za crkve Sv. Marije „Svetomore“ i župnu crkvu. Pitanje provenijencije majstora Armirigusa biti će moguće kada se izvede detaljnija arhitektonska usporedba crkve Sv. Antona sa širim sjevernotalijanskim i srednjoeuropskim prostorom. Za sada nam ostaje tek majstorovo ime, koje nije neuobičajeno za ono vrijeme. Armirigus ili Armirigo samo je jedna inačica imena koje se javlja kao Armerigo, Almerigo i Amerigo.

Do sada se smatralo da su u crkvi slikala dva majstora. Vještijem se pripisuje Krunjenje i sveci na apsidalnom zidu, a slabijem se pripisuju ostale sačuvane slikarije. Na zapadnome zidu slikarije se bitno razlikuju od stilskih osobina ostalih slikarija te smatramo da bi ih se moglo pripisati trećem slikaru.

⁹ U genealoškom stablu koje je izradio Peter Štih ovaj Hugon označen je kao osmi iako se u različitoj povijesnoj literaturi navodi kao šesti i sedmi. Umro je godine 1390. Cf. Peter ŠTIH, *Goriški grofje ter njihovi ministeriali in militi v Istri in na Kranjskem*, Ljubljana 1997, p. 240.



5. Pogled u svetište



6. Prikaz procesije bratovštine



7. Scena Poklonstva kraljeva (detalj)



9. Anđeo s psalterijem (detalj Krunjenja Bogorodice)



8. Scene u nišama na sjevernom zidu (Uskrsnuće i Uzašašće)

Scena Krunjenja Bogorodice nalazi se u luneti apside. Ispod njega u naslikanim nišama pojavljuju se slijeva nadesno: Sv. Anton opat, Sv. Petar, Sv. Pavao i još jedan svetac s mitrom, palijem i knjigom u desnoj ruci (sl. 5). Na svodu apside prikazani su simboli četvorice evanđelista. France Stelè u svojoj knjizi *Umetnost v Primorju* tek jednom rečenicom spominje freske u Sv. Antonu. No svojom je zamjedbom konstruktivan, primjećujući ikonografsku posebitost u tome da su evanđelisti prikazani kao ljudske figure s glavama njihovih simbola.¹⁰ Na sjevernome zidu apside prikazana je procesija bratovštine (sl. 6), a na južnoma tri ranije spomenuta grba. U niši južnoga zida nalazi se Poklonstvo kraljeva (sl. 7), a u nišama sjevernoga zida Uskrsnuće i Uzašašće Kristovo (sl. 8). Ikonografskom zanimljivošću za makabralnu tematiku Tomislav Vignjević smatra prikaz smrti, tj. kostura na zapadnome zidu. U okviru talijanskog slikarstva trećenta Vignjević sličan prikaz pronalazi u figuri kostura u donjoj crkvi u Assisiju, gdje je Sv. Franjo prikazan nasuprot kosturu s krunom na glavi, što predstavlja svečevu pobjedu nad smrću.¹¹ S desne strane zapadnoga zida ostatak je prikaza Krila Abrahamovog. Na trijumfalnom luku ostaci su Navještenja, a na svodu lađe na svakom zidu po dva registra sa sveukupno osam scena, koje su nažalost jako propale. Među njima se prepoznaje scena Raspeća.

U Sv. Antunu nalaze se najraniji prikazi glazbenih instrumenata u Istri. Opisala ih je Koraljka Kos. Tron na prikazu Krunjenja okružen je osmoricom muzicirajućih anđela. Oni sviraju psalterij, fidl, mandoru (guitaru morisca), portativ, lutnju i def. Instrumenti su vrlo egzaktno prikazani, što svjedoči o tome da je slikar jako dobro poznavao konstrukciju instrumenata te mu takvi prikazi nisu bili strani.¹²

Ornamentalni repertoar nalazi se samo na slikama slabijeg slikara. Jedini ornament spomenut u literaturi, a kojeg nam donosi Sanja Grković, kombinirani je ornament rombova i lisnatih vitica. Grković ga ne opisuje detaljnije, već ga samo donosi u grafičkom prikazu pod brojem Ca5.¹³ Osim njega još su tri iskorištena u bordurama u lađi

¹⁰ France STELÈ, *Umetnost v Primorju*, Ljubljana 1960, p. 69.

¹¹ Tomislav VIGNJEVIĆ, *Ples smrti. Prispevki k ikonografiji mrtvaškega plesa v Bermu in v Hrastovljah*, Koper 2007, p. 28.

¹² Koraljka KOS, *Musikinstrumente im mittelalterlichen Kroatien*, Zagreb 1972, pp. 18–20.

¹³ Sanja GRKOVIĆ, *Bordure u srednjovjekovnome slikarstvu Istre, Peristil, XXXVIII*, Zagreb 1995, p. 49.

crkve. Nalaze se unutar žutih ili crvenih letvica. Segmentima trokutića i štapićima crne boje na bijeloj pozadini stvorene su čipkastolike trake koje najvjerojatnije deriviraju iz kozmatesknog ornamenta, no u ovom slučaju krajnje pojednostavljenog. To je najočitiije u ornamentu šestokrakih zvjezdica.

