

izvirni znanstveni članek
prejeto: 2005-10-21

UDK 73.041:726.591.033.5(497.4 Koper)"1943/1945"

KIP PIETÀ V KOPRSKI STOLNICI

Samo ŠTEFANAC

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

IZVLEČEK

Študija obravnava leseni kip Pietà v koprski stolnici. Po ikonografiji se delo približuje primerom v severni Italiji, katerih značilnost je oblikovanje Marijine ovratnice na način, ki spominja na nunsko opravo. Slogovno se delo močno oddaljuje od principov mednarodne gotike in se po načinu otrdevanja draperije približuje po eni strani severnjaškemu "težkemu slogu", po drugi strani pa beneškemu slikarstvu kroga Antonia Vivarinija, medtem ko v sočasnem kiparstvu nima neposrednih paralel. Zato se zdi verjetno, da je delo nastalo neposredno po sredini 15. stoletja v Benetkah, beneškem zaledju ali Istri. Po zgodovinskih virih, ki so na voljo, lahko rekonstruiramo prvotno funkcijo podo: šlo je za kip na glavnem oltarju nekdanje koprške servitske cerkve, ki je po ukinitvi samostana našel mesto v stolnici. O tem nas poleg pisanih virov, ki govorijo med drugim tudi o čudežu s hostijo leta 1607, prepriča votivna risba v koprskem Pokrajinskem muzeju, na kateri je kip upodobljen.

Ključne besede: Koper, kiparstvo, Pietà, 15. stoletje

LA PIETÀ NELLA CATTEDRALE DI CAPODISTRIA

SINTESI

Il saggio tratta della Pietà di legno nella cattedrale di Capodistria. Nell'ambito dell'iconografia l'opera si avvicina ad alcuni esemplari dell'Italia settentrionale, la cui caratteristica più rilevante è la forma del copricapo della Madonna che ricorda quello dell'abito da suora. Stilisticamente l'opera si allontana molto dai principi dell'arte gotica internazionale avvicinandosi da una parte per la maniera dell'irrigidimento del drappeggio allo "stile pesante" settentrionale e richiamando dall'altra la pittura veneziana della scuola di Antonio Vivarini. La statua non ha paralleli diretti nella scultura del periodo. Per questa ragione sembra molto probabile che sia stata creata subito dopo la prima metà del '400 a Venezia, nell'entroterra veneziano o in Istria. Secondo le fonti storiche disponibili possiamo ricostruire la funzione originale della figura: si tratta della statua dell'altare maggiore nella chiesa dei serviti che un tempo era in funzione a Capodistria. Dopo la soppressione del convento la statua è stata trasferita alla cattedrale. Questa teoria trova avallo non solo nelle fonti scritte, che tralaltro fanno menzione di un miracolo con l'ostia consacrata risalente al 1607, ma anche in un disegno votivo custodito al Museo regionale di Capodistria raffigurante la Pietà.

Parole chiave: Capodistria, scultura, Pietà, XV secolo

Na oltarju ob vzhodni steni južnega transepta koprške stolnice se v neogotskem arhitekturnem okviru, ki je vstavljen v stekleno vitrino, nahaja 95 cm visok lesen lesen kip Marije z mrtvim Jezusom v naročju. Marija sedi frontalno, oblečena je v dolgo tuniko ter nosi oglavnico, ki ji ovija tako glavo kot ramena, Kristusovo telo pa leži na njenih kolenih v skorajda vodoravnem položaju in ima desnico položeno na trebuh, medtem ko laketi njegove levice podpira Marija. Kip je prebarvan z debelo plastjo težke barve nedoločljive starosti, čeprav ni dvoma, da ni izvirna. Ta polikromacija do določene mere otežuje analizo spomenika, prav tako pa tudi ugotavljanje poškodb in morebitnih restavratorskih posegov v preteklosti, a je vendarle mogoče že na prvi pogled ugotoviti, da gre za kvalitetno delo, ki ni morebiti nastalo skupaj z neogotskim okvirjem, saj o tem nas prepriča že neskladje med obliko baze kipa in okvirja: kip pravzaprav nima baze in njegova spodnja ploskev ima pač obliko površine, ki jo pokriva draperija (pod linijo, do katere se spušča draperija, ostaja le ozek pas neobdelanega lesa).

