

UMETNOSTNOZGODOVINSKI INŠTITUT FRANCETA STELETA ZRC SAZU



ACTA HISTORIAE ARTIS SLOVENICA

26|1 • 2021

Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU
France Stele Institute of Art History ZRC SAZU

ACTA HISTORIAE ARTIS
SLOVENICA

26|1·2021

LJUBLJANA 2021

Acta historiae artis Slovenica, 26/1, 2021

Znanstvena revija za umetnostno zgodovino / Scholarly Journal for Art History

ISSN 1408-0419 (tiskana izdaja / print edition) ISSN 2536-4200 (spletna izdaja / web edition)

Izdajatelj / Issued by

ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta / ZRC SAZU, France Stele Institute of Art History

Založnik / Publisher

Založba ZRC

Glavna urednica / Editor-in-chief

Katarina Mohar

Uredniški odbor / Editorial board

Renata Komić Marn, Tina Košak, Katarina Mohar, Mija Oter Gorenčič, Blaž Resman, Helena Seražin

Mednarodni svetovalni odbor / International advisory board

Günter Brucher (Salzburg), Ana María Fernández García (Oviedo), Hellmut Lorenz (Wien), Milan Pelc (Zagreb), Sergio Tavano (Gorizia-Trieste), Barbara Wisch (New York)

Lektoriranje / Language editing

Oliver Currie, Manuela Dajnko, Andrea Leskovec, Tjaša Plut, Sergio Sozi

Prevodi / Translations

Ervin Köstler, Martina Malešič, Nika Vaupotič, Alessandro Quinzi, Samo Štefanac, Polona Vidmar

Celostni strokovni in jezikovni pregled / Expert and language editing

Blaž Resman

Oblikovna zasnova in prelom / Design and layout

Andrej Furlan

Naslov uredništva / Editorial office address

Acta historiae artis Slovenica

Novi trg 2, p. p. 306, SI -1001 Ljubljana, Slovenija

ahas@zrc-sazu.si; <https://ojs.zrc-sazu.si/ahas>

Revija je indeksirana v / Journal is indexed in

Scopus, ERIH PLUS, EBSCO Publishing, IBZ, BHA

Letna naročnina / Annual subscription: 35 €; Posamezna enojna številka / Single issue: 25 €

Letna naročnina za študente in dijake: 25 €

Letna naročnina za tujino in ustanove / Annual subscription outside Slovenia, institutions: 48 €

Naročila sprejema / For orders contact

Založba ZRC

Novi trg 2, p. p. 306, SI-1001, Slovenija

E-pošta / E-mail: zalozba@zrc-sazu.si

AHAS izhaja s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

AHAS is published with the support of the Slovenian Research Agency.

Tisk / Printed by Present d. o. o., Ljubljana

Naklada / Print run: 400

© 2021, avtorji in ZRC SAZU / 2021, Authors and ZRC SAZU

Besedilo tega dela je na voljo pod pogoji slovenske licence Creative Commons 4.0 CC BY NC ND, ki pa ne velja za slikovno gradivo. Za kakršnokoli nadaljnjo rabo slikovnega gradiva je treba pridobiti dovoljenje imetnika avtorskih pravic, navedenega v poglavju Viri ilustracij. Za avtorske pravice reprodukcij odgovarjajo avtorji objavljenih prispevkov. / The text of this publication is available under the conditions of the Slovenian licence Creative Commons 4.0 CC BY NC ND, which is not valid for the published images. Any further use of images requires permission from the copyright holder, stated in the section Photographic Credits. The copyrights for reproductions are the responsibility of the authors of published papers.

VSEBINA

CONTENTS

DISSERTATIONES

Janez Balazič

- Fragmentarno ohranjene gotske stenske poslikave na zahodnem panonskem robu*7
Fragmentarily Preserved Gothic Murals on the Western Edge of Pannonia28

Mija Oter Gorenčič

- Die monastischen und kunsthistorischen Beziehungen zwischen Gaming und den Kartausen im heutigen Slowenien unter besonderer Berücksichtigung der Memoria und der Herrschaftsrepräsentation der Habsburger und der Grafen von Cilli*31
Redovne in umetnostne povezave med Gamingom in kartuzijami v današnji Sloveniji s posebnim ozirom na memorio in likovno reprezentacijo Habsburžanov in grofov Celjskih50

Samo Štefanac

- Ponovno o koprski Pietà*51
Di nuovo sulla Pietà di Capodistria63

Alessandro Quinzi

- Rodbinske ambicije Sigismunda grofa Attems Petzenstein v luči umetnostnih naročil*65
Le ambizioni familiari del conte Sigismondo Attems Petzenstein alla luce delle committenze artistiche79

Polona Vidmar

- Vorfahr oder König? Zur Rezeption der Porträts des 17. Jahrhunderts unter Franz Josef Fürst Dietrichstein (1767–1854)*81
Prednik ali kralj? Recepcija portretov iz 17. stoletja v času Franca Jožefa kneza Dietrichsteina (1767–1854)110

Mateja Maučec

- Vizualna propaganda Stadlerjevih ekumenskih prizadevanj v freskah Ivane Kobilce*113
Visual Propaganda of Stadler's Ecumenic Project in Frescoes by Ivana Kobilca131

Vaidas Petrulis	
<i>Kaunas – a Baltic Garden City?</i>	133
<i>Kaunas – baltško vrtno mesto?</i>	149
Damjan Prelovšek	
<i>Plečnikovi načrti za cerkev sv. Križa v Zagrebu</i>	151
<i>Plečnik's Plans for the Church of the Holy Cross in Zagreb</i>	165
Martina Malešič	
<i>Risbe iz stockholmskih arhivov. Poskus rekonstrukcije švedske izkušnje</i> <i>arhitektov Franceta in Marte Ivanšek</i>	167
<i>Drawings from the Stockholm Archives. An Attempt to Reconstruct</i> <i>the Swedish Experience of Architects France and Marta Ivanšek</i>	183

APPARATUS

Izvečki in ključne besede / Abstracts and Keywords	187
Sodelavci / Contributors	193
Viri ilustracij / Photographic Credits	195



QUI MATRI
MONIO JUNGIT
VIRGINEM SV
AM. BENE FACIT
1. CO. 2. 24

SAMBROSIVS

DISSERTATIONES

ET VIS PERFECTVS
EISEVADE VENDE OMNIA
QVA HABES ET DA
PAUPERIBVS
MATTH. 19.

Ponovno o koprski Pietà

Samo Štefanac

Pred časom sem pisal o lesenem kipu Pietà iz 15. stoletja v koprski stolnici,¹ a v poldrugem desetletju se lahko v umetnostnozgodovinski stroki zgodi marsikaj, kar nas prepriča o tem, da se je treba določeni problematiki ponovno posvetiti (sl. 1–2). V primeru koprške Pietà velja to še toliko bolj, saj je bil kip leta 2016 ob vandalskem napadu skupaj s še enim kipom Madone v stolnici resno poškodovan (sl. 3).² Udarci s kladivom so močno iznakazili Marijin obraz in ob dogodku se nehote spomnimo na tragedijo v vatikanski baziliki sv. Petra, kjer je leta 1972 László Tóth na podoben način poškodoval obraz Michelangelove Pietà. A čeprav bi privrženci teorije zarote oba dogodka nemara poskušali neposredno povezati, se zdi glede na znane okoliščine napada bolj malo verjetno, da bi storilec v Kopru zavestno posnemal Tóthovo dejanje; bržkone gre zgolj za naključje, da je bil žrtev napada v obeh primerih prav kip Pietà. Kakor koli že, upamo lahko, da bo kip v kratkem doživel temeljit in dobro premišljen restavratorski poseg, katerega namen ne bi smel biti zgolj sanacija poškodb, marveč tudi odkrivanje in – v skladu z možnostmi – prezentacija starejših plasti polikromacije. Vendar neljubi dogodek ni glavni razlog za ponovno pisanje o kipu.

Leta 2005 sem se spraševal predvsem o slogovnem značaju kipa, problemu datacije in o njegovi prvotni funkciji. Kar zadeva problem nekdanje lokacije in funkcije kipa, je bilo mogoče z dokajšnjo zanesljivostjo ugotoviti, da se je Pietà prvotno nahajala v koprski servitski cerkvi, kjer je bila kot čudodelna podoba posebej čaščena. O tem nazorno priča kolorirana votivna risba iz 18. stoletja, ki jo hranijo v koprskem pokrajinskem muzeju (sl. 4): v upodobitvi Pietà kot čaščene podobe brez večjih dilem prepoznamo kip, ki je danes na oltarju v južnem transeptu stolnice,³ do identičnih ugotovitev pa sta takorekoč sočasno prišla tudi avtorja monografije o servitih v Istri.⁴

Glede provenience kipa torej ne moremo dodati prav veliko, razen morda drobca v zvezi s postavitvijo kipa na današnje mesto. Po razpustitvi servitskega samostana leta 1772 in dokončnem odhodu servitov leta 1792 so leta 1806 nekaj kosov opreme iz tedaj opuščene servitske cerkve, med

¹ Samo ŠTEFANAC, Kip Pietà v koprski stolnici, *Annales. Series historia et sociologia*, 15/2, 2005, str. 241–252.

² O napadu so tedaj (22. 11. 2016) obširneje poročali slovenski mediji; gl. npr. Boris ŠULIGOJ, Vandal s kladivom nad dva dragocena kipa v koprski stolnici, Delo, <https://www.delo.si/novice/slovenija/neznanec-v-koprski-stolnici-poskodoval-600-let-star-kip-zalostne-matere-bozje.html> (2. 2. 2020); Mo. S., Koper: s kladivom nad Marijo, Slovenske novice, <https://www.slovenskenovice.si/crni-scenarij/doma/koper-s-kladivom-nad-marijo> (2. 2. 2020); Tina KOZOROG BLATNIK, Foto in video: Neznanec poškodoval dragocen kip v koprski stolnici, Multimedijški center RTV Slovenija, <https://www.rtvlo.si/crna-kronika/foto-in-video-neznanec-poskodoval-dragocen-kip-v-koprski-stolnici/408163> (2. 2. 2020).

³ Na risbi je Pietà upodobljena med kipoma sv. Roka in Sebastijana, ki so ju pred kratkim našli v Pomjanu. Kipa nista sočasna s Pietà, a sta bila v 18. stoletju del iste celote.

⁴ Sergio M. PACHERA, Tiberio M. VESCIA, *I Servi di Maria in Istria*, Trieste 2005, str. 62–66, 75, 77.