Opći dojam slikarija određuje njihov kolorit. Preteže tamnoplava, skoro crna boja, kojom je slikar ispunio pozadine i zonu velarija. Iz te tame probijaju arhitektonska scenerija i likovi žutih, zelenih i crvenih tonova. Akord komplementarnih tonova svijetle, skoro ružičasto crvene i svijetlozelene boje ističe se upravo na tronu i arhitektonskoj sceneriji. Zeleni tonovi oblikuju sve mase, a ružičastocrveni ispunjavaju intarzije te se pojavljuju na stupovima arkada kao kapiteli i baze. Crveno-zeleni akord prisutan je skoro na svim prikazima, osim na zapadnom zidu. Vještiji je slikar slikao na istočnom, svetišnome zidu. Ali teško je prihvatiti mišljenje da ostale zidove nije oslikala ista radionica. Kolorit je identičan. Scene su na rubovima, unutar bordura, uokvirene trokutastim zupcima sličnim onima na drvenim okvirima oslikanih poliptiha. Stupići na spojevima niša i trijumfalnog luka oblikovanjem ponavljaju one u arkaturama. Krila na simbolima evanđelista anatomski podsjećaju na krila anđela na Krunjenju. Neke nespretnosti u prikazivanju, kao što su ruke likova, zajedničke su i jednom i drugom slikaru. Toliko sličnosti, bez obzira na očite razlike u formi, pogotovo u fizionomijama lica, govori da je ili cijeli ciklus oslikala jedna radionica po uputama vještijeg slikara ili da je naručene ikonografske prikaze kasnije doslikala neka rustičnija radionica koja se u koloritu i detaljima želi približiti slikaru koji je naslikao Krunjenje.

Najočuvaniji likovi na zidnim slikama Sv. Antuna jesu anđeo na Krunjenju i likovi na Poklonstvu u niši na južnom zidu (sl. 9 i 7). Upravo njihovom usporedbom dolazimo do zaključka da je obje scene naslikala jedna radionica. Ipak moramo primijetiti da su likovi na sceni Krunjenja neznatno bolje izvedeni. Analizom tih likova i njihovom usporedbom sa slikarstvom sjeverne Italije pokušat ćemo usmjeriti istraživanja i uputiti na bitne detalje u njihovoj interpretaciji. Od svih usporedbi koje su izvedene s venecijanskim slikarstvom najviše se uklapa ona sa slikarstvom Lorenza Veneziana. Likovima Sv. Antuna približava se njegova slika Zaruke Sv. Katarine, koja se nalazi u Galeria



10. Usporedba Krista sa scene Krunjenja u Žminju i Boga oca sa scene Stvaranja svijeta u Santa Maria Assunta u San Gimignano

dell'Academia u Veneciji. Tričtvrtni profil Sv. Katarine sličnih je deformacija kao Bogorodica na žminjskom Krunjenju. M. Walcher Casotti uspoređuje sa žminjskim anđelima Sv. Mariju Magdalenu s poliptiha Lion. U analizi tog poliptiha bitno je uočiti da su svi ostali likovi, pogotovo likovi starijih svetaca, još uvijek bizantinizirajućih stilizacija. Likovi Sv. Antona u Žminju su, naprotiv, pod utjecajem slikarstva internacionalne gotike. Spominjanje Catarina Veneziana možemo dovesti jedino u vezu s poliptihom koji se čuva u Walters Art Museum u Baltimoreu. Općim dojmom njegovi su likovi u cjelokupnom korpusu venecijanskog slikarstva najbliži onima u Žminju. Ostali slikari spomenuti u usporedbama sa žminjskim slikarijama, kao što su Guariento, Donato i Stefano di S. Agnese, daleko su od formalnih svojstava slikarija u Žminju te smatram da ih u potpunosti treba odbaciti.



11. Usporedba Sv. Gimignana Taddea di Bartola i Sv. Petra iz Žminja

12. Usporedba en face andela s Krunjenja u Žminju i Bogorodice iz dijecezanskog muzeja u Cortoni, autora Martina da Bartolommea



Na ovome mjestu želim uputiti na mogući utjecaj sienskog slikarstva. Prvenstveno na Bartola di Fredia kao najutjecajnijeg sien-skog slikara druge polovine 14. st. i njegova sina Andrea di Bartola, za kojega se pretpostavlja da je između 1394. i 1398. boravio u Venetu.¹⁴ U crkvi Santa Maria Assunta u San Gimignanu očuvan je ciklus fresaka starozavjetnih tema Bartola di Fredia. Na prikazima Stvaranja svijeta nalazi se mladoliki Bog otac, kojega ovdje uspoređujemo s Kristom na

¹⁴ Gaudenz FREULER, *Presenze artistiche toscane a Venezia alla fine del Trecento: lo scriptorium dei camaldlesi e dei domenicani, La pittura in Veneto. Il Trecento*, Milano 1992, pp. 494–501.

žminjskom Krunjenju (sl. 10). Iako je žminjski Krist dosta oštećen, smatram da se ovom usporedbom uočavaju stilemi radionice vrlo bliske likovnom izrazu Bartola di Fredia. Krupne, širom otvorene oči s krupnim zjenicama, kakve se nalaze na likovima svetaca u Žminju, karakteristika su Andrea, Bartolova sina. Uspoređujući freske u San Francescu u Trevisu i Sv. Antunu u Žminju uočavamo mnogobrojne sličnosti: u impostaciji likova, u izrazima lica, krupnim, širom otvorenim očima s velikim crnim zjenicama, u koloritu, u načinu oblikovanja draperije, sličnim krivinama nabora, zavrtnanju unutrašnje strane okovratnika. Slikarije u Žminju posjeduju sličan likovni senzibilitet iako ne treba zanemariti ni očite razlike: rustičnu komponentu slika u Žminju koja se očituje u slabijoj umješnosti prikazivanja ruku te izduženija i elegantnija lica i tijela Andrea di Bartola.¹⁵

No i drugi slikari sienske škole svjedoče nam o mogućim utjecajima. Prikaz sveca Taddea di Bartola koji se čuva u Museo Civico u San Gimignano usporediv je sa Sv. Petrom iz Žminja (sl. 11). Osim općeg dojma karakteristično je zavrtnanje draperije oko vrata. Tražeći likove usporedive s en face anđelima sa žminjskog Krunjenja najbližijeg sam pronašao u slici Uznesenja Bogorodice iz dijecezanskog muzeja u Cortoni. Ona je djelo Martina di Bartolommea, Taddeova učenika (sl. 12). Svi nas ti primjeri navode da utjecaj sienskog slikarstva na ciklus zidnih slika u Sv. Antonu u Žminju uzmemo u obzir kao realnu mogućnost.

