

---

*Renata Novak Klemenčič, Ljubljana*

TESORI DELLA CROAZIA RESTAURATI DA VENETIAN HERITAGE INC.,

razstavni katalog, Benetke, Chiesa di San Barnaba, 9. 6.–4. 11. 2001, Venezia: Edizioni Multigraf 2001, pp. 216, 99 kataložnih enot, 98 barvnih posnetkov.

Hrvaška je z razstavo *Tesori della Croazia* v beneški cerkvi San Barnaba že drugič v dveh letih svoje najpomembnejše umetnostne spomenike predstavila italijanskemu občinstvu. Podobno kot na prvi razstavi *I Croati – cristianesimo, arte e cultura* v Vatikanu od 28. oktobra 1999 do 15. januarja 2000 tudi v Benetkah preseneča izbor eksponatov, ki so večinoma delo italijanskih oziroma v Italiji šolanih umetnikov in so tako še posebej zanimivi za tamkajšnje občinstvo in širšo strokovno javnost, hkrati pa predstavljajo vrhunce zgodovine umetnosti na Hrvaškem. V obeh primerih je pohvale vreden tudi izbor lokacije razstave: prva je bila v odlično obiskanih vatikanskih muzejih, druga pa je v samem središču Benetk, v cerkvi San Barnaba, ki se s to in s prejšnjo razstavo (*I tesori della fede. Oreficeria e scultura dalle chiese di Venezia*, 11. marec – 30. julij 2000) uveljavlja kot razstavišče starejše umetnosti, predvsem pa kot eno redkih razstavišč, ki predstavlja tudi kiparske stvaritve.

Beneška razstava pa se od vatikanske – kljub podobnemu naslovu – razlikuje po osnovnem konceptu. Predstavljena naj bi bila dalmatinska dela, katerih restavriranje je sponzorirala Venetian Heritage, leta 1998 ustanovljena ameriška fundacija s sedežema v New Yorku in Benetkah. Njen glavni cilj je zbiranje sredstev za restavriranje in konzerviranje beneških umetnostnih spomenikov ter spomenikov, ki so nastali v Sredozemlju na vplivnem področju beneške republike. Leta 2000 so se na pobudo ameriške umetnostne zgodovinarke Anne Markham Schulz lotili obnove kapele blaženega Ivana Ursinija v trogirski stolnici, s pomočjo splitskega zavoda za spomeniško varstvo pa so v projekt vključili še druge umetnine. Dalmatinska dela so bila restavrirana v uglednih restavratorskih centrih v Münchnu, na Dunaju, v Benetkah in Firencah, hkrati pa je bilo pri obnovi kapele blaženega Ivana Ursinija v trogirski stolnici, ki jo vodi beneško podjetje Sansovino di Toto Bergamo Rossi & c., omogočeno izobraževanje mladih hrvaških restavratorjev. Projekt sta podprla UNESCO in ministrstvu za kulturo Hrvaške in Italije.

Na beneški razstavi naj bi bila torej predstavljena predvsem dela iz Trogirja in bližnje okolice. Tako med 99 eksponati iz časa med 12. in 18. stoletjem poleg trogirskih spomenikov najdemo še osem del iz Splita (catt. 6, 18,

33, 39, 54, 66, 67, 92), dve iz Šibenika (catt. 5, 57), tri z otoka Hvara (catt. 23, 34, 35) ter nekaj primerjalnega gradiva iz Benetk (catt. 2, 13, 22, 38, 47, 77, 96, 98, 99). Zato je naslov razstave in kataloga *Tesori della Croazia* problematičen, saj gre v resnici za razstavo na novo restavriranih trogirskih oziroma dalmatinskih del, torej del iz beneškega vplivnega področja, kot je zapisano tudi že v programu fundacije Venetian Heritage. Poleg tega pa nekaj eksponatov odstopa od predstavljenega koncepta, saj niso povezani ne s Trogirjem ne z Venetian Heritage in tudi ne služijo kot primerjalno gradivo. To so *Bičanje* Jurija Dalmatinca iz splitske stolnice (cat. 6, pp. 40–41), *Kristusovo objokovanje* Jacopa Tintoretta iz dominikanskega samostana v Starem Gradu na Hvaru (cat. 34, p. 107), tabernakelj iz Vrboske na Hvaru (cat. 35, pp. 108–110), srebrna pala iz splitske stolnice (cat. 39, pp. 117–118), monštranca Vittoria de Angelisa iz splitske stolnične zakladnice (cat. 54, pp. 138–140) in krožnik Oratia Fortezze iz šibeniškega mestnega muzeja (cat. 57, pp. 142–143). Vseh pet del si je mesto na razstavi verjetno zaslužilo zaradi visoke kvalitete in privlačnosti za beneško občinstvo.