1. Pietà, stolna cerkev Marijinega vnebovzetja, Koper



2. Pietà, stolna cerkev Marijinega vnebovzetja, Koper



3. Pietà, stolna cerkev Marijinega vnebovzetja, Koper,
detajl po iznakaženju leta 2016

njimi tudi čaščeno Pietà, prenesli v stolnico,⁵ a to še ne pomeni njene dokončne postavitve, do katere je prišlo šele nekaj desetletij pozneje. Oltarni nastavek Alessandra Tremignona iz 1669–1670 je prišel na današnje mesto v stolnici v letih 1806–1807 in morda je bila že takrat vanj vstavljena Pietà,⁶ danes pa je znan podatek, da so leta 1870 pri mojstru Montiniju iz Vidma (Udine) naročili

⁵ PACHERA, VESCIA 2005 (op. 4), str. 62–63.

⁶ Sara TURK, Baročni oltarji v koprski stolnici in njihova provenienca, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 53, 2017, str. 105–108.



4. Votivna risba z upodobitvijo kipa Pietà v servitski cerkvi, 1738, Pokrajinski muzej, Koper



5. Pietà v edikuli mojstra Montinija, 1870–1871, stolna cerkev Marijinega vnebovzjetja, Koper

trono za *Addolorato* v gotskih oblikah in pripadajočo vitrino (sl. 5).⁷ Takrat je torej oltar dobil današnjo podobo, a je podatek pomemben še zaradi nečesa drugega. Gre za enega zgodnejših dokumentiranih primerov naročila izdelka v neogotskem slogu v 19. stoletju na našem ozemlju, kjer so »gotske oblike« izrecno omenjene, hkrati pa se zdi celo ob takratnem splošnem navdušenju nad posnemanjem starih arhitekturnih slogov malo verjetno, da bi enega od baročnih oltarjev zavestno posodobili z neogotsko nišo, ki je tudi edini neogotski izdelek v koprski stolnici, saj cerkvena notranjščina v 19. stoletju sicer ni doživela gotizacije. Vzrok za to je nemara globlji in tiči v želji Koprčanov, da bi ohranili spomin na nekdanjo vlogo Marijine podobe v servitski cerkvi. Če ponovno pogledamo votivno risbo, opazimo, da je Pietà nameščena v arhitektonski okvir v slogu beneške pozne gotike (*gotico fiorito*), ki je bil nedvomno sočasen s kipom in ga lahko po zasnovi primerjamo z okvirji beneških poliptihov Antonia Vivarinija ter njegovih sodobnikov. Iz upodobitve lahko sklepamo, da je bil nad kipom baldahin, ki je trapezasto segal v prostor. Gre za arhitekturni motiv, ki ga največkrat srečamo pri večjih poliptihih, kjer je osrednje mesto namesto naslikane včasih

⁷ Gre za popis del, izvedenih v koprski stolnici v letih 1870–1871; gl. Škofijski arhiv Koper (ŠAK), Kapiteljski arhiv Koper, a. e. 387, XVI, str. 4: *!.../ fu fatto l'acquisto del trono per Beata Vergine Addolorata in stile gotico eseguito dal Sig. Montini di Udine: costò assieme alla vetrina 320 fiorini*. Na zapis me je opozorila kolegica Sara Turk, ki se ji za podatek posebej zahvaljujem.

zasedala reliefna podoba,⁸ znan je tudi pri monumentalni arhitekturi,⁹ nekoliko manj pa je ohranjenih primerov, ko bi bil tak arhitekturni okvir namenjen posameznemu kipu v smislu oltarnega nastavka.¹⁰ Obliko starega arhitekturnega okvirja v osnovnih potezah – čeprav v bolj generičnem neogotskem slogu in brez značilnih elementov beneške gotike – posnema tudi današnji baldahin in skorajda ne more biti dvoma, da je nastal kot nadomestilo starega oltarnega nastavka, o katerem na podlagi upodobitve vemo, da je bil v 18. stoletju še ohranjen, ne vemo pa, kakšna je bila njegova usoda dobro stoletje pozneje, saj je medtem med drugim doživel tudi selitev iz ene cerkve v drugo. Da je bila želja po ohranitvi spomina na stari oltar resnično močnejša od želje po uvajanju tedaj modnih historističnih form, navsezadnje namiguje tudi to, da Koprčanov očitno ni motilo dejstvo, da so gotsko nišo vstavili v baročni oltar kot popoln tujek.

Leta 2005 je ostalo odprto vprašanje avtorstva in datacije koprške Pietà. Čeprav je prišlo med pisci v novejšem času do nekakšnega tihega soglasja, da izhaja kip iz severnjaških ikonografskih in kompozicijskih principov mednarodne gotike, a je nastal južno od Alp, se ga vendarle nikomur ni posrečilo konkretnije umestiti v kontekst razvoja lesene plastike na beneškem vplivnem območju.¹¹ Primerjava s kipom Pietà v Rabu (sl. 6) je pokazala tipološke sorodnosti, ne pa tudi pripadnosti istemu mojstru ali delavnici, vendar hkrati potrdila, da je bil tak tip Pietà v 15. stoletju razširjen tudi na vzhodni jadranski obali.¹² Ob tem je bilo zapisano, da je oba omenjena kipa težko umestiti v glavni tok razvoja lesene plastike v 15. stoletju v severovzhodni Italiji ter na vzhodni obali Jadrana, a pravzaprav se moramo vprašati, kaj sploh je »glavni tok« razvoja lesene plastike. Po letu 2005 je izšlo kar nekaj temeljnih študij, ki so osvetlile marsikateri vidik problematike lesene plastike na širšem beneškem vplivnem območju, a dokončnega odgovora še danes nimamo.¹³ Vsekakor lahko ugotovimo, da lesene plastike ne moremo obravnavati vzporedno s kamnito in da se slogovni razvoj, ki so ga v prvi polovici stoletja usmerjali predvsem Giovanni in Bartolomeo Bon

⁸ Npr. Vivarinijevi poliptihi v kapeli San Tarasio pri San Zaccaria v Benetkah, posebej tisti, katerega okvir je dokumentirano delo rezbarja Lodovica da Forli; gl. Anne Markham SCHULZ, *Woodcarving and Woodcarvers in Venice 1350–1550*, Firenze 2011, str. 140, 324 (sl. 14).

⁹ Tak baldahin je imel balkon Doževe palače, obrnjen proti *Piazzetti*, ki je bil poškodovan v požaru leta 1577 in ga pozneje niso obnovili v prvotnih oblikah; gl. Manfred SCHULLER, *Il Palazzo ducale di Venezia. Le facciate medioevali, L'architettura gotica veneziana. Atti del Convegno internazionale di Studio Venezia, 27–29 novembre 1996*, Venezia 2000, str. 351–431. Drugo pomembno monumentalno delo s trapezastim baldahinom je portal San Francesco alle Scale v Anconi, delo Jurija Dalmatina; gl. Fabio MARIANO, *Architettura nelle Marche dall'età classica al Liberty*, Fiesole 1995, str. 85–88; Milan PELC, *Renesansa*, Zagreb 2007 (Povijest umjetnosti u Hrvatskoj), str. 333–335.

¹⁰ Npr. okvir kipa sv. Petra v firenškem Museo Bardini; gl. SCHULZ 2011 (op. 8), str. 325 (sl. 15).

¹¹ *Fortuna critica* je podrobneje obdelana v ŠTEFANAC 2005 (op. 1), zato na tem mestu ne bom ponavljal vseh navedb.

¹² ŠTEFANAC 2005 (op. 1), str. 246–247: »/.../da je bil rabski kip, katerega nastanek sicer ni dokumentiran, v katedrali že v 15. stoletju in da je bil tedaj verjetno tudi čaščena ali vsaj občudovana podoba, dokazuje nespretna kopija Petra Trogirana z začetka 16. stoletju na portalu cerkve.«

¹³ Omeniti je treba predvsem obsežno monografijo Anne Markham Schulz (SCHULZ 2011 (op. 8)), ki prinaša številne pomembne arhivske podatke in biografije mojstrov ter bogato slikovno gradivo, v uvodnih študijah pa pojasnjuje okoliščine delovanja rezbarskih delavnic, vendar kljub temu ne ponuja zgoščenega opisa slogovnega razvoja. Kratko poglavje o leseni plastiki je vključeno tudi v najnovejši pregled beneškega renesančnega kiparstva iste avtorice; gl. Anne Markham SCHULZ, *The History of Venetian Renaissance Sculpture ca. 1400–1530*, 1, Turnhout 2017, str. 117–129. Druga študija, ki si zasluži posebno omembo, je pregled kiparstva v Istri: Predrag MARKOVIĆ, Ivan MATEJČIĆ, Damir TULIĆ, *Kiparstvo od 14. do 18. stoljeća/Scultura dal XIV al XVIII secolo*, Pula 2017 (Umjetnička baština istarske crkve/Il patrimonio artistico della chiesa istriana, 2). Gre za temeljno referenčno delo za hrvaški del Istre, ki upošteva dognanja številnih raziskav, opravljenih v zadnjih letih.



6. Pietà, stolna cerkev
Marijinega vnebovzetja, Rab

ter gostujoči firenški kiparji, kot so Pietro di Niccolò Lamberti, Giovanni di Martino da Fiesole in Nanni di Bartolo, pozneje pa mojstri, zbrani okoli Pietra Lombarda in Antonia Rizza, ne prezrčali premočrtno tudi v leseno plastiko. Rezbarji v Benetkah sploh niso bili neposredno povezani s kiparji in kamnoseki, pripadali so cehu *Arte de marangoni da case*,¹⁴ pogosto pa so sodelovali s slikarji. Med njihovimi najznačilnejšimi naročili so bili okvirji poliptihov (ter pozneje renesančnih oltarnih nastavkov) in prav poliptihi so pogosto vključevali tudi figuraliko, pa naj je šlo za osrednjo reliefno figuro, figuro v atiki, figure v stranskih poljih ali majhne kipce v nišah na samem okvirju ali v fialah, če ob tem ne omenjamo poliptihov, ki so po kompoziciji identični s slikanimi, a v celoti izvedeni v reliefu. V okoliščinah, ko se slikana in plastična podoba pojavljata druga ob drugi, pa seveda ni nenavadno, da se je lesena plastika tudi po slogovni plati približala slikarstvu, še posebej če upoštevamo, da je bila izdelava poliptiha ponavadi skupni projekt slikarja in rezbarja. Navsezadnje imamo tudi mojstre, kakršna sta bila npr. Andrea da Murano in Andrea Bellunello, ki so podpisovali tako slikarska kot rezbarska dela.¹⁵

Zanimiva opažanja o koprski Pietà, ki so pomembno izhodišče za nadaljnje raziskave, je zapisal Janez Höfler.¹⁶ Nastanek kipa je pogojno postavil v Furlanijo, čeprav ni povsem izključil možnosti, da bi šlo za delo lokalnega mojstra. Navezava na furlansko kiparstvo je zanimiva zaradi geografske

¹⁴ SCHULZ 2011 (op. 8), str. 24–26.