Mnogim detaljima ne možemo naći usporednice u venecijanskom slikarstvu kraja 14. st., kao što su realistični anatomski detalji krila u anđela. Lirski prikazi anđela, elegantnih pokreta prstiju, klečeći u blago izvijenoj krivulji tijela, te svijetle, pastelne boje haljina i njihovi suptilni krojevi naslućuju leksik internacionalne gotike, izraz profinjene dvorske etikete. Još nas jedan detalj upućuje na nevenecijansko porijeklo ovih slikarija. To je obrnuto Krunjenje u kojemu se Krist nalazi s lijeve strane prikaza. No podrobnu ikonografsku analizu ovog Krunjenja ostavit ćemo nekim budućim analizama.

¹⁵ Ovim putem zahvaljujem Alenki Vodnik na upozorenju na majstora Nonče vasi, čija je radionica djelovala isključivo na području Devinskih u Štajerskoj i Koruškoj, a čiji je slog pod utjecajem fresaka u Padovi i Trevisu. Ondje je Hugo VIII godine 1381. bio austrijski državni glavar (Franc Kos, *Iz zgodovine devinskih gospodov*, Ljubljana 1923, p. 120.)

Sv. Jelena kod Oprtlja i Sv. Primo i Felicijan podno Čirkota

Zidne slike u Sv. Jelenu kod Oprtlja odavno su poznate stručnoj javnosti (sl. 13). Najiscrpnije ih je obradio Branko Fučić u svojoj monografiji i doktorskoj disertaciji. Na te slike ukratko se osvrnuo i autor ovog članka, s dvije osnovne zamjedbe: da se slikarije ne mogu povezati sa slikarskom porodicom Clerigin, već s friulanskom radionicom iz Cividalea te da je slike u Sv. Jelenu radila ista radionica kao i u Čirkotima.¹⁶ Nažalost, tek poslije objave članka konzultirao sam Fučićevu doktorsku disertaciju, gdje se vidi da je vezu između Oprtlja i Čirkota on već tada uočio. U navedenoj disertaciji opširnije je iznio ono što je o slikama Sv. Jelene u monografiji sažeto izrazio. Nakon što su zidne slike u Oprtlju restaurirane, a one u Čirkotima očišćene od kasnijih slojeva žbuke i naliča te su sada u cijelosti vidljive, osjećam dužnost da o njima nešto opširnije napišem.

Pripisivanje fresaka Sv. Jelene majstoru Cleriginu Fučić izvodi prema članku Nicola del Bella u kojemu autor citira kroniku oca Maria Cargnattia. Ovdje je iznesen podatak da je sin Pietra Klerigina izveo radove u Oprtlju, Motovunu, crkvi Sv. Andreja u Koštaboni i raspeće crkve Sv. Tome u Koprnu. Nigdje u izvoru izričito ne piše da je Clerigin oslikao crkvu Sv. Jelene. Također treba uzeti u obzir da je na oprtaljskom području postojalo petnaest crkava, a iz izvora znamo da su neke od njih bile oslikane. Crkva Sv. Marije Magdalene, koja se nalazila između župne crkve i nekadašnje komunalne palače u Oprtlju, a srušena je 1838. imala je freske iz 15. st.¹⁷ Ostaci zidnih slika pronađeni su i za vrijeme rekonstrukcije krovništva župne crkve Sv. Jurja.¹⁸ Osim njih još pet srednjovjekovnih crkava na Oprtaljštini nije istraženo sondiranjima. Slijedom navedenog opravdana je dvojba o atribuciji fresaka Sv. Jelene Cleriginu, te možemo zaključiti kako je on mogao oslikati i druge oprtaljske crkve. Jedina crkva koju je spomenuo

¹⁶ Željko BISTROVIĆ, Gotičko zidno slikarstvo u Istri (novi prilozi jednoj budućoj sintezi), *Annales, Ser. hist. sociol.*, XVII/2, 2002, p. 282.

¹⁷ Antonio Mario RADMILLI, *Portole d'Istria nei secoli*, Pisa 1995, p. 101.

¹⁸ Tu informaciju potvrdio sam proučavajući fototeku Hrvatskog restauratorskog zavoda u Zagrebu. Nažalost o tome nisam pronašao nikakav pisani trag.



13. Zidne slike u svetištu Sv. Jelene kod Oprtlja

del Bello u svom članku, a u kojoj su očuvane freske koje bi se zbog navedenog podatka mogle pripisati Cleriginu jesu one u Sv. Andreju u Koštaboni. Höfler Koštabonske freske stavlja u zadnju trećinu 15. st. Ako je te freske naslikao koparski Clerigin, i to nam je dokaz da ta dva ciklusa ne pripišemo istom autoru.¹⁹ Indirektni dokaz za opovrgavanje navedene atribucije jest i to što je radionica Sv. Jelene slikala u Čirkotima. U navedenoj kronici nigdje se ne spominje da je taj majstor slikao i ovdje. Ne vidim razloga zašto to u kronici ne bi bilo istaknuto.