Benetke so gotovo zelo primerno mesto za predstavitev dalmatinske umetnosti iz časa vladavine beneške republike, četudi so umetniška dela v tem času pogosto nastajala pod vplivom drugih italijanskih središč, na primer Firenc in Milana. Cerkev San Barnaba pa je primeren prostor za razstavo tako različnih del. Razstavljenih je namreč 26 kiparskih, 10 slikarskih in 23 zlatarskih del ter 6 paramentov in 34 kodeksov, rokopisov in načrtov. Zaradi velikih plastik in slik razstava učinkuje monumentalno in privlačno, pri natančnejšem ogledu pa je vendarle potrebno opozoriti na nekaj pomanjkljivosti pri postavitvi. Iz neznanega razloga so dela Nikolaja Florentinca tako na razstavi kot tudi v katalogu pomešana med ostala dela. Morda še bolj moteča pa je postavitve *Oznanjenj* iz Trogirja in beneškega sv. Marka takoj pri vhodu. V težnji po simetriji je namreč oblikovalec razstave angela in Marijo iz beneškega sv. Marka zamenjal, da pa Marija ne bi gledala stran od Gabrijela, jo je še obrnil za devetdeset stopinj. Tako je gledalec prisiljen v glavi rekonstruirati prvotni položaj obeh figur, hkrati pa mu je skoraj onemogočena primerjava z *Oznanjenjem* iz Trogirja, kar je bil glavni namen skupne predstavitve na razstavi. Podoben rezultat je oblikovalec iz enakega razloga dosegel tudi pri *Oznanjenju* s slavoloka trogirske kapele Ivana Ursinija. Bližja postavitve in s tem omogočena primerjava obeh figur bi bila še toliko bolj dobrodošla, ker gre v katalogu za novo atribucijo angela Nikolaju Florentincu (cat. 8, pp. 47–49) – prej sta bili namreč obe figuri pripisani Andriji Alešiju (Samo Štefanac, *Kiparstvo Nikolaja Florentinca in njegovega kroga*, Ljubljana 1990, tipkopolis, disertacija, pp. 202–203; Radovan Ivančević, *Rana renesansa u Trogiru*, Split 1997, p. 10 n. 8).

Beneško razstavo sta zasnovala Toto Bergamo Rossi in Maria Teresa Rubin de Cervin Albrizzi, postavil pa jo je Joško Belamarić, direktor splitskega zavoda za spomeniško varstvo, ki je zaslužen tudi za mednarodno zased-

bo piscev kataložnih enot. K sodelovanju je pritegnil najpomembnejše strokovnjake: o delih Nikolaja Florentinca je tako poleg že omenjene Anne Markham Schulz pisal tudi Samo Štefanac, o delih Ivana Duknovića avtor zadnje monografije Johannes Röhl, sodelovala sta še Francesco Caglioti, strokovnjak za florentinsko renesančno kiparstvo, in Guido Tigler, poznavalec beneške romanske in gotske plastike. Zaradi velikega števila različnih avtorjev pa je prišlo do kvalitetno neizenačenih kataložnih enot. Tako nekatere ne vsebujejo niti najosnovnejših podatkov, ki bi jih v kataložni enoti pričakovali. Radovan Ivančević *Sv. Janeza Evangelista* Nikolaja Florentinca (cat. 14, pp. 61–63) samo opiše, medtem ko je na primer besedilo Francesca Cagliotija o reliefu *Marije z detetom*, narejenem po Antoniu Rossellinu (cat. 23, pp. 79–83), pravi vzor kataložne enote. Pri nekaterih besedilih je potrebno opozoriti na manjkajočo bibliografijo: pri kataložnih enotah 11 in 13 manjka v celoti, Igor Fisković pa je očitno pozabil navesti enega osnovnih virov, ki jih je uporabil pri *Bičanju* Jurija Dalmatinca (cat. 6, pp. 40–41), to je članek Stanka Kokoleta *O vprašanju renesančnih elementov v kiparskem opusu Jurija Dalmatinca*, ki je izšel v *Zborniku za umetnostno zgodovino* leta 1985 (cf. pp. 109–110 s starejšo bibliografijo).