¹⁵ MARKOVIĆ, MATEJČIĆ, TULIĆ 2017 (op. 13), str. 153–163 (z navedbo starejše literature); Giorgio FOSSALUZZA, *Gli affreschi nelle chiese della Marca trevigiana dal Duecento al Quattrocento, 1.3: Rinascimento e Pseudorinascimento*, Treviso 2003, str. 265–290; Serenella CASTRI, *Andrea Bellunello. A Rediscovered Renaissance Madonna between the Dolomites and Friuli*, Milano 2018.

¹⁶ Janez HÖFLER, v: *Dioecesis Iustinopolitana. Spomeniki gotske umetnosti na območju koprške škofije* (ur. Samo Štefanac), Koper 2000, str. 196–197 (kat. 40).

bližine, sicer pa nekoliko problematična, predvsem zato, ker v Furlaniji ni sočasnih del, ki bi jih lahko povezali s koprskim kipom.¹⁷ Odločen odmik od slogovnih principov mednarodne gotike v smislu uvajanja form poznogotskega realizma je primerjal z deli Tirolca Lienhardta iz Briksna, ki je pomembno vplival tudi na Furlanijo, še posebej na t. i. »tolmeško šolo«; dodati velja, da gre v tem primeru za pojave, ki jih lahko tesneje povežemo s furlansko kiparsko produkcijo šele v zadnji četrtini 15. stoletja. Toliko bolj pomembno pa je Höflerjevo opozorilo na »določene slogovne afinitete« s slikarstvom Antonia Vivarinija, pa tudi s kiparskimi izdelki na Vivarinijevih poliptihih. Na tem mestu pa se ponovno srečamo s problemom razmerja severnjaških in italijanskih komponent. Nekaj se je že pisalo o problemu vpliva muranske šole na sever, še posebej na »težki slog« Konrada Laiba,¹⁸ a nemara bi se morali vprašati tudi o možnosti prenosa idej v nasprotni smeri, še posebej če upoštevamo, da je bil Vivarinijev sodelavec in svak Giovanni d'Alemagna, torej Nmec.¹⁹

Drugo pomembno izhodišče za nadaljnje preučevanje koprskega kipa je prispeval Alessandro Quinzi, ki je sicer sledil opažanjem Janeza Höflerja ter delo pogojno opredelil kot furlansko, a ob tem dodal nekaj primerjav z istrsko plastiko (npr. Madona v Oprtlju), predvsem pa opozoril na tipološke podobnosti s kipom Pietà v Montagnani na jugozahodu Veneta (sl. 7).²⁰ Primerjava koprške in montagnanske Pietà pokaže nekaj zanimivih



7. Pietà, stolna cerkev Marijinega vnebovzjetja, Montagnana

¹⁷ O tej vrzeli nas prepriča že listanje po temeljnih pregledih kiparstva v Furlaniji; gl. npr. Giuseppe MARCHETTI, Guido NICOLETTI, *La scultura lignea nel Friuli*, Milano 1956; Aldo RIZZI, *Profilo di storia dell'arte in Friuli. 2: Il Quattrocento e il Cinquecento*, Trieste 1979; Giuseppe BERGAMINI, *Il Quattrocento e il Cinquecento, La scultura nel Friuli-Venezia Giulia. 2: Dal Quattrocento al Novecento* (ur. Paolo Goi), Pordenone 1988, str. 11–130.

¹⁸ Janez HÖFLER, Hat Conrad Laib Antonio Vivarini gekannt? Marginalie zu Laibs Verbindungen mit Italien, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 40, 2004, str. 61–70.

¹⁹ Sam se spominjam pripovedi pokojnega dona Antonia Niera (1924–2010), nekdanjega skrbnika umetnostne zbirke beneškega Seminaria Patriarcale in avtorja številnih umetnostnozgodovinskih tekstov, ko je leta 1988 vodil po zbirki manjšo skupino umetnostnih zgodovinarjev (zbirka takrat še ni bila odprta za javnost) ter omenil, da je bil Antonio Vivarini tudi sam nemškega (bavarskega) rodu in da izvira priimek »Vivarini« pravzaprav iz nadimka »Baverini«. Sklepati smemo, da izhaja trditev, katere vir bi bilo treba temeljito preveriti, iz lokalnega ljudskega izročila.

²⁰ Alessandro QUINZI, v: *Istria, città maggiori. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento* (ur. Giuseppe Pavanello, Maria Walcher), Trieste 1999, str. 58. O kipu v Montagnani gl. *Dopo Mantegna. Arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI, Padova, Palazzo della ragione, 26 giugno–14 novembre 1976* (ur. Claudio Bellinati), Milano 1976, str. 124; Diocesi di Padova, *Inventario dei beni culturali mobili, 8#A0243*. V literaturi je napačno zabeleženo, da gre za lesen kip: v resnici je kamnit (*pietra del Gottardo*).



8. Aegidius da Wiener Neustadt: Pietà, 1429–1430, Santa Sofia, Padova

sorodnosti, hkrati pa tudi precejšnje razlike. Vsekakor velja omeniti oblikovanje trpečega Marijinega obraza, ki se z realističnimi potezami jasno odmika od estetike severnjaške mednarodne gotike, ovija pa ga oglavnica, ki spominja na nunsko oziroma vdovsko opravo in je značilno italijanska. Gre za tip Pietà, ki se kompozicijsko naslanja na severnjaške »lepe Pietà«. To se med drugim kaže v položaju rok, ki izhaja iz t. i. »motiva treh rok« z Marijino levico, položeno na prekrizani Kristusovi roki, a je v tem primeru variiran: pri obeh omenjenih kipih Marijina levica rahlo privzdiguje Kristusovo, medtem ko je njegova desnica v Koprju položena v naročje, v

Montagnani pa prosto visi čez materino koleno. Kar zadeva draperijo, se kipa toliko razlikujeta, da ne moremo govoriti o izdelku iste delavnice. Medtem ko ohranja draperija montagnanskega kipa predvsem v zgornjem delu določene elemente mednarodne gotike, je spodaj precej stilizirana, s ponavljajočim se vzorcem trdih zalomov gub pri tleh. Koprski kip je po tej plati slogovno naprednejši in ga zaznamuje kompleksen sistem skrbno izdelanih trdo zalomljenih gub; če primerjamo še ostale detajle, predvsem oblikovanje rok, lahko koprsko Pietà kot celoto ocenimo kot bistveno kvalitetnejšo. Kot kopija montagnanskega kipa je bila omenjena tudi kamnita Pietà v Portoseccu na otoku Pellestrina v beneški laguni, a v resnici ne gre za dosledno kopijo, saj se položaj Jezusove desnice razlikuje – v Portoseccu je položena v naročje.²¹ Po tipološki plati lahko skupini pridružimo tudi Pietà v rabski katedrali, a tudi ta po slogovnem značaju in izvedbi ni primerljiva z nobeno od omenjenih.²²

Kipa v Montagnani in Portoseccu že nakazujeta možnost, da imamo opraviti s tipom Pietà, ki je bil v 15. stoletju popularen na beneški *Terrafermi*. Verjetno se zdi, da kipi sledijo nekemu prototipu; lahko bi šlo za izgubljen vzor, ni pa izključeno, da bi bila glavni vir katera od ohranjenih severnjaških Pietà, ki jih v Venetu ni malo, in v tem primeru lahko govorimo celo o mogočem konkretnem vzoru. To bi lahko bil kip Aegydiusa Gutensteina iz Dunajskega Novega mesta (Aegidius Gutenstein da Wiener Neustadt) v padovanski cerkvi Santa Sofia, dokumentirano delo iz 1429–1430 (sl. 8).²³ Slogovno kip sicer v celoti pripada mednarodni gotiki, kar je glede na poreklo mojstra in čas nastanka povsem razumljivo, a je njegova oglavnica oblikovana po italijansko, poleg tega pa Marijina levica podpira Kristusovi roki na podoben način, kot ga vidimo pri omenjenih kipih: ohranjen je sicer »motiv treh rok«, a odstopa od večine severnjaških Pietà, kjer je Marijina roka položena čez obe Kristusovi, ter tako napoveduje njegov nadaljnji razvoj.

²¹ QUINZI 1999 (op. 20), str. 58. Za kip v Portoseccu gl. Alberto RIZZI, *Scultura esterna a Venezia*, Venezia 1987, str. 551.

²² ŠTEFANAC 2005 (op. 1), str. 246–247.

²³ Wolfgang WOLTERS, *La scultura gotica veneziana. 1300–1460*, Venezia 1976, str. 105–106, 263–264. Iz dokumenta je razvidno, da bi moral biti kip narejen po vzoru neke Marijine podobe v stolnici, a po Woltersovem mnenju tega vzora med ohranjenimi deli ni mogoče identificirati.



9. Pietà, San Clemente, Padova



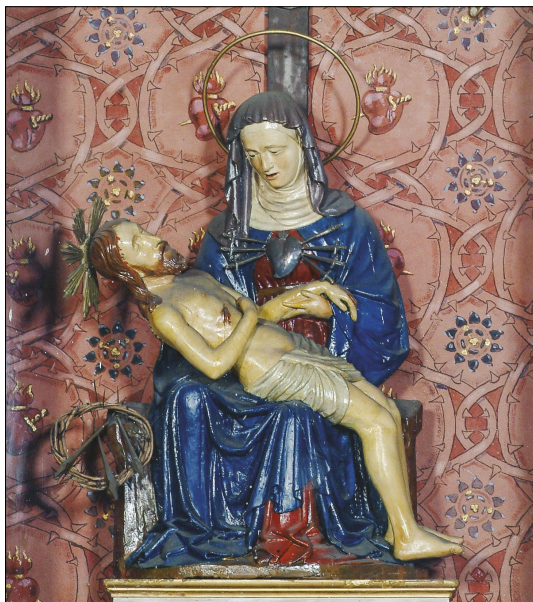
10. Pietà, San Martino, Piove di Sacco

Na to, da bi bil lahko prav kip mojstra Egidija vzor za ustvarjanje lokalnih delavnic, nam poleg že omenjene Pietà v Montagnani namiguje še nekaj kiparskih del na območju padovanske škofije. Najprej bi omenil Pietà v cerkvi San Clemente v samem mestnem jedru Padove (sl. 9). Gre za močno preslikan lesen kip, ki v strokovni literaturi doslej ni bil obravnavan, a je zabeležen v registru premične kulturne dediščine padovanske škofije in pogojno datiran v sredino 15. stoletja.²⁴ Marija ima glavo ovito v »nunsko« oglavnico, njena levica podpira Kristusovo levico, medtem ko njegova desnica počiva v naročju, skratka, prisotne so vse bistvene prvine kompozicije koprskega in rabskega kipa. Po drugi strani pa ne smemo spregledati tistega, kar povezuje padovanski kip z Egidijevo Pietà, in tu gre predvsem za draperijo. Čeprav ni več tipičnih motivov mehkega sloga (zaman bomo iskali skledaste gube med kolena in slapove gub ob straneh), je gubanje vendarle mehko in tekoče, detajl, ki bi bil lahko povzet neposredno po Egidijevem kipu, pa je del Kristusovega perizomnega ogrinjala, ki visi čez Marijino levo koleno: gre za motiv, ki je posebnost omenjenega kipa, saj ga na upodobitvah Pietà mednarodne gotike praviloma ne srečujemo.