Bez obzira na ovaj atributivni problem Fučić je zidne slike u Sv. Jeleni uzorno analizirao te ga na ovom mjestu trebamo u potpunosti citirati:

„Na niz istarskih fresaka što nastaju oko godine 1400. utječu spomenuti tokovi. Iako se ta djela ne mogu svrstati pod isti nazivnik, mnoge su oznake zajedničke. Karakterizira ih nova, vedra, živa, katkada upravo preciozna skala boja, vrlo svijetli inkarnati, jako smanjeni plasti-

¹⁹ Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji, Primorska*, 2, Ljubljana 1997, p.105.

citet, katkada negiran do čistog crteža; pojednostavljeni oblici, potpuno shematski, blijedi nabori draperija; izrazito dekorativna tendencija.

Sve te oznake, još potpuno talijanskog porijekla, pečate Cleriginove freske u Sv. Jeleni u Oprtlju. U stiliziranim formama i u slatkom, nježnom koloritu visok je njihov dekorativni učinak. Inkarnat ljupkih, jajolikih lica, izblijedio je do beskrvne bjeline; do prozračnosti razrijedenim okerom ucrtane su blijede mjesečeve fizionomije: nos, obrve, žute zjenice, bijela nasmiješena usta. Gotovo su ta svetačka lica postala ornamentalni znaci, uklopljeni u ornamente uvojaka, u zrakaste urovašene aureole, u brokatne kovrčice, u krasopis vijugavih svitaka, u crtačke igre tankih, neplastičnih usporednih nabora.²⁰

Fučićevom opisu slikarija teško se što može dodati. U spomenutom radu opisao sam te slikarije pa ću ovom prilikom sažeti tamo izneseno. Od nekada u cijelosti oslikane crkve očuvane su freske samo na trijumfalnom luku i unutar apside. Na trijumfalnom luku nalazi se scena Navještenja. U polukaloti apside prikazana je scena u kojoj je Krist u mandorli okružen simbolima četvorice evanđelista. Na krajevima scene slijeva se nalazi Sv. Jelena, a zdesna neki sveti biskup. Nad Kristom se nalazi okrugli medaljon s uskrslim janjetom. Najniža zona oslika umjesto uobičajenog velarija oslikana je mramoriziranim poljima. U ornamentalni repertoar ubrajamo i dvije bordure. Kombinacija lisnatih ornamenta crvene, zelene i žute boje čini donju borduru. Gornja i bordura podlučja apside kozmateskni je ornament crvenih rombova na bijeloj pozadini.

Paleta našeg slikara ograničena je na četiri osnovne boje: bijelu, žutu, crvenu i plavozelenu uz detalje izvedene ljubičastom bojom. Iako crvene boje ima, najviše optički dominira plavozelena, koja je karakteristična za ovog slikara. Ona svojim pastelnim tonom stvara atmosferu nadrealnog i transcendentnog te daje mekoću slici. Plastičnost slikar postiže modeliranjem crvenom bojom na svjetlo ružičastom inkarnatu. Debelom linijom obrubljuje siluetu tijela kako bi likove plastično odvojio od pozadine.

Dekorativnost je naglašena obilnom upotrebom ornamenta, na tlu, na zastoru iza Bogorodice i na haljinama likova. Tek ornamentom slikar razbija plošnost. Cjevasti oblici ponavljaju se kako u obliko-

| ²⁰ Fučić 1963, cit. n. 3, pp. 18–19.



14. Detalj Sv. Jelene nakon restauracije

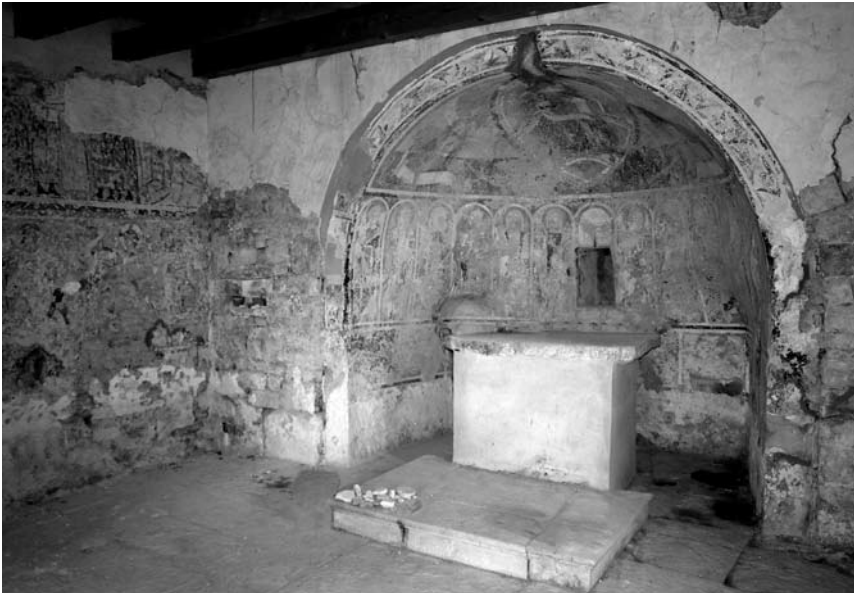


15. Detalj Krista novootkrivenih fresaka u Sv. Primu i Felicijanu podno Čirkota

vanju čitavog tijela, tako i u oblikovanju ruku i nabora na haljinama, pa čak i krila anđela. Slikama prevladava dojam stilizacije i geometrizacije oblika. Sadašnja prozračnost slika tek je dojam nastao zbog djelomičnog opadanja pigmenta jer je nanesen u tankom sloju. Detalji su izbledjeli tako da neki likovi izgledaju kao duhovi. Na krilu anđela tek se naslućuju pera kojima je ispunjena površina unutrašnjosti njegovih krila. To je bitno za percepciju likovnog djela jer se time dojam ornamentalnosti slika još više pojačava.