Ikonografsko sledi koprski kip tipu "lepih Pietà", kakršne so v obdobju mednarodne gotike v prvih desetletjih 15. stoletja zaznamovale velik del kiparske produkcije srednjeevropskih dežel, odkoder so prodrle tudi južno od Alp v dežele severne in celo srednje Italije. Ohranilo se je lepo število importiranih kipov, ti pa so spodbudili tudi posnemanje s strani domačih mojstrov. Koprška Pietà že na prvi pogled prepriča o tem, da ni nastala v kateri od dežel severno od Alp in da ni mogla nastati v prvih dveh desetletjih 15. stoletja. Res je, da se kip v glavnih potezah približuje severnjaškim upodobitvam te teme, saj jim ustreza položaj obeh figur, medtem ko bi lahko položaj Kristusovih in Marijinih rok interpretirali kot različico tako imenovanega "motiva treh rok". Mnogo težje pa ga je z njimi povezati po slogovni plati, saj že bežen pogled nanj razkrije, da ne gre za delo mednarodnega gotskega sloga. Draperija se ne spušča v mehko speljanih gubah, ki bi se ob robovih oblikovale v slapove, spodaj pa se mehko ulegle na tla: na Marijinem životu in pod koleno prevladujejo vzporedne gube, njihovi zalomi so sorazmerno trdi, na tleh pa se oblačilo gnete v močno zmečkanih gubah. Tudi oblika oglavnice, ki najbolj spominja na nunsko opravo, nima nič skupnega s primeri s severa. Najbolj pa se od "lepih Pietà" oddaljuje oblikovanje Marijinega obraza, ki ni upodobljen kot obraz mladega dekleta, marveč kaže nič kaj idealizirano starikavo ženico z jasno nakazanim trpečim izrazom.

Prvi je na koprsko Pietà leta 1932 opozoril Antonio Alisi, ko jo je na kratko omenil v svojem vodniku po koprski stolnici (Alisi, 1932, 52–53). Poglobljenemu razmišljanju o slogovnem značaju kipa ter o njegovem morebitnem avtorstvu se je izognil, pač pa je postavil tezo, da je bilo delo prvotno v koprski dominikanski cerkvi, in sicer na oltarju *Beata Vergine dei Servi*, ter njegov nastan-

ek povezal z letnico 1428, ko se oltar prvič omenja. Le s kratko omembo se je leta 1934 zadovoljil tudi Francesco Semi (Semi, 1934, 39). Prvi se je kipu v svojem pregledu srednjeveške plastike na Slovenskem podrobneje posvetil Emilijan Cevc, ki je poudaril razkorak med koprskim kipom in upodobitvami Pietà severnjaškega izvora (Cevc, 1963, 211). Hkrati je podvomil v možnost, da bi delo nastalo že okoli leta 1428, in predlagal datacijo v četrto ali peto desetletje 15. stoletja ali pozneje, ni pa natančneje opredelil njegovega izvora. Ponovno je Cevc pisal o kipu tudi v zborniku simpozija o umetnosti v Slovenski Istri, ko je ponovno poudaril lastnosti, ki kip oddaljujejo od severnjaških upodobitev, opozoril pa je tudi na nekaj sorodnih primerov v Benetkah (S. Marco), Padovi (S. Giustina) in Veroni (Montebaldo) (Cevc, 1972, 40–41, 57). Dokaj kubično zasnovo kipa je označil kot napoved ene od značilnosti kraškega umetnostnega ambienta v drugi polovici stoletja in hkrati opozoril, da je koprski kip doživel ponovitev v kipu Pietà iz Dolenje vasi pri Senožečah, glede avtorstva koprškega kipa oziroma njegove morebitne pripadnosti nekemu umetnostnemu krogu pa se tudi tu ni izjasnil. Francesco Semi v svoji monografiji o Kopru kip ponovno omenja leta 1975, ko ga označuje kot nemško delo sredine 15. stoletja in dodaja, da njegova provenienca ni znana (Semi, 1975, 201), medtem ko ga Janez Mikuž v vodniku po stolnici le omenja ter meni, da je bil morda že leta 1428 na enem od oltarjev stare katedrale (Mikuž, 1980, 21). Vanda Ekl je koprsko Pietà vključila v svoj pregled gotskega kiparstva v Istri (Ekl, 1982, LVIII; Ekl, 1999, 84). Opazila je otrdevanje form in odstopanje od mehkega sloga ter jo opredelila kot severnjaško delo z močnimi mediteranskimi poudarki iz druge četrtine 15. stoletja. Kip je primerjala s Pietà v reškem pomorskem muzeju, ki je koprski sorodna po položaju rok, je pa po mnenju Eklove poznejšega nastanka. Dodati velja, da se kipa po tipološki plati sicer močno razlikujeta, saj ima reški oglavnico v tradiciji severnjaškega mehkega sloga. V katalogu razstave gotske umetnosti na območju koprške škofije je koprsko Pietà obravnaval Janez Höfler, ki je kip datiral v čas po sredini stoletja in ga pogojno označil kot furlansko delo, pri tem pa osvetlil nekaj vidikov, na katere starejši pisci niso opozorili (Štefanac, 2000, 196–197, cat. 40). Predvsem je poudaril, da kaže delo le daljnje reminiscence na severnjaške Pietà mehkega sloga, k čemur poleg načina gubanja odločilno prispeva tudi ekspresivni Marijin obraz: prav odločna odstopanja od principov internacionalne gotike so tudi razlog za datacijo po sredini stoletja. Hkrati je opozoril na težavnost natančnejše geografske opredelitve nastanka kipa ter poudaril, da v beneški kamniti skulpturi nima paralel, čeprav nekatere njegove slogovne značilnosti – posebno gubanje draperije – kažejo določene podobnosti s slikarstvom Antonia Vivarinija in njegovega kroga. Kot možno izhodišče je Höfler omenil Furlanijo, a pri tem poudaril, da je prav spomeniški fond s sredine 15. stoletja tam