Jugovzhodno od Padove leži Piove di Sacco in v tamkajšnji župnijski cerkvi sv. Martina, ki jo domačini imenujejo kar *Duomo*, sta kar dve upodobitvi Pietà. Posebej zanimiv je lesen kip na enem od stranskih oltarjev (sl. 10).²⁵ Po tipološki plati delo nedvomno pripada isti skupini: Marija ima nunsko

²⁴ Diocesi di Padova, *Inventario dei beni culturali mobili*, 8-S1913. Kip ni omenjen niti v opisu cerkve v rdečem vodniku Touring Club Italiano: *L'Italia. 11: Veneto*, Roma 2005, str. 420.

²⁵ Paolo TIETO, *Il Duomo di Piove di Sacco e brevi cenni sulle altre chiese*, Piove di Sacco 1976, str. 31; Paolo TIETO,



11. Pietà, San Martino, Piove di Sacco



12. Pietà, stolna cerkev Marijinega vnebovzjetja, Koper, detajl

oglavnico, roke so v podobnem položaju kot v Kopru, Rabu, Portoseccu in v cerkvi San Clemente v Padovi, le da je Kristusova desnica bolj pokrčena in leži na prsih, je pa močno variiran položaj njegovega telesa, ki ga materina desnica privzdiguje v diagonalno pozo. A če zanemarimo omenjene razlike, nas presenetijo podobnosti s koprsko Pietà. Oba kipa sta močno preslikana, kar otežuje analizo posameznih detajlov, a hkrati do neke mere olajšuje medsebojno primerjavo in hitro lahko ugotovimo, da je Marijin obraz pri obeh kipih proporcioniран ter oblikovan praktično identično, kar lahko rečemo tudi za oblikovanje oglavnice (sl. 11–12), pa čeprav se njena izpeljava v spodnjem delu pri obeh kipih nekoliko razlikuje. Enaki so tudi sistem draperije, razmerje med Marijinim plaščem in tuniko, rahlo pahljačasto razporejene gube pod pasom ter oblikovanje samih gub: gre za sorazmerno tanke, ostro zarezane gube, ki konveksno izstopajo iz površine kipa ter se pri tleh ostro zalamljajo in skrbno nalagajo okoli figure in čez Marijina stopala, ki jih v celoti prekrivajo. Primerljivo je tudi oblikovanje Kristusovega perizomnega ogrinjala, še pomembnejše pa so podobnosti v oblikovanju motiva, ko Marija privzdiguje sinovo levico, in prav spretno oblikovanje rok nas dodatno prepriča o kvaliteti kiparja. Na podlagi opisanega lahko torej kljub temu, da deli nista restavrirani, postavimo smelo domnevo, da sta koprška in pioveška Pietà delo istega mojstra. Razlike v izvedbi določenih delov je zlahka mogoče razložiti v smislu variiranja neke teme v opusu istega umetnika,²⁶ saj izdelovanje identičnih kopij v kamnu in lesu, torej v tehnikah, pri katerih ni bila mogoča uporaba kalupov, ni bilo prav pogosto.

Madre di Dio. Iconografia mariana lungo i secoli a Piove di Sacco, Padova 2000, str. 52–53; Diocesi di Padova, Inventario dei beni culturali mobili, 90K0205: kip je pogojno označen kot venetsko delo. Kratek zapis o kipu najdemo tudi v najnovejši monografiji o cerkvi: Giuliana ERICANI, Una storia per immagini. Il patrimonio artistico della Collegiata dal XIV al XVI secolo, *Il Duomo di Piove di Sacco. Mille anni di storia e arte* (ur. Mario Miotto), Piove di Sacco 2016, str. 154–155. Avtorica datira kip v pozno 15. stoletje in ga povezuje s slikarstvom Jacopa da Montagnana.

²⁶ Treba je vendarle priznati, da je privzdignjeni položaj Kristusovega telesa v Piove di Sacco nekoliko nenaraven, posebej zato, ker ostaja desno Marijino koleno prosto in povsem neobremenjeno (Kristusovo telo se ga ne dotika), zato ne bi bilo presenečenje, če bi se v prihodnosti izkazalo, da je bil kip v poznejšem obdobju nekoliko predelan.

Spoznanje, da je koprsko Pietà najbrž izdelal isti mojster kot kip v Piove di Sacco, premakne tudi domnevni kraj nastanka našega kipa proti Padovi. V preteklosti so bile opažene slogovne afinitete kipa z deli Antonia Vivarinija in njegovega kroga oz. »muranske šole« in vprašati se moramo, v kolikšni meri je to mogoče povezati s »padovansko« tezo. Padova je predvsem po zaslugi Donatellovega gostovanja postala že pred sredino 15. stoletja eno najpomembnejših središč umetnostnega razvoja v severni Italiji. Donatellovskih elementov pri naših kipih resda ne najdemo, a če upoštevamo Pietà Aegidiusa Gutensteina kot možno tipološko izhodišče, se moramo zavedati, da so korenine našega mojstra bržkone še preddonatellovske, zato pa tudi tu najdemo bližje paralele v sočasnem padovanskem slikarstvu, ki ga je sredi stoletja zaznamovalo delovanje Francesca Squarcioneja. Francesco Squarcione (ok. 1395–po 1468) je deloval v približno istem obdobju kot Antonio Vivarini in njuno slikarstvo je bilo okoli leta 1450 na podobni razvojni stopnji; še toliko pomembnejši so Squarcionejevi učenci, slikarji, kot so Marco Zoppo, Jurij Čulinović, Carlo Crivelli, Bernardo Parentino, Andrea Mantegna in številni drugi, sicer pa elemente padovanskega sloga kaže tudi slikarstvo Bartolomea Vivarinija, čigar dokumentirana kariera se začne okoli leta 1450 prav v Padovi.²⁷ Prav pri njih se med drugim razvije tudi značilen sistem draperije z ostro markiranimi gubami, ki se pogosto trdo zalamljajo in mečkajo pri tleh. V ta kontekst ni težko vključiti slogovnega značaja koprškega in pioveškega kipa, prav tako pa tudi ne ostalih kipov iz skupine (Montagnana, Portosecco, San Clemente v Padovi, Rab), ki so po slogovni plati konzervativnejši, a zaradi tega ne nujno starejši.

V novejši literaturi je prišlo do konsenza, da je koprška Pietà nastala kmalu po sredini 15. stoletja,²⁸ in domneva o njenem padovanskem poreklu to vsekakor dopušča. Petdeseta leta so bila v Padovi čas izjemno intenzivne umetnostne produkcije in po slogovnem značaju lahko koprski kip umestimo prav v ta čas. Nobeden od kipov Pietà iz obravnavane skupine ni datiran, a vendarle imamo delo, ki nam je v pomoč kot približna orientacija za datacijo naših kipov. Če se vrnemo v Piove di Sacco, najdemo nad vhodom v zakristijo mestne župnijske cerkve, prav tiste, v kateri se nahaja kip mojstra koprške Pietà, sneto fresko z upodobitvijo Pietà, datirano z letnico 1457 (sl. 13).²⁹ Po kompoziciji se upodobitev ne razlikuje od obravnavanih kipov, celo Marijina fiziognomija je nekoliko podobna, spuščena Kristusova desnica pa spominja na kip v Montagnani. Tudi po slogovni plati najdemo paralele in to predvsem v oblikovanju draperije, ki jo zaznamujejo zmečkane gube. Delo, ki je žal precej poškodovano, je pripisano anonimnemu severnjaškemu mojstru, a se glede na čas nastanka, slog, predvsem pa naslikani arhitekturni okvir z lokom, ki je zasnovan *all'antica*, zdi, da gre za domačega mojstra, ki so mu bili dobro znani dosežki Squarcionejeve šole, če ni bil celo eden od njegovih številnih učencev. Freska v Piove di Sacco nedvomno dokazuje, da so Pietà tega tipa v padovanskem okolju nastajale v petdesetih letih 15. stoletja.

Še en namig imamo, ki bi lahko posredno potrdil možnost nastanka koprškega kipa kmalu po sredini stoletja. Danes ni nobenega dvoma, da je bila Pietà pred razpustitvijo samostana v servitski cerkvi in to po pričevanju virov celo kot čaščena podoba,³⁰ ni pa izključeno, da bi bila v Kopru od vsega

²⁷ O različnih vidikih Squarcionejevega dela in nasledstva gl. *Francesco Squarcione. „Pictorum Gymnasiarcha Singularis.“ Atti delle giornate di studio, Padova, 10–11 febbraio 1998* (ur. Alberta De Nicolò Salmazo), Padova 1999.

²⁸ HÖFLER 2000 (op. 16); QUINZI 1999 (op. 20).

²⁹ Freska je bila odkrita ob radikalni prezidavi cerkve na prelomu 19. stoletja; gl. TIETO 1976 (op. 25), str. 42; TIETO 2000 (op. 25), str. 52–53; Diocesi di Padova, *Inventario dei beni culturali mobili*, 90K0187; ERICANI 2016 (op. 25), str. 154.

³⁰ Nicolò MANZUOLI, *Nova descrizione della provincia dell'Istria*, Venezia 1611, str. 75; Paolo NALDINI, *Corografia ecclesiastica o sia descrizione della città, e della diocesi di Giustinopoli detto volgarmente Capo d'Istria*, Venezia 1700, str. 181, 183; ŠTEFANAC 2005 (op. 1), str. 249.



13. Pietà, 1457, San Martino, Piove di Sacco, freska nad vhodom v zakristijo

začetka. Serviti so se v Kopru naselili leta 1453,³¹ zato je legitimno postaviti vprašanje, ali je kip morda prišel v Koper skupaj z njimi že ob ustanovitvi samostana.³² Dokončnega odgovora na to nimamo, a ni nepomembno, da je bila prav Žalostna Mati Božja (*Vergine Addolorata*) pri servitih posebej čaščena vse od začetkov delovanja reda.³³ Če bi se domneva izkazala za pravilno, bi smeli sklepati, da je bil kip izdelan prav za potrebe novoustanovljenega samostana, kar bi potrdilo datacijo v zgodnja petdeseta leta 15. stoletja.