Karakteristični su anatomske i portretni detalji, pogotovo ona jajolika, blaga, ljupka, tipska lica koja kao specifičnost navodi još Fučić te valovito stilizirana žuta kosa (sl. 14 i 15). Želeći istaći plastičnost, slikar tamnijim tonom naznačuje upuštena mjesta dok na izdignutim slika svjetlijim tonom. Slikar se tim postupkom gubi u modeliranju te nastupa karakteristična deformacija likova s ispupčenom gornjom usnicom i nosom upalim u lice. Takve nespretnosti u predočavanju zajedničke su mnogim zidnim slikama u Friuliu.

U Čirkotima su sačuvana tri sloja zidnih slika (sl. 16). Stariji se nalazi na sjevernome zidu, sačuvan samo uz apsidu. Prikazuje scene iz Kristološkoga ciklusa, njegove Muke. U gornjem je registru Molitva na Maslinskoj gori i Poljubac Judin, a u donjem Krist pred Herodom ili Pilatom. Zidne slike po njihovim stilskim karakteristikama možemo datirati u 13. st. Postoji i stariji sloj žbuke na kojem je utvrđen oslik koji nam svjedoči o starini crkve koju prema tome možemo sa sigurnošću datirati u romaničko razdoblje. No neću se previše osvrnuti na te slojeve jer su nama u ovom slučaju zanimljiviji ostaci zidnih slika sačuvani u apsidi.



16. Pogled na svetište Sv. Prima i Felicijana

U konhi apside prikazana je scena Maiestas Domini. Krist sjedi u mandorli duginih boja okružen zoomorfnim prikazima četvorice evanđelista. U donjem registru u apsidi smješteni su unutar arkada dva-naestorica apostola. Arkade su shematski naslikane, one su samo plošna bordura naslikana bijelom bojom i okerom. Lučni segmenti između arkada monokromno su obojeni zelenilom i tamnijim okeom. Središnja arkada samo je okvir niši nekadašnjeg apsidalnog prozora. Ispod apostola nalazi se niz mramoriziranih kvadara naizmjenice obojenih u crvenu, žutu i zelenu boju, a donji dio zone velarija ostavljen je neoslikan.

Iako je očito da je i u Oprtlju i u Čirkotima djelovala ista radionica, očite su i razlike u ikonografskom programu i ornamentalnom repertoaru. Razlike u ikonografskom programu jesu te što je u konhi apside Sv. Jelene scena Maiestasa proširena s dva sveca u Deisis. Taj običaj ikonografskih miješanja opisao je Fučić u svom članku o hibridnom u ikonografiji.²¹ U Čirkotima se pojavljuje niz apostola kojeg u Oprtlju

²¹ Branko Fučić, Hibridno i folklorno u ikonografiji. Zapažanja na spomenicima Istre, otoka Krka i Slovenije, *Iz istarske spomeničke baštine*, 2, Zagreb 2007, pp. 82–90. (Studija iznesena kao referat na Kongresu historičara umjetnosti Jugoslavije u Ohridu 1976.).

nema. Razlika u ikonografskom programu diktira i različito komponiranje cjeline. U Oprtlju hibridna scena Deisisa i Maiestas Domini zaokuplja gornju polovinu apside, jednake visine kao i donja zona velarija. U Čirkotima velarij i oba registra s figurativnim scenama zauzimaju po trećinu prostora zidne plohe apside. Samim time je navedeni prikaz u Sv. Jeleni prozračniji, s više praznog prostora ispunjenog ornamentom vitica. Nažalost, na trijumfalnom luku Sv. Prima i Felicijana zidna nam se slika nije sačuvala te ne možemo usporediti prikaze Navještenja.

Kada analiziramo ornamentalni repertoar radionice, uočavamo da u Čirkotima nedostaje kozmateskni ornament kojega slikar obilato koristi u Oprtlju, čime još više pojačava ornamentalni dojam cjeline. Lisnati ornament u Čirkotima i Oprtlju donekle se razlikuje. U Sv. Primu i Felicijanu on se nalazi na rubu trijumfalnog luka i apside i užu je od onog u Sv. Jeleni, koji se kontinuirano proteže između zone velarija i scene Deisisa i Navještenja. Užu borduru slikar ovdje jednostavno simetrično udvostručuje. Mramorizirana polja u gornjoj zoni velarija slikar koristi na sličan način na oba lokaliteta. Još jedan tehnički element specifičnost je naše radionice i detalj za kojim treba dalje tragati. Riječ je o urezivanju trokutastih polja u aureolu.

Te zidne slike svjedoče o širokom rasprostiranju furlanskih radionica. Furlansko slikarstvo druge polovine 14. st. važna je pojava koja je utjecala na široko područje istočno od Friulia. Te radionice ostvaruju narudžbe čak u Venetu. Furlanska skupina formira se na baštini Vitalea da Bologna i Tomasa da Modena, pod utjecajem njihovih učenika. Tome slikarstvu talijanski povjesničari umjetnosti nisu pridavali previše pažnje. Najbolje ga je obradio Aldo Rizzi u svojim radovima. U svom najranijem članku piše o relativno autonomnom pokretu koji se razvija kao ogranak bolonjske škole na ostavštini Vitalea da Bologna koju maniristički obrađuje i obogaćuje dijalektalnim izrazima.²² On uočava stileme te skupine kao što je girlanda kose koja uokviruje lagano napuhano lice. Zajedničke su im stilističke i fizionomske analogije izrazi lica i urezi očiju. Rizzi uočava eho bolonjske poetike, eho bez sumnje iskaven i već nadjačan kadencama i modulacijama lokalnog karaktera. U svojoj monografiji Rizzi je to slikarstvo već razdvojio na skupine. Za prvu