Nekaj napak se je v katalogu očitno pojavilo zaradi pomanjkanja časa: v italijanskih besedilih se včasih za Trogir uporablja hrvaška, včasih pa italijanska oblika; pri več člankih istega avtorja, ki so izšli v istem letu, ni jasno, kateri članek se citira (na primer Štefanac 1996). Poseben problem predstavlja tudi neuskkljenost italijanskih in angleških besedil. Nekateri italijanski teksti so bili namreč naknadno skrajšani in napačno popravljeni, angleško besedilo pa je prevod prvotne kataložne enote in je tako kljub morebitnim jezikovnim napakam v večini primerov bolj verodostojno.

Beneška razstava je kljub omenjenim manjšim pomanjkljivostim prinesla številne novosti, obenem pa odprla nova vprašanja. Pri predstavitvi in komentiranju slednjih bi se omejila le na kiparstvo. Na tej razstavi je prvič predstavljeno očiščeno *Oznanjenje* mojstra Mavra s ciborija trogirske stolnice (cat. 1, pp. 30–31), prvič pa je soočeno tudi s svojim vzorom, z *Oznanjenjem* iz beneškega sv. Marka. Tako lahko opazujemo razlike med obema skupinama. Trogirsko *Oznanjenje* sicer očitno posnema osnovni koncept beneške skupine, vendar pa se od nje razlikuje po načinu gubanja draperije – kot je poudaril že avtor kataložne enote Samo Štefanac –, osnovnih obraznih potezah, predvsem pa po proporcijah. Trogirski figuri sta namreč bolj čokati, angel pa v primerjavi z beneškim precej večji. Po številnih napačnih interpretacijah datacije trogirske skupine (cf. Wolfgang Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300–1460)*, I, Venezia 1976, p. 160 cat. 27; Giovanna Valenzano v: *I tesori della fede...*, katalog razstave, Venezia 2000, pp. 47, 50 catt. 2–3) je le-ta sedaj ponovno pojasnjena v italijanskem in angleškem jeziku, poleg tega pa je avtorju kataložne enote skupino uspelo povezati še z *Marijo oznanjenja* iz zadrške Stalne zbirke cerkvene umetnosti (in ne z *Oznanjenjem*, kot je pomotoma zapisano v »popravlje-

nem« italijanskem besedilu), kar bi lahko potrjevalo datacijo v trideseta leta 14. stoletja. Pri tem pa je treba opozoriti na neuskklajenost z datacijo beneškega *Oznanjenja* v drugo polovico tridesetih let 14. stoletja, ki jo predlaga Guido Tigler (cat. 2, pp. 32–34). Tigler nastanek *Oznanjenja* iz sv. Marka povezuje s preurejanjem oltarja, ki se je začelo okrog leta 1340, vendar ne utemelji, zakaj kipa ne bi mogla nastati prej. Morda bi z zgodnejšo datacijo vendarle lahko sprejeli zanimivo atribucijo Marcu Romanu, ki jo je predlagala Giovanna Valenzano v katalogu *I tesori della fede* (loc. cit.), saj tako obravnava draperije kot tudi obrazne poteze angela in Marije res ustrezajo Marcovim delom, na primer kipom s Porrinovega nagrobnika v kolegiatni cerkvi v Casole d'Elsa, obdelavo las pa lahko primerjamo celo z brado sv. *Simeona* v beneški cerkvi San Simeone Grande. Pri tem velja tudi upoštevati, da zaenkrat ne poznamo kiparskih del, ki bi jih lahko pripisali beneškemu nasledstvu Marca Romana.

Zanimiv problem predstavlja stranica sarkofaga anonimnega beneškega mojstra (cat. 4, pp. 36–37), ki je bil vzidan nad baročnim portalom trogirske karmeličanske cerkve. Četudi obstoječih pet kosov v literaturi velja za dele enega sarkofaga, bi glede na pravilno opazko avtorja kataložne enote Joška Belamarića, da je motiv križanja na beneških sarkofagih redkost, in na velikost reliefa s *Križanjem* ter na slogovno neskladnost z obema vogalnima figurama *Oznanjenja*, morali razmisliti o možnosti, da gre za kasnejši *pasticcio*. Da so posamezni kosi zlahka razstavljivi, dokazuje že dejstvo, da sta plošči z ornamentiranimi križi in grbi na razstavi zamenjani.