Obliko Marijine oglavnice, ki je ovita okoli vratu in spominja na nunsko ali vdovsko opravo, je vsekakor mogoče povezati s servitskim redom: pripadnice servitov so namreč nosile prav vdovska oblačila, praviloma črne barve,³⁴ zato tudi ne bi bilo naključje, če bi ob sondiranju površine koprskega kipa naleteli na temno plast prvotne polikromacije, ki jo posnema tudi današnja temnomodra preslikava. A problem je širši: vdovske oglavnice se pri kipih Pietà ne omejujejo na dela, povezana s servitskim redom, temveč so v Italiji skorajda pravilo in jih najdemo tudi pri delih mednarodne gotike, za katera

velja, da so import s severa³⁵ – največkrat se jim pripisuje salzburški izvor –, a po drugi strani na severu vdovskih oglavnic praktično ne najdemo. S problemom se dosedanji pisci niso veliko ukvarjali, vendar se ob tem pojavu ponujata dve mogoči razlagi: da je večje število navidez severnjaških Pietà nastalo na italijanskih tleh, o čemer priča kip Aegidiusa Gutensteina, ki je dokumentirano nastal v

³¹ PACHERA, VESCIA 2005 (op. 4), str. 37–42.

³² Pietà je bila v Kopru že vsaj v začetku 17. stoletja: da so čaščeno podobo leta 1606 prenesli v novo servitsko cerkev, poročata tako MANZUOLI 1611 (op. 30), str. 75, kot NALDINI 1700 (op. 30), str. 181, 183.

³³ PACHERA, VESCIA 2005 (op. 4), str. 23–24: posebno čaščenje podobe Žalostne Matere Božje je bilo pri servitih prisotno že vsaj od sredine 15. stoletja, od leta 1668 pa je morala imeti vsaka cerkev, ki sama po sebi ni bila posvečena Žalostni Materi Božji, njen oltar. Tak primer je bila servitska cerkev v Umagu, ki je bila sicer posvečena sv. Jakobu in Jerneju, a je bila med prebivalstvom znana predvsem kot *chiesa dell'Addolorata*. Cerkev so po 2. svetovni vojni podrli, poznogotski kip Pietà pa je ohranjen; gl. PACHERA, VESCIA 2005 (op. 4), str. 80–83. O kipu gl. MARKOVIĆ, MATEJČIĆ, TULIĆ 2017 (op. 13), str. 200–202.

³⁴ PACHERA, VESCIA 2005 (op. 4), str. 24.

³⁵ Temeljno delo o nemških Pietà v Italiji je še vedno Werner KÖRTE, *Deutsche Vesperbilder in Italien, Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1, 1937, str. 1–138. Posebej za Furlanijo gl. tudi Letizia CASELLI, *Il compianto sul Cristo morto in Friuli tra Quattrocento e Cinquecento, Territori e contesti d'arte*, 3–4, 1999, str. 53–73. Primer »severnjaške« (salzburške?) Pietà z nunsko oglavnico je bil tudi ukradeni kip iz piranskega župnišča; gl. HÖFLER 2000 (op. 16), str. 191–193 (kat. 38).

Padovi,³⁶ ali da so kiparske delavnice na severu za italijanske naročnike izdelovale njihovim potrebam in okusu prilagojene podobe. Seveda nobena od omenjenih možnosti ne izključuje druge, a na tem mestu problema žal ne bomo mogli rešiti.

Ob spoznanju, da je koprski kip Pietà delo padovanskega mojstra, ki je izdelal tudi Pietà v Piove di Sacco, ter ob primerjavi s podobnimi deli na območju padovanske škofije lahko tudi na novo ovrednotimo njegovo kvalitetno raven in pomen. Gre za kvalitetno delo iz časa neposredno po sredini 15. stoletja, ki v sebi združuje elemente, ki so dediščina mednarodne gotike – to se kaže predvsem v kompoziciji –, po slogovni plati pa uvaja novosti, ki se pojavljajo v sočasnem slikarstvu Squarcionejeve šole. Tako se mojster koprške Pietà izkaže za pomembnega umetnika celo v širšem severnoitalijanskem kontekstu. V slovenski Istri pa se je ohranila še ena Pietà, ki doslej ni pritegnila posebne pozornosti strokovnjakov.³⁷ Gre za lesen relief, ki se danes nahaja v zakristiji župnijske cerkve sv. Jurija v Piranu (sl.

14), nekoč pa je pripadal poznogotskemu poliptihu, kakršnih se je v Istri nekaj ohranilo, bodisi v celoti bodisi fragmentarno.³⁸ Kot večina podobnih del je podoba precej na debelo premazana z domnevno več sloji barve, tako da prav natančna analiza detajlov ni mogoča, kljub temu pa ni dvoma, da gre za delo 15. stoletja. Kompozicijsko v celoti izhaja iz tipa »lepih Pietà« in ohranja »motiv treh rok«, hkrati pa nosi Marija italijansko nunsko oglavnico. Čeprav je glede na današnje stanje kvaliteto težko objektivno oceniti, se zdi relief precej bolj poljudno delo kot koprška Pietà, po drugi strani pa ni povsem izključeno, da bi bil dal njegovemu avtorju prav koprski kip določeno spodbudo.³⁹ Na to namiguje Marijin obraz, prav tako pa tudi oblikovanje draperije, še posebej močno zmečkane gube v spodnjem delu. Več kot domnevati, da gre za delo domačega, istrskega mojstra, za zdaj ne moremo, pa tudi datacijo lahko le okvirno postavimo v drugo polovico 15. stoletja, a če bi se izkazalo, da je bila vzor zanj prav koprška Pietà, bi bil to še en posreden dokaz o njeni prisotnosti v Istri neposredno po nastanku.



14. Pietà, ž. c. sv. Jurija, Piran

³⁶ O možnosti nastanka navidez severnjaških kipov na italijanskih tleh je razmišljal tudi Emilijan CEVC, *Srednjeveška plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1963, str. 174–176.

³⁷ Delo na kratko omenja edinole CEVC 1963 (op. 36), str. 211–212.

³⁸ Npr. poliptihi ali njihovi fragmenti v Umagu, Bačvi (pripisan Jacopu Moronzonu) in monumentalni poliptih v puljski cerkvi sv. Frančiška, pripisan Andrei da Murano; gl. MARKOVIČ, MATEJČIČ, TULIČ 2017 (op. 13), str. 102–110, 155–163.

³⁹ CEVC 1963 (op. 36), str. 211–212, vidi v delu pokmeten odmev koprške Pietà, oziroma »ljudsko kraško ponovitev, verjetno že iz petdesetih let«. Seveda je datacija v petdeseta leta glede na današnje datacijo koprškega kipa nekoliko prezgodnja, hkrati pa pisec ne pove, da gre za izrazito reliefno upodobitev, kar pojasnjuje ploskovitost gub v spodnjem delu in modelacije nasploh. Tudi glede na material (les) se zdi verjetnejše, da gre za istrsko in ne kraško delo.

Di nuovo sulla Pietà di Capodistria

Riassunto

Parlando nel lontano 2005 della statua lignea quattrocentesca della Pietà nel duomo di Capodistria, l'autore di questo contributo si era concentrato su due problemi: su quello riguardante il carattere stilistico dell'opera e la sua origine, nonché su quello della sua collocazione originaria a Capodistria. Siccome l'opera è raffigurata in un disegno votivo settecentesco, è stato possibile determinare che la statua era nel passato l'immagine venerata nella chiesa del convento dei serviti (fondato nel 1453) e trasferita al duomo nel primo Ottocento, dopo la soppressione del convento. Oggi possiamo aggiungere anche che l'edicola neogotica che attualmente ospita la statua e imita le forme di quella originale, è stata commissionata nel 1870 presso il maestro udinese Montini.

Più difficile era invece nel 2005 determinare l'origine dell'opera: sebbene il motivo iconografico di *Vesperbild* proviene dai paesi oltralpini, nel Quattrocento era già ampiamente adoperato anche nell'Italia settentrionale. D'altra parte, la scultura lignea non si può facilmente inserire nella "linea maestra" dello sviluppo, rappresentata da scultura in pietra, in quanto gli intagliatori collaboravano più spesso con i pittori. Infatti, la Pietà capodistriana rivela alcune affinità con la pittura muranese della cerchia di Antonio Vivarini e in base a queste osservazioni l'origine dell'opera è stata ipoteticamente collocata nell'ambito veneto-muranese e datata nel decennio dopo la metà del secolo.

Il recente riesame della statua capodistriana e del materiale comparativo nel Veneto ha condotto allo spostamento della sua origine verso Padova, dove (inclusi i dintorni della città) sono tuttora presenti numerose statue della Pietà, databili intorno alla metà del Quattrocento. In più, abbiamo pure la presunta fonte d'ispirazione per alcune di queste opere: si tratta della statua di Aegidius da Wiener Neustadt, opera datata nel 1429-1430 e appartenente tuttora al gotico internazionale nordico, però eseguita a Padova e adattata alle esigenze dei committenti italiani (la testa della Vergine è avvolta in soggolo da suora o vedova, tipicamente italiano). Le Pietà di questo gruppo (Montagnana, Portosecco, San Clemente a Padova) sono opere di botteghe diverse, ma tra queste c'è l'esemplare del duomo di Piove di Sacco, la statua lignea che si può attribuire addirittura alla stessa mano della Pietà di Capodistria: è praticamente identico il modellato del viso e delle mani, nonché il sistema del drappeggio, mentre le differenze tra le due opere (la posizione del corpo di Cristo) si possono spiegare come variazione nell'oeuvre dello stesso artista. Nella stessa chiesa di Piove di Sacco si trova pure un affresco raffigurante la Pietà, datato nel 1457: siccome la figura dipinta appartiene alla stessa tipologia, la data può servire come punto di riferimento anche per la datazione delle altre statue in questione. Le statue di Capodistria e di Piove di Sacco sono prive degli elementi del gotico internazionale; essendo di origine padovana non si possono collegare strettamente nemmeno con la pittura muranese, come è stato ipotizzato nel passato, ma l'intensa attività artistica a Padova intorno alla metà del secolo poteva dare una spinta importante anche allo sviluppo della scultura lignea nella zona. Anche qui dobbiamo cercare le principali fonti d'ispirazione nella pittura, in questo caso nella cerchia di Francesco Squarcione e i suoi allievi.

La Pietà di Capodistria è dunque opera di un abile intagliatore padovano, tuttora anonimo, che ha eseguito pure quella di Piove di Sacco. Si può ipotizzare che la statua capodistriana sia stata realizzata nei primi anni 50 del Quattrocento e non è da escludere che essa sia giunta a Capodistria insieme ai serviti in occasione della fondazione del loro convento. Un rilievo raffigurante la Pietà (probabilmente resto di un polittico) si trova pure presso la parrocchiale di Pirano e possiamo chiederci se l'autore di quest'opera di livello qualitativo più modesto, possibilmente istriano, si era ispirato dalla statua capodistriana: se fosse così, questa sarebbe un'altra prova che la Pietà di Capodistria era presente nella zona già nel Quattrocento.