²² Aldo RIZZI, Problemi della pittura trecentesca in Friuli, *Sot la nape*, IX/3, 1957, pp. 3-8.

grupu furlanske škole ističe da se manifestira u sakralnim objektima zone oko Spilimberga te se otuda širi po cijelom Friuliu. Prvo djelo koje navodi nalazi se u crkvi S. Antonio abate u Versutti, gdje je, prema njegovim riječima, izraženo opadanje vitalesknih i tomazesknih kvaliteta, ali izbalansirano snagom mimike i psihologike s elementarnom, no učinkovitim grafikom. Istom sloju po Rizziu pripadaju i ciklusi u S. Marii dei Battuti u Valerianu, S. Martinu u Terzu d'Aquileia i u S. Francescu u Cividaleu.²³ Upravo su slikarije iz Cividalea najbliže našoj radionici te se sve Rizzijeve zamjedbe mogu i na nju primijeniti. Osim navedenih lokaliteta treba primijetiti i one koje se nalaze na širem prostoru Veneta, a koje sam naveo u ranijim istraživanjima. Paralele možemo pronaći u blizini Vicenze i Trevisa. Maestro di Sant'Agostino ciklusom fresaka u crkvi Sant'Agostino u istoimenom samostanu nedaleko Vicenze, anatomskim i portretnim karakteristikama svojih likova navodi nas na pomisao o zajedničkim korijenima i školovanju. Tom slikarstvu približuju se i likovi na zidnim slikama crkve Santa Maria dei Caminesi u Soligu, nastali oko 1350-62²⁴ No još su uvijek najveća analogija slikama u Oprtlju i Čirkotima ostatci fresaka iz crkve S. Francesca u Cividaleu.

Sv. Marija Magdalena u Šorićima kod Kanfanara

Crkva Sv. Marije Magdalene nalazi se na teritoriju nekadašnje dvigradske općine. Spominje se u popisu crkava porečkog biskupa Lombarda. Smještena je izvan naselja, u polju. Arhitektonski jednostavna, pripada najuobičajenijoj arhitektonskoj tipologiji prisutnoj u Istri, s istaknutom, polukružnom apsidom. Takvi tipovi sakralnih građevina u Istri se pojavljuju uglavnom u romaničkom razdoblju, ali se grade i kasnije. Za dataciju naše crkve od arhitektonske tipologije važnije su freske očuvane u njezinoj unutrašnjosti (sl. 17). I njih je prvi znanstveno obradio Fučić. Nalaze se u apsidi, na trijumfalnom luku i dijelovima sjevernog i južnog zida uz svetište. Takav način oslikavanja samo svetišnog prostora skoro da je uobičajen na dvigradskom prostoru. Upotrebljava

²³ Aldo RIZZI, *Profilo di storia dell'arte in Friuli. Dalla preistoria al gotico*, Udine 1975, p. 71.

²⁴ Robert GIBBS, Treviso, in: *La pittura in Veneto. Il Trecento*, Milano 1992, f. 272, p. 222.



17. Pogled na svetište Sv. Marije Magdalene u Šorićima

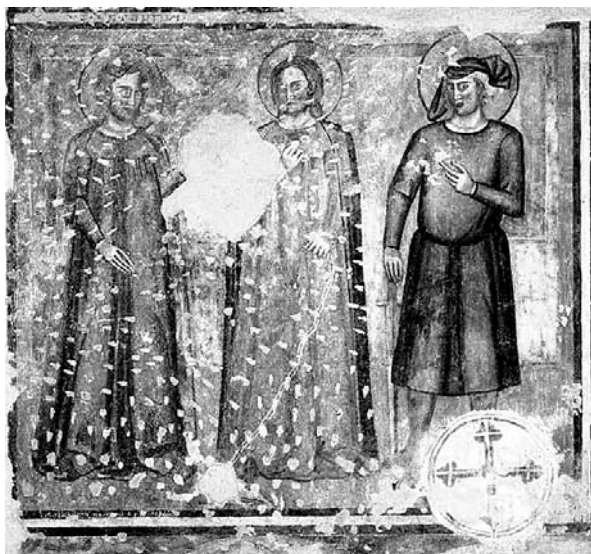


18. Prikaz četiri sveca sa sjevernog zida Sv. Marije Magdalene

se od ranoromaničkih fresaka Sv. Agate do kasnogotičkih prostora crkava Sv. Marije od Lakuća i Sv. Antuna kod Dvigrada. U konhi apside crkve u Šorićima nalazi se scena Krista na prijestolju okružena simbolima četvorice evanđelista. Slika je drastično preslikana. Kada je to učinjeno, nije poznato, ali sigurno prije šezdesetih godina prošlog stoljeća, jer je i Fučić to primijetio u svojoj disertaciji. Stanje fresaka od njegovih je opservacija nepromijenjeno. Zidne slike u lađi nalaze se još uvijek pod slojevima kasnijeg naliča. U apsidi, ispod Krista, nalazi se niz apostola. Sve ostale oslikane površine ispunjene su prikazima svetaca (sl. 18), slično kao i u Sv. Trojstvu u Labincima. S tim freskama spaja ih i jednostavni sustav bordura od običnih letvica te tretiranje prostornosti unutar okvira. Naprotiv, oblikovne karakteristike likova su drugačije.

Bordure su jednostavne, bez bogatstva ukrasa kakav je prisutan u vrhunskim djelima talijanskog trećenta. Bijela letvica uokvirena je dvjema crvenim letvicama. Unutar scene prostor je tek naznačen žutom površinom koja u gornjem dijelu postaje letvica bordure. Pozadina svetaca ispunjena je zelenom bojom koja umanjeno ponavlja žutu površinu. I na kraju, samo iza leđa svetaca nalazi se još jedan pravokutnik, svjetlije zelene boje. Svetačke aureole žute boje prekrivaju gornju žutu letvicu. Tek se tim postupkom, uz opisane trostruke pravokutnike pozadine, likovi prostorno ističu. Iako su impostacije likova jednostavne, uz shematične nabore haljina koje u potpunosti prekrivaju noge, slikar je statičnost pokušao izbjeći položajima ruku i zakrenutošću glava svetaca. Njih pak prepoznajemo samo po atributima. Tako na južnome zidu prepoznajemo Sv. Leonarda zbog karakterističnog atributa veriga i Sv. Jurja na konju koji ubija zmaja. Na istočnom zidu, ispod trijumfalnog luka, svetac (ili svetica?) označen je bijelim natpisom na crvenoj letvici.

Zidne slike Sv. Marije Magdalene Fučić je pripisao regionalnoj istarskoj produkciji 14. st. Po njemu je ovdje riječ o regionalnoj pučkoj pojavi gdje na romaničku baštinu djeluje morfologija talijanskog trećenta. U elemente romaničke tradicije ubraja tradicionalnu ikonografiju unutar apside (Maestas Domini - tetramorf - apostoli), dvodimenzionalne, plošne, jednobojne pozadine iza svetačkih likova, frontalne postavbe svetaca i njihovu izokefaliju uz jednostavne shematske nabore na njihovim haljinama te nisku mitru na svetom biskupu. Morfologiju trećenta uočava u krutim izvezenim parurama na biskupo-



19. Scena sa svecima iz ckve Sant'Orsola u Villaorbi kod Basiliana (Udine)

vom amiktu, jednostavnim letvičastim bordurama, uskim bademastim očima s tipičnim trećenteskim „strabizmom“ i u plastičnoj modelaciji rustificiranoj u vrlo gruboj shemi. Uz navedene utjecaje Fučić prepoznaje mletačke bizantinizme koji se očituju u fiziognomici svetaca izrazitim, karikiranim čeonim naborima.²⁵ Fučićeve opservacije u kojima je ovaj ciklus pripisao regionalnoj istarskoj produkciji ovim putem dovodim u pitanje. U hrvatskoj povijesti umjetnosti često se rustične umjetničke pojave poistovjećuju s lokalnom, regionalnom produkcijom, što ne smatram uvijek ispravnim mišljenjem. Činjenica je da je slikarstvo iste umjetničke razine prisutno i u Venetu i Friuliu. Sličnosti sa slikarijama u Šorićima već sam ranije uočio u San Vincenzu u Thieneu i Santa Marii del Cengio u Isoli Vicentini (pogotovo u liku Sv. Ivana evanđelista).²⁶ Tražeći likovne paralele ciklusu u Šorićima naišao sam na zidne slike u Villaorbi, mjestošću u općini Basiliano u regiji Udine (sl. 19). Crkvu je 1338. godine dao sagraditi Federico da Castello, za vrijeme patrijarha Bertranda, koji ju je posvetio Bogorodici. Nakon 1500. godine posvećena je Sv. Uršuli. Freske su otkrivene devedesetih godina

²⁵ FUČIĆ, 1964, cit. n. 3., pp. 214–215.

²⁶ BISTROVIĆ 2002, cit. n. 16, p. 3.

prošlog stoljeća.²⁷ Najvjerojatnije je da je crkva oslikana neposredno nakon izgradnje, tako da nam je njezina datacija značajna jer ciklus fresaka time možemo datirati u drugu četvrtinu 14. st.

Primjećujemo brojne sličnosti sa ciklusom u Šorićima. Sustav bordura i pozadina su isti. Fizionomije su slične, kao i položaji svetaca. No iako je to najbliža usporedba sa Šorićima, postoje i sitne razlike. Žute aureole razlikuju se po svom obrubu, koji je u Šorićima izveden od bijelih točaka, a u Villaorbi je od tanke crvene linije. Zajednički navedenim freskama giottizam je iz treće ruke, prerađen kroz riminešku stilizaciju koja se naslućuje u likovima u Šorićima i Villaorbi. Giotteskna plastičnost potpuno se gubi, a ta stilizacija rastače se u zeleno oslikane sjene koje se najviše ističu u kolobarima oko očiju. Nažalost, freske su, zbog toga što su još uvijek pod slojevima kasnijih naliča, slabo čitljive. Podrobnije ćemo ih moći opisati tek kada na njima započnu restauratorski radovi.

Zaključak

Iz navedenih primjera uočavamo heterogene utjecaje na slikarstvo 14. st. u Istri. Primijetili smo više komponenti, uz već prije uočene furlanske one sienske i rimineške.

U Sv. Antonu u Žminju naslućujemo slikarstvo sienskoga kruga, koje preko Venecije dotiče i istarske krajeve. Dosadašnji autori koji su obrađivali freske Sv. Antona inzistirali su na venecijanskoj komponenti ovoga slikarstva iako pokušaji preciznijeg atribuiranja nisu dovoljno potvrđeni ni stilskom ni ikonografskom analizom. Ni ovim prilogom tema ovih fresaka nije iscrpljena. Dapače, još je uvijek ostalo mnogo prostora za njihovu daljnju znanstvenu obradu.

U Sv. Jeleni u Oprtlju te Sv. Primu i Felicijanu podno Čirkota jedna furlanska radionica podsjeća nas na veliku ulogu koju je odigrala bolonjska slikarska škola sa svoja dva najznačajnija predstavnika, Vitaleom da Bologna i Tommasom da Modena. Freske u Oprtlju i Čirkotima ovim smo prilogom malo preciznije konstelirali. Još ih je

²⁷ Catia MATIZ, *Chiesa campestre di Sant'Orsola a Villaorba*, <http://www.picmediofriuli.it/enciclopedia/pdf/2.1.11.pdf>, preuzeto 11.06.2010.