Sl. 1: Kip Pietà na današnjem mestu v koprski stolnici.

Fig. 1: The Pietà at its current location in the Koper Cathedral.

zelo skromen, medtem ko del, ki bi jih s koprsko Pietà lahko neposredno primerjali, praktično ni. Po drugi strani mu niso ušle določene podobnosti stilizirane draperije z deli južnotirolskega rezbarja Lienharta iz Brixna, kar ga je dodatno spodbudilo k tezi, da gre za furlansko delo, čeprav ni izključil možnosti, da bi bila Pietà celo delo domačega, istrskega umetnika. Höflerjeve ugotovitve je v svoji kataložni enoti v topografskem delu *Istria, città maggiori* upošteval tudi Alessandro Quinzi, ki je prispeval tudi nekaj dragocenih novih opažanj (Pavanello, Walcher, 1999, cat. 40). Predvsem je opozoril na

leseni kip Pietà v katedrali v Montagnani, ki mu koprski tipološko ustreza v dveh bistvenih elementih: v drži rok obeh figur ter v obliki oglavnice (Dopo Mantegna, 1976, 124; Veneto, 2005, 535¹). Montagnanska Pietà je doživela ponovitev tudi v izdelku skromne kvalitete v kamnu na fasadi ene od hiš v Portoseccu v beneški laguni (Rizzi, 1987, 551, cat. 172). Sicer se je Quinzi glede furlanskega ali istrskega izvora kipa in morebitnih južnotirolskih vplivov Lienharta iz Brixna pridružil Höflerjevemu mnenju, v primerjavo pa je pritegnil tudi sedečo Marijo iz Oprtlja (Ekl, 1982, 86, 153; Ekl, 1999, 81).

Pregled literature o koprski Pietà je pokazal, da se novejši pisci strinjajo v tezi, da povezuje kip s severnjaško umetnostno produkcijo komajda kaj več kot ikono-grafski tip, dali pa so tudi nekaj pomembnih namigov glede njegovega slogovnega značaja. Kljub temu ostaja problem njegovega porekla odprt. Predvsem velja omeniti, da niti v Kopru niti na širšem ozemlju Istre doslej ni bilo najdeno delo, ki bi ga lahko pripisali istemu mojstru, kar sicer ne izključuje možnosti nastanka kipa v neki lokalni delavnici,² a je pri leseni plastiki, ki je ni težko transportirati, enako velika možnost, da je nastal daleč od današnjega nahajališča. Pri ugotavljanju njegovega porekla se lahko naslonimo predvsem na Höflerjeva in Quinzijeva opažanja: Höflerjeva ugotovitev, da nima koprška Pietà nič skupnega z beneško kamnito plastiko – kmalu po sredini stoletja bi nam za orientacijo lahko služila predvsem dela kroga Bartolomea Buona –, je nedvomno pravilna, prav tako pa je zanimiva njegova primerjava z deli Antonia Vivarinija. Slikarstvo tega mojstra in njegovega kroga predstavlja namreč izredno pomembno in še ne dovolj objektivno ovrednoteno fazo v razvoju beneškega slikarstva sredi 15. stoletja.³ Gre za prvega mojstra, ki se je začel v drugi četrtini stoletja odločno odklani od principov mednarodne gotike in