Verzeichniß

über die in folgen sechs Entwürfen von 18. Jänner 1860 N: 881 nach Alim abgeforderten Gemälden.

Inventar		Vom Rittersaal	Hinter	Zusammen	
Zusammen				Belastung in Gold	
pag	post.			fl	kr
10	10	Kaiser Ferdinand III in dem Rüst	III.	1	2 10
10	11	Maria Theresia, Kaiserin Gemalin	III.	1	2 10
10	8	Kaiser Leopold I	III.	1	2 10
10	9	Maria Theresia, Kaiserin Gemalin	III.	1	2 10
10	7	Philipp IV, König von Spanien	III.	1	2 10
10	12	Maria Theresia, Kaiserin Gemalin	III.	1	2 10
10	13	Carl I, König von Spanien	III.	1	2 10
11	14	Gemälde, Kaiserin Gemalin	III.	1	2 10
11	15	Carl II, König von Spanien	III.	1	2 10
10	6	Kaiserin Maria Theresia, Kaiserin Gemalin	III.	1	2 10
10	2	Philipp IV, König von Spanien	III.	1	2 10
10	3	Ferdinand Maria, Herzog in Savoyen und im oberen Pfalz; in Gemälde als: Kaiserin Gemalin von Österreich	III.	1	2 10
10	4	Leopold III, König von Spanien	III.	1	2 10
10	5	Philipp von Spanien	III.	1	2 10
11	17	Leopold Graf Graf von Lobkowitz	III.	1	21
11	18	Leopold, verb. Fürstin Liechtenstein, Kaiserin Gemalin	III.	1	21
11	19	Leopold Graf Graf von Lobkowitz	III.	1	21
11	20	Maria Theresia, verb. Fürstin Liechtenstein, Kaiserin Gemalin	III.	1	21
11	16	Philipp Graf Graf von Lobkowitz, vom Kaiser Leopold II	III.	1	2 10
I Summa				19	32 34.

APPARATUS

IZVLEČKI IN KLJUČNE BESEDE

ABSTRACTS AND KEYWORDS

Janez Balažic

Fragmentarno ohranjene gotske stenske poslikave na zahodnem panonskem robu

1.01 Izvirni znanstveni članek

Avtor v prispevku obravnava fragmentarno ohranjene stenske poslikave, pripisane regionalnim slikarskim delavnicam, ki so zarisovale t. i. navpično vplivno os po zahodnem panonskem robu. Zbrani primeri navkljub okrnjeni predstavnosti pomembno dopolnjujejo umetnostnozgodovinsko podobo umetnostne produkcije tega prostora v času Luksemburžanov. Prispevek kaže na tvorne povezave med pokrovitelji in umetnostnimi delavnicami. Njihovo produkcijo pred sredino 14. stoletja zaznamuje izzvenevanje visokogotskega linearnega stila, zatem pa ob italijanskih trecentističnih spodbudah »mešani« ali »prehodni« slog tretje in zadnje četrtine 14. stoletja, na vrhuncu češko-dunajske produkcije okoli leta 1400 pa tudi tu zmagata mednarodni gotski slog, ki odzvanja še globoko v 15. stoletje.

Ključne besede: fragmenti, gotske poslikave, zahodni panonski rob, Luksemburžani, visokogotski linearni stil, mešani slog, prehodni slog, mednarodni slog

Janez Balažic

Fragmentarily Preserved Gothic Murals on the Western Edge of Pannonia

1.01 Original scientific article

The author discusses the fragmentarily preserved murals attributed to regional painting workshops which exemplify the so-called vertical influence axis on the western edge of Pannonia. Despite their fragmentary condition, the examples discussed make an important contribution to our understanding of the artistic production in this territory at the time of the House of Luxembourg. The paper explores the productive connections between artistic workshops and their patrons. The artistic output of the workshops was characterized by the gradual fading of the high Gothic linear style already before the middle of the 14th Century, and by a 'mixed' or 'transitional' style under Italian Trecento influences in the second half of the 14th Century, whereas at the time of the peak of Czech and Viennese production around 1400 the international Gothic style prevails and is still discernible well into the 15th Century.

Keywords: fragments, Gothic paintings, western edge of Pannonia, the House of Luxembourg, High Gothic linear style, mixed style, transitional style, international style

Martina Malešič

Risbe iz stockholmskih arhivov.

Poskus rekonstrukcije švedske izkušnje arhitektov Franceta in Marte Ivanšek

1.01 Izvirni znanstveni članek

Arhitekta France in Marta Ivanšek se v slovenski arhitekturni zgodovini pogosto omenjata kot »ambasadorja« švedske kulture, ki sta iz Skandinavije v slovenski prostor prinesla vrsto za napredek stanovanjskega standarda ključnih modelov, na primer urbanistično idejo nizko-goste stanovanjske zazidave (naselje Murgle v Ljubljani), skandinavski sistem moderne laboratorijske kuhinje (SVEA) ter tečaje Barva in oblika. Švedsko izkušnjo arhitektov Ivanšek omenjajo številni raziskovalci povojne slovenske arhitekture, vendar področje še ni bilo podrobno raziskano in predstavljeno. Prispevek prinaša vpogled v leta, ki sta jih Ivanška preživela v Stockholmu. S pomočjo primarnega gradiva iz stockholmskih arhivov, lastnih zapisov arhitektov in korespondence poskuša rekonstruirati njuno bivanje in delo v Stockholmu.

Ključne besede: France Ivanšek, Marta Ivanšek, stanovanjska gradnja, Švedska, bivanjska kultura, slovenska arhitektura

Mateja Maučec

Vizualna propaganda Stadlerjevih ekumenskih prizadevanj v freskah Ivane Kobilce

1.01 Izvirni znanstveni članek

Članek se ukvarja z likovnim prispevkom slovenske slikarke Ivane Kobilce v sarajevski semeniški cerkvi sv. Cirila in Metoda. Poslikava dela cerkve je bila med prvimi naročili, ki jih je umetnica pridobila v Sarajevu, ter po obsegu tudi njeno največje delo. Umetnica je poslikala del kupole, severni steni obeh krakov transepta in štiri tonde, dva na pevskem koru ter dva na stranskih emporah. Za freske, ki združujejo jezuitsko in ekumensko ikonografijo, je ikonografski program sestavil prvi sarajevski nadškof dr. Josip Stadler, freske pa so priča njegovih neuresničenih cerkveno-političnih ambicij po združitvi vzhodne in zahodne Cerkve.

Ključne besede: ekumenizem, Josip Stadler, stensko slikarstvo, Ivana Kobilca, vizualna propaganda, Bosna in Hercegovina

Martina Malešič

Drawings from the Stockholm Archives.

An Attempt to Reconstruct the Swedish Experience of Architects France and Marta Ivanšek

1.01 Original scientific article

Slovene architectural history often mentions the architects France and Marta Ivanšek as 'ambassadors' of Swedish culture. From Scandinavia they brought a number of models which proved to be crucial for the improvement of housing standards such as the idea of low-rise high-density housing (e.g. the Murgle development in Ljubljana), Scandinavian modern kitchen design (SVEA) and the Barva in Oblika ('Colour and Form') courses on the Swedish Natural Colour System and its applicability in design, architecture and textile industry. Numerous researchers of post-war Slovenian architecture have mentioned France and Marta Ivanšek's Swedish experience, but the topic has not yet been researched or presented in detail. This article seeks to provide an insight into the years the architects spent in Stockholm. Based on primary sources from the Stockholm archives, the architects' own records and correspondence, it reconstructs their stay and work in Stockholm.

Keywords: France Ivanšek, Marta Ivanšek, housing, Sweden, dwelling culture, Slovene architecture

Mateja Maučec

Visual Propaganda of Stadler's Ecumenic Project in Frescoes by Ivana Kobilca

1.01 Original scientific article

The article deals with the artistic contribution of the Slovene painter Ivana Kobilca in the Sarajevo seminary Church of Sts Cyril and Methodius. The painting of part of the church was among the first commissions that the artist obtained in Sarajevo, and in terms of the scope also her largest work. The artist painted part of the dome, the northern walls of the transept and four tondi, two on the organ loft and two on the side galleries. The iconographic program for the frescoes, which combine Jesuit and ecumenical iconography, was designed by the first archbishop of Sarajevo, Dr. Josip Stadler. The frescoes attest to his unrealized ecclesiastical and political ambitions of unifying the Eastern and Western Churches.

Keywords: ecumenism, Josip Stadler, wall painting, Ivana Kobilca, visual propaganda, Bosnia and Herzegovina

Mija Oter Gorenčič

Redovne in umetnostne povezave med Gamingom in kartuzijami v današnji Sloveniji s posebnim ozirom na memorio in likovno reprezentacijo Habsburžanov in grofov Celjskih

1.01 Izvirni znanstveni članek

V članku so predstavljene redovne in umetnostne povezave kartuzij na Slovenskem s kartuzijo Gaming. Raziskava je pokazala, da je do okrog leta 1500 potekala relativno pogosta izmenjava priorjev in menihov med Gamingom in slovenskimi kartuzijami. V večini primerov je šlo za prihode menihov iz Gaminga v slovenske kartuzije, redkejši pa so bili odhodi iz slovenskih kartuzij v Gaming. Tudi umetnostnozgodovinska primerjalna in slogovna analiza sta razkrili več doslej še neopaženih povezav. Povezavo razkrivajo tudi posamezni ujemanja se kamnoseški znaki. V slovenskih kartuzijah izstopa umetnostno naročništvo grofov Celjskih. Ti bi se pri likovni reprezentaciji lahko zgledovali prav po načinih, ki so se jih z namenom *memorie* v Gamingu posluževali Habsburžani.

Ključne besede: kartuzijani, kartuzijanska arhitektura, srednji vek, grofje Celjski, Habsburžani, Gaming, Žiče, Jurklošer, Bistra, Pleterje, *memoria*, likovna reprezentacija

Vaidas Petrusis

Kaunas – baltško vrtno mesto?