Glavnino razstavljenih kipov in reliefov predstavljajo dela Nikolaja Florentinca ali njegove delavnice, kar je tudi razumljivo, saj je Nikolaj Florentinec avtor trogirske kapele blaženega Ivana Ursinija. Nikolajevo biografijo je v katalogu predstavila Ann Markham Schulz (pp. 42–44), poleg Sama Štefanca glavna poznavalka njegovega opusa. Medtem ko avtorica zagovarja tezo, da je Nikolaj, potem ko je zapustil Donatellovo padovansko delavnico, pred odhodom v Dalmacijo delal za pomembne naročnike v Benetkah, je Samo Štefanac na podlagi slogovnih primerjav prepričljivo pokazal, da se je Nikolaj izšolal v Donatellovi florentinski delavnici po mojstrovi vrnitvi iz Padove (Niccolò di Giovanni Fiorentino: il quarto garzone di Donatello?, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXVII, 1993, pp. 187–210). Razstavljena dela Nikolaja Florentinca – posebno še *Sv. Janez Evangelist* iz kapele Ivana Ursinija (cat. 14, pp. 61–63) ter *Objokovanje* iz trogirske cerkve sv. Janeza Krstnika (cat. 7, pp. 44–46), ki sta glede na visoko kvaliteto gotovo lastnoročni deli – ponovno dokazujejo, da je slog Nikolajevih dalmatinskih del bližji slogu poznega Donatella kot pa beneškim delom, ki jih je Nikolaju pripisala Anne Markham Schulz (*Niccolò di Giovanni Fiorentino and Venetian Sculpture of the Early Renaissance*, New York 1978; *Further Thoughts on Niccolò di Giovanni Fiorentino in Dalmatia and Italy, Quattrocento Adriatico. Fifteenth-Century Art*

of the Adriatic Rim, Bologna 1996, pp. 143–162). Žal pa Štefančeva teza v Nikolajevi biografiji sploh ni omenjena.

Med redkimi razstavljenimi rezbarskimi deli zasluži posebno pozornost *Križani* iz trogirske stolnice, ki ga je pred kratkim Alessandro Quinzi (Beneški renesančni rezbar na vzhodni jadranski obali: Križani v Poreču, Torcellu in Trogiru, *Acta historiae artis Slovenica* 5, 2000, pp. 21–22) previdno uvrstil v skupino križanih, ki so nastali pod vplivom *Križanega* iz beneške Santa Maria dei Frari. V kataložni enoti Joško Belamarić (cat. 21, pp. 73–75) predlaga atribucijo Leonardu oziroma Lardu Tedescu, ki je skupaj s polihromatorjem Leonardom Boldrinijem avtor *Križanega* iz beneške cerkve San Giovanni in Bragora (cat. 22, pp. 75–79). Vendar pa na razstavi razlike med obema *Križanima* postanejo očitne: medtem ko je trogirski do neke mere idealiziran in povsem neekspresiven, pri beneškem lahko najdemo bolj severno vplivane ekspresivne elemente predvsem v oblikovanju obraza in prsnega koša. Zato novo predlagana atribucija kljub upoštevanju časovne distance skoraj dveh desetletij ne zveni prepričljivo.

Razstava in katalog sta kljub nekaterim kritičnim opazkam vredna pohvale. V prvi vrsti sta širši javnosti predstavila nekatera »nova dela«, ki so postala berljiva in zanimiva šele po restavratorskih posegih; naj omenimo le vrata tabernaklja iz trogirske zakladnice (cat. 3, p. 35) in *cartapesto z Marijo z detotom* iz Hvara (cat. 23, pp. 79–83). Poleg tega je bilo s predstavitvijo očiščenih del skupaj s primerjalnim gradivom omogočeno preverjanje atribucij in primerjav na sami razstavi, kar bo gotovo sprožilo nove, prej praktično nemogoče raziskave in objave. Nenazadnje pa je razstava javnosti predstavila nekaj prej nedostopnih del, med katerimi so gotovo največje »odkritje« štiri kipi Alessandra Vittorie z zvonika trogirske stolnice – razstavljen je *Sv. Simeon* (cat. 25, pp. 86–87). Zaradi izjemnega pomena za zgodovino tako hrvaške kot evropske umetnosti je razveseljivo, da je predvidena selitev razstave v Zagreb, kjer naj bi bila mnoga, sicer tudi težje dostopna dela, vsaj še nekaj mesecev dostopna tako laični kot strokovni javnosti.

---

*Matej Klemenčič, Ljubljana*

*Nataša Polajnar Frelih: BAROČNI ČRNI OLTARJI LJUBLJANSKIH KAMNOSEŠKIH DELAVNIC,*

Stična: Slovenski verski muzej 2001, pp. 172, en zemljevid, 7 risb, 2 črno-bela in 100 barvnih posnetkov.

Ime Nataše Polajnar Frelih se v strokovni literaturi že vrsto let pojavlja v zvezi z baročnimi oltarji, izdelanimi v ljubljanskih kamnoseških delavnicah okrog leta 1700 in pogosto imenovanimi »črni oltarji«, saj so pretežno