²⁸ STELÈ 1960, cit. n. 10, fig. p. 75.

Fučić stavio u kontekst furlanskog trečenta. No kada je Fučić govorio o ovome fenomenu, nije imao uvid u komparativno furlansko gradivo jer je po njegovim riječima Friuli tada bio najmanje istražen, a gradivo najmanje publicirano. Iako ne smatramo da je ove crkve oslikala radionica Clerigina iz Kopra, ne umanjujemo kulturne veze Istre sa širim slovenskim prostorom. Zajednička nam je upravo distribucija djela furlanski školovanih majstora i njihovih radionica. Još je Stelè uočio „furlansku skupinu“ u korpusu srednjovjekovnoga zidnog slikarstva u Sloveniji, koju je tada podijelio na užu furlansku skupinu, savsku skupinu te nasljedovanje tih radionica.²⁸

U Sv. Mariji u Šorićima uočena je rimineška stilizacija forme koja je u istarskoj periferiji potpuno zaboravila giotteske poticaje na kojima se razvila.

Želim naglasiti da se prilikom povijesno-umjetničke obrade srednjovjekovnih umjetnina mora uzeti u obzir feudalna pripadnost naselja i pokušati utvrditi mogućeg naručitelja. Freske time treba staviti u širi povijesni kontekst. U našem slučaju naglasio bih značaj Hugona VIII Devinskog, čija je uloga u hrvatskoj historiografiji zanemarena. Najčešće se spominje u kontekstu srednjovjekovne povijesti Rijeke iako je u svoje vrijeme bio jedan od najvećih feudalnih posjednika koji je upravljao skoro polovinom Istre. Njegov se grb nalazi naslikan u apsidi Sv. Antuna u Žminju, a upravitelj je Završja upravo u vrijeme mogućeg nastanka fresaka u Čirkotima, koje pripadaju gospoštiji Završje. On je jedna od osoba koju treba promatrati kao mogućeg naručitelja ovih umjetnina.

Izvori fotografija: Željko Bistović, Renco Kosinožić (2), Goran Vranić (5, 8).

UKD 75(497.5)*13*
izvirni znanstveni članek - original scientific paper

TRE CONTRIBUTI ALLA CONOSCENZA DELLA PITTURA DEL TRECENTO IN ISTRIA

Riassunto

L'autore tenta di includere le opinioni finora espresse sull'influsso predominante della pittura veneziana su quella istriana nel XIV secolo in un contesto reale, determinando i rimanenti influssi della pittura dell'Italia settentrionale in Istria avvalendosi di tre esempi. Interpretando i dipinti su muro di

S. Antonio a Gimino viene problematizzato nuovamente questo ciclo, nella speranza di richiamare l'attenzione degli storici dell'arte alla loro problematica e stimolare il dialogo con le tesi dell'autore assolutamente meritevoli. L'autore cerca di arricchire l'opinione predominante sul loro carattere veneziano mediante confronti con la pittura toscana, più precisamente quella senese della seconda metà del XIV secolo. Interpretando i dipinti murali di Sant'Elena presso Portole e San Primo e Feliciano sotto Circoti, l'autore di questo testo rende onore a Branko Fučić, il primo ad avere stabilito la loro appartenenza alle officine pittoriche friulane. Dopo i recenti restauri i due cicli sono completamente visibili. Nel presente articolo vengono descritti stilisticamente e iconograficamente. Sulla scia dell'analisi stilistica di Fučić, con la quale ha posto i cicli nel contesto della pittura friulana attorno al 1400, seguono anche le interpretazioni riportate in questo articolo, nonostante venga messa in dubbio l'affermazione sull'attribuzione del ciclo all'officina del pittore capodistriano Clerigino. L'officina operante a Circoti e Portole arriva in Istria dal Friuli. È stata fondata nello spirito della pittura del tardo Trecento in Friuli, influenzato da Vitale da Bologna. L'autore cerca di collegare gli affreschi di Santa Maria Maddalena a Sorici con quelli di Villaorba e di collocarli nel contesto degli influssi riminesi che nelle zone periferiche dell'Istria e del Veneto assumono forme irricognoscibili.

Indice illustrazioni:

1. Chiesa di S. Antonio a Gimino - vista dall'esterno
2. Interno della chiesa di S. Antonio
3. Scritta gotica sulla facciata della chiesa
4. Stemmi sulla parete meridionale dell'abside
5. Vista del santuario
6. Processione della confraternita
7. Scena dell'Adorazione dei Re Magi (dettaglio)
8. Scene nelle nicchie sulla parete settentrionale (Risurrezione e Ascensione)
9. Angelo con salterio (dettaglio dell'Incoronazione della Vergine)
10. Confronto di Cristo dalla scena dell'Incoronazione di Gimino e di Dio nella scena della Creazione del mondo di Santa Maria Assunta a San Gimignano
11. Confronto di San Gimignano di Taddeo di Bartolo e di San Pietro di Gimino
12. Confronto en face dell'angelo dall'Incoronazione a Gimino e della Madonna del Museo diocesano di Cortona, dell'autore Martino da Bartolomeo
13. Affreschi al santuario di Sant'Elena presso Portole
14. Dettaglio di S. Elena dopo il restauro
15. Dettaglio di Cristo dei neoscoperti affreschi a S. Primo e Feliciano sotto Circoti
16. Vista del santuario S. Primo e Feliciano
17. Vista del santuario di Santa Maria Maddalena a Sorici
18. I quattro santi sulla parete settentrionale di S. Maria Maddalena
19. Scena con i santi nella chiesa di Sant'Orsola a Villaorba di Basiliano (Udine)