1.01 Izvirni znanstveni članek

Med letoma 1919 in 1939, ko je imel Kaunas statusčasne prestolnice Litve, sta krojila arhitekturni značaj njegovega urbanega okolja procesa, ključna za tisti čas – modernizacija in napredek. V dvajsetih letih 20. stoletja je v hitro rastoči prestolnici vladalo veliko pomanjkanje stanovanj, zato so bile stanovanjske stavbe pomemben del gradbene dejavnosti in mestnega programa modernizacije skozi celotno medvojno obdobje. Med dokumente, ki so vplivali na koncept bivalnega okolja, spada urbanistični načrt za Kaunas, ki sta ga leta 1923 zasnovala danski inženir in urbanist Marius Frandsen in litovski arhitekt Antanas Jokimas. Projekt je predvidel razdelitev mesta na različne funkcionalne cone. Eno teh območij – rezidenčni Žaliakalnis – priča, da so bile med najpomembnejšimi urbanističnimi pobudami v ozadju projekta eksperimentalne zamisli Ebenezerja Howarda o vrtnem mestu. Članek s pomočjo zgodovinskih virov

Mija Oter Gorenčič

Monastic and Artistic Connections between Gaming and the Charterhouses in Present-Day Slovenia with Particular Regard to Memoria and the Visual Representation of the Habsburgs and the Counts of Cilli

1.01 Original scientific article

The article presents the monastic and artistic connections between the charterhouses in Slovenia and the Gaming Charterhouse. The research shows that until around 1500 there was a relatively frequent exchange of priors and monks between Gaming and Slovenian charterhouses. In most cases these exchanges related to monks from Gaming coming to Slovenian charterhouses, while departures from Slovenian charterhouses to Gaming were considerably less frequent. Comparative and stylistic art historical analyses reveal several previously unnoticed connections. The matching mason's marks also attest to this connection. The artistic patronage of the Counts of Cilli stands out in the Slovenian charterhouses. In the visual representation they could have imitated the artistic ways used by the Habsburgs for their *memoria* in Gaming.

Keywords: Carthusians, Carthusian architecture, Middle Ages, Counts of Cilli, House of Habsburg, Gaming, Seitz, Gairach, Freudenthal, Pletriach, *memoria*, visual representation

Vaidas Petrusis

Kaunas – a Baltic Garden City?

1.01 Original scientific article

From 1919 to 1939, when Kaunas assumed the status of the provisional capital of Lithuania, the architectural character of its urban environment was forged by the processes that were characteristic of that period – modernization and progress. In the 1920s housing was in severely short supply in the rapidly growing capital, so residential buildings were a significant part of construction activity and of the city's modernization programme throughout the interwar period. Among the documents influencing the concept of living environment was a new master plan for Kaunas developed in 1923 by Danish engineer and urban planner Marius Frandsen and Lithuanian architect Antanas Jokimas. The project proposed dividing the city into different functional zones. One of these areas, residential Žaliakalnis, testifies to the fact that the experimental thoughts of Ebenezer Howard's garden city were among the most important

preučuje, kako so Litovci poskušali posvojiti to idejo. S primerjavo teoretičnih prizadevanj in praktičnih aplikacij eksperimenta vrtnega mesta članek dokazuje, da spada Kaunas med mesta, v katerih je univerzalni koncept zelenih predmestij našel plodna tla.

Ključne besede: vrtno mesto, zeleno predmestje, modernizem, medvojna Evropa, Litva

Damjan Prelovšek

Plečnikovi načrti za cerkev sv. Križa v Zagrebu

1.01 Izvirni znanstveni članek

Arhitekt Jože Plečnik je za zagrebške frančiškane iz province sv. Cirila in Metoda naredil več predlogov cerkve sv. Križa s samostanom, ki naj bi postala središče nove župnije istega imena. Prvotni prostor je bil Trg kralja Petra Krešimirja. Ker pa regulacija tega dela mesta še ni bila določena, je moral svoje načrte spremeniti. Gradnjo je preprečil začetek druge svetovne vojne, po njej pa je Plečnik svoj projekt dolge in ozke cerkve (1939) zamenjal s centralno stavbo (1946–1947), ki povzema zamisli njegove neuresničene sarajevske katedrale sv. Jožefa in sočasnega načrtovanja stavbe slovenskega parlamenta. Intenzivno ukvarjanje s tem naročilom označuje širok razpon tipoloških in ustvarjalnih možnosti.

Ključne besede: Jože Plečnik, Dioniz Andrašec, zagrebški frančiškani, župnija sv. Križa, sakralna arhitektura, jezuitski samostan v Osijeku, slovenski parlament

Alessandro Quinzi

Rodbinske ambicije Sigismunda grofa Attems Petzenstein v luči umetnostnih naročil

1.01 Izvirni znanstveni članek

Sigismund grof Attems Petzenstein (1708–1758) je sredi 18. stoletja svojo rodbino »povzdignil do take veličine, kakršne ni dosegla v vseh preteklih časih« (G. Guelmi,

urban inspirations behind it. Through the lens of the historical sources, the article examines how Lithuanians attempted to adopt this idea. Comparing the theoretical aspirations and the practical applications of the garden city experiment, the article argues that Kaunas is among the cities where the universal concept of green suburbs found fertile ground.

Keywords: garden city, green suburbs, modernism, interwar Europe, Lithuania

Damjan Prelovšek

Plečnik's Plans for the Church of the Holy Cross in Zagreb

1.01 Original scientific article

Architect Jože Plečnik prepared several proposals for the church of the Holy Cross and the monastery for the Zagreb Franciscans from the province of Sts Cyril and Methodius, which was to become the centre of the new parish with the same name. The original location for the project was the Square of King Peter Krešimir. However, since the traffic regulation for this part of town had not yet been determined, he had to change his plans. The construction was prevented by the start of World War II, and after it, Plečnik replaced his design for a long and narrow church (1939) with a central building (1946–1947), which summarises his ideas for the unrealized cathedral of St Joseph in Sarajevo and the concurrent work on the National Assembly Building of Slovenia. The intensive work on this commission is characterized by a wide range of typological and creative possibilities.

Keywords: architect Jože Plečnik, Dioniz Andrašec, the Zagreb Franciscans, parish of the Holy Cross, religious architecture, Jesuit monastery in Osijek, National Assembly Building of Slovenia

Alessandro Quinzi

The Family Ambitions of Sigismund Attems Petzenstein in the Light of his Art Commissions

1.01 Original scientific article

In the mid-18th Century Count Sigismund Attems Petzenstein (1708–1758) "raised his family to such greatness as it had not attained in all past times" (G. Guelmi, *Storia*

Storia genealogico-cronologica degli Attems austriaci, 1783). Na novo pridobljeni ugled je pospremil s postavitevjo mestne rezidence na Kornu (1745) in vile v Podgori (1747–1748) ter z obnovo dvorca na Jazbinah (1747). Leta 1750, ob imenovanju brata Karla Mihaela (1711–1774) za prvega goriškega nadškofa, pa je dal modernizirati pročelje mestne palače. Za gradbene podvige je Sigismund praviloma zaposlil arhitekta Saveria Gianni, kar dokazujejo prvič objavljeni podatki iz zapuščinskega inventarja. Slikarsko opremo je naročal pri goriških slikarjih (Johann Michael Lichtenreit, Antonio Paroli), le za oltarno sliko družinske kapele v nekdanji cerkvi sv. Frančiška se je obrnil na veronskega umetnika Giambettina Cignarolija. Čeprav Sigismund ni dočakal namestitve slike, se je ravno s tem umetniškim podvigom vpisal v elitni krog evropskih naročnikov Cignarolijevih del.

genealogico-cronologica degli Attems austriaci, 1783). He cemented the newly acquired reputation with the erection of a town residence in Corno Square (1745), a villa in Podgora (Piedimonte, 1747–1748) and the renovation of the mansion at Jazbine (Giasbana, 1747), all in Gorizia. In 1750, when his brother Karl Michael (1711–1774) was appointed the first archbishop of Gorizia, he had the façade of the town palace modernized. As a rule, Sigismund used the architect Saverio Gianni to execute the works, as is evidenced by data from the estate inventory now published for the first time. He commissioned paintings from the Gorizian painters Johann Michael Lichtenreit and Antonio Paroli, whereas for the altar painting of the family chapel in the former church of St Francis he turned to the Veronese artist Giambettino Cignaroli. Although Sigismund did not live to see the painting hung, it was by means of this artistic commission that he joined the elite circle of Cignaroli's European clients.

Ključne besede: Sigismund Attems Petzenstein, Karel Mihael Attems Petzenstein, Saverio Gianni, Giambettino Cignaroli, Gorica, baročna umetnost, arhitektura, 18. stoletje

Keywords: Sigismund Attems Petzenstein, Karl Michael Attems Petzenstein, Saverio Gianni, Giambettino Cignaroli, Gorizia, Baroque art, architecture, 18th Century

Samo Štefanac

Ponovno o koprski Pietà

1.01 Izvirni znanstveni članek

Leseni kip Pietà v koprski stolnici, ki je bil leta 2016 v vandalskem napadu poškodovan, je bil podrobneje obravnavan že leta 2005 in pogojno označen kot beneško delo iz sredine 15. stoletja pod vplivom muranske slikarske šole. Novejše odkritje kaže, da gre po vsej verjetnosti za padovansko delo, prav tako iz sredine 15. stoletja. Doslej namreč ni bil opažen približno sočasni kip Pietà v Piove di Sacco, ki je nedvomno delo iste roke kot koprski in ga lahko povežemo s slikarstvom Squarcionejevega kroga.

Ključne besede: Pietà, kiparstvo 15. stoletja, Koper/Capodistria, Piove di Sacco, Padova

Samo Štefanac

The Koper Pietà Revisited

1.01 Original scientific article

The wooden Pietà sculpture in the Koper Cathedral, which was damaged in a vandal attack in 2016, was studied in considerable detail in 2005 and was provisionally labelled as a Venetian work from the middle of the 15th Century influenced by the Murano painting school. The latest findings show that the work most probably originates from Padua, also from the middle of the century. The roughly contemporary sculpture of Pietà in Piove di Sacco, which was undoubtedly made by the same sculptor as the Pietà in Koper and can be related to the painting of the circle of Francesco Squarcione, had not been noticed until now.

Keywords: Pietà, 15th Century sculpture, Koper/Capodistria, Piove di Sacco, Padua

Polona Vidmar

Prednik ali kralj? Recepcija portretov iz 17. stoletja v času Franca Jožefa kneza Dietrichsteina (1767–1854)

1.01 Izvirni znanstveni članek

Prispevek osvetljuje zanimanje Franca Jožefa kneza Dietrichsteina za zgodovino njegove rodbine, ki se je med drugim odrazilo v nakupu izvirnega rodbinskega sedeža Dietrichstein na Koroškem leta 1838. Na podlagi še neobjavljene knezove korespondence z uradniki gospostev Dietrichstein in Gornji Ptuj, ki ju je rodbina podedovala po grofih Lesliejih, je analizirano njegovo iskanje sledi za predniki na Koroškem in Štajerskem, prikazani pa so tudi nakupi predmetov. Predstavljene so knezove težnje, da bi s podedovanimi, kupljenimi in naročenimi portreti poudaril pomen svoje rodbine in prednikov. Kot vzorčni primer recepcije portretov je izbrana serija štirinajstih portretov evropskih vladarjev, ki jo je Jakob grof Leslie v letih od 1669 do 1673 naročil za opremo dvorane ptujskega gradu. V inventarjih gradu Gornji Ptuj so od leta 1835 sedem portretirancev in portretirank kljub nedvoumnim rekvizitom, kot so krone, vladarska jabolka in žezla ter kronanjski plašči, prepoznavali kot člane in članice rodbine Leslie. Upodobljenec je ustrezneje identificiral direktor knežje galerije Franz Kutschera leta 1857, tik preden so jih leta 1860 odpeljali na Dunaj in od tam v grad Frýdlant na Češkem. Prispevek osvetljuje tudi pomen knežjih uradnikov, zlasti Moritza Seehanna in Ferdinanda Raispa, za razcvet zanimanja za zgodovino in umetnostne spomenike na Ptujju v 19. stoletju.

Ključne besede: portret, baročno slikarstvo, naročništvo, transfer umetnin, ptujski grad, Franc Jožef knez Dietrichstein, Jakob grof Leslie, Ferdinand Raisp

Polona Vidmar

Ancestor or King? The Reception of 17th Century Portraits in the Time of Franz Joseph, Prince of Dietrichstein (1767–1854)

1.01 Original scientific article

The article seeks to shed light on Franz Joseph, Prince of Dietrichstein's interest in the history of his own family, which was reflected among other things in his purchase of the original Dietrichstein family seat in Carinthia in 1838. Franz Joseph's search for the traces of his ancestors in Carinthia and Styria as well as his purchases of objects are analysed based on the prince's not yet published correspondence with the clerks of the seigneuries of Dietrichstein and Gornji Ptuj, which his family inherited from the Counts of Leslie. The article discusses the prince's aspirations to use the inherited, purchased, and commissioned portraits to emphasise the significance of his family and ancestors. As a representative example of the reception of portraits, a series of 14 portraits of European rulers, which Jakob Count of Leslie commissioned for the furnishing of the hall of Ptuj castle between 1669 and 1673 was chosen. Since 1835, seven of the 'sitters' had been recognized in the inventories of the Gornji Ptuj castle as members of the Leslie family, despite the presence of unambiguous props in the paintings, such as crowns, royal orbs and sceptres, and coronation cloaks. The individuals depicted were more accurately identified by the director of the princely gallery Franz Kutschera in 1857, shortly before they were taken to Vienna in 1860, and from there to Frýdlant castle in Bohemia. The paper also highlights the significance of the princely clerks, especially Moritz Seehann and Ferdinand Raisp, for the burgeoning interest in historical and artistic monuments in Ptuj in the 19th century.

Keywords: portrait, Baroque painting, patronage, transfer of artworks, Ptuj castle, Franz Joseph Prince of Dietrichstein, Jakob Count of Leslie, Ferdinand Raisp

SODELAVCI CONTRIBUTORS

Doc. dr. Janez Balazic

Univerza v Mariboru, Pedagoška fakulteta
Oddelek za likovno umetnost
Koroška cesta 160
SI-2000 Maribor
janez.balazic@um.si

Asist. dr. Martina Malešič

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta
Oddelek za umetnostno zgodovino
Aškerčeva 2
SI-1000 Ljubljana
martina.malesic@ff.uni-lj.si

Mateja Maučec

Bratov Učakar 118
SI-1000 Ljubljana
mateja.maucec@gmail.com

Doc. dr. Mija Oter Gorenčič

ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut
Franceta Steleta
Novi trg 2
SI-1000 Ljubljana
mija.oter@zrc-sazu.si

Dr. Vaidas Petrulis

Kauno technologijos universitetas, Architektūros
ir statybos institutas
Architektūros ir urbanistikos tyrimų centras
Tunelio gatvė 60
LT-44405 Kaunas
Lietuva
vaidas.petrulis@ktu.lt

Dr. Damjan Prelovšek

Zarnikova ulica 11
SI-1000 Ljubljana
damjan.prelovsek@zrc-sazu.si

Alessandro Quinzi

Musei Provinciali di Gorizia
Borgo Castello 13
IT-34170 Gorica
alessandro.quinzi@provincia.gorizia.it

Red. prof. dr. Samo Štefanac

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta
Oddelek za umetnostno zgodovino
Aškerčeva 2
SI-1000 Ljubljana
samo.stefanac@ff.uni-lj.si

Izr. prof. dr. Polona Vidmar

Univerza v Maribori, Filozofska fakulteta
Koroška cesta 160
SI-2000 Maribor
polona.vidmar@um.si

VIRI ILUSTRACIJ

PHOTOGRAPHIC CREDITS

Janez Balažic

- 1–2, 6–15, I–VI: Janez Balažic.
 3: © Nagyboldogasszony (Bencés) Templom, Šopron.
 4–5 : © Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Budimpešta.

Martina Malešič

- 1–2, 6–7, 9, 11, 14–15: © Ustanova France in Marta Ivanšek, Ljubljana.
 3–5, 8, 10, 12–13: © Svenskt arkitektur- och designcentrum ArkDes, Stockholm.

Mateja Maučec

- 1: Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana.
 2–6: Mateja Maučec.
 7–8: D. Damjanović, *Umjetničko blago Strossmayerove katedrale u Đakovu*, Đakovo 2017.

Mija Oter Gorenčič

- 1: © INDOK center, Direktorat za kulturno dediščino, Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, Ljubljana (risala: Zvonimir Juretin 1971 (zgoraj), A. Koštomaj 1964 (spodaj)).
 2–4, 8: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Mija Oter Gorenčič).
 5, 9: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (risal: Nejc Bernik).
 6: *Maisons de l'Ordre des Chartreux. Vues et notices*, 4, Parkminster 1919.
 7: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Andrej Furlan).
 10–13: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Gorazd Bence).
 14: osebni arhiv avtorice.

Vaidas Petrulis

- 1, 13: © Kauno regioninis valstybės archyvas, Kaunas.
 2: Personal collection of Antanas Burkus.
 3–4: *Kauno miesto statistikos metraštis*, 1, Kaunas 1939.
 5, 9–11: © Lietuvos centrinis valstybės archyvas, Vilnius.
 6: © Lietuvos nacionalinis muziejus, Vilnius.
 7: *Statybos menas ir technika*, 1/2–3, 1922.
 8: Vaidas Petrulis.
 12: Edward Denison.
 14–15: © Šiaulių „Aušros“ muziejus, Šiauliai (foto: Vincas Uždavinys).

Damjan Prelovšek

- 1: F. Stele, A. Trstenjak, J. Plečnik, *Architectura perennis*, Ljubljana 1941.
 2–5, 7–13: © Muzej in galerije mesta Ljubljana.
 6: © Arhiv province sv. Cirila in Metoda, Zagreb (foto: Damjan Prelovšek).

Alessandro Quinzi

1: © Narodna galerija, Ljubljana.

2–7: © Musei Provinciali di Gorizia, Gorica (foto: Carlo Sclauzero).

Samo Štefanac

1, 4–6, 12, 14: Samo Štefanac.

2: *Dioecesis Iustinopolitana. Spomeniki gotske umetnosti na območju koprške škofije*, Koper 2000.

3: Matej Klemenčič.

7–11, 13: © Diocesi di Padova.

Polona Vidmar

1, 3–4: © Moravský zemský archiv v Brně, Brno (foto: Polona Vidmar).

2, 6, 8: © Knjižnica Ivana Potrča, Ptuj.

5: Barbara Žabota.

7: © Státní oblastní archiv v Zámrsku, Zámorsk (foto: Polona Vidmar).

9: © Pokrajinski muzej Ptuj – Ormož, Ptuj, fototeka.

10: © Zgodovinski arhiv Ptuj (foto: Branko Vnuk).

11–13, 15–18: © Státní hrad a zámek Frýdlant, Frýdlant.

14: *Vnderschidliche geistliche vnd weltliche, weibliche, vnd mannliche Contrafait /.../*, Ljubljana-Zagreb 2008.

19: © Státní hrad a zámek Frýdlant, Frýdlant (foto: Polona Vidmar).

© 2021, avtorji in ZRC SAZU

Besedilo tega dela je na voljo pod pogoji slovenske licence Creative Commons 4.0 CC BY NC ND, ki pa ne velja za slikovno gradivo. Za kakršnokoli nadaljnjo rabo slikovnega gradiva je treba pridobiti dovoljenje imetnika avtorskih pravic, navedenega v poglavju Viri ilustracij. Za avtorske pravice reprodukcij odgovarjajo avtorji objavljenih prispevkov.

© 2021, Authors and ZRC SAZU

The text of this publication is available under the conditions of the Slovenian licence Creative Commons 4.0 CC BY NC ND, which is not valid for the published images. Any further use of images requires permission from the copyright holder, stated in the section Photographic Credits. The copyrights for reproductions are the responsibility of the authors of published papers.

Vsebina • Contents

Janez Balažič, Fragmentarno ohranjene gotске stenske poslikave na zahodnem panonskem robu • Fragmentarily Preserved Gothic Murals on the Western Edge of Pannonia

Mija Oter Gorenčič, Die monastischen und kunsthistorischen Beziehungen zwischen Gaming und den Kartausen im heutigen Slowenien unter besonderer Berücksichtigung der Memoria und der Herrschaftsrepräsentation der Habsburger und der Grafen von Cilli • Redovne in umetnostne povezave med Gamingom in kartuzijami v današnji Sloveniji s posebnim ozirom na *memorio* in likovno reprezentacijo Habsburžanov in grofov Celjskih

Samo Štefanac, Ponovno o koprski Pietà • Di nuovo sulla Pietà di Capodistria

Alessandro Quinzi, Rodbinske ambicije Sigismunda grofa Attems Petzenstein v luči umetnostnih naročil • Le ambizioni familiari del conte Sigismondo Attems Petzenstein alla luce delle committenze artistiche

Polona Vidmar, Vorfahr oder König? Zur Rezeption der Porträts des 17. Jahrhunderts unter Franz Josef Fürst Dietrichstein (1767–1854) • Prednik ali kralj? Receptija portretov iz 17. stoletja v času Franca Jožefa kneza Dietrichsteina (1767–1854)

Mateja Maučec, Vizualna propaganda Stadlerjevih ekumenskih prizadevanj v freskah Ivane Kobilce • Visual Propaganda of Stadler's Ecumenic Project in Frescoes by Ivana Kobilca

Vaidas Petruelis, Kaunas – a Baltic Garden City? • Kaunas – baltsko vrtno mesto?

Damjan Prelovšek, Plečnikovi načrti za cerkev sv. Križa v Zagrebu • Plečnik's Plans for the Church of the Holy Cross in Zagreb

Martina Malešič, Risbe iz stockholmskih arhivov. Poskus rekonstrukcije švedske izkušnje arhitektov Franceta in Marte Ivanšek • Drawings from the Stockholm Archives. An Attempt to Reconstruct the Swedish Experience of Architects France and Marta Ivanšek

ISBN 978-961-05-0245-6



25 €

9 789610 502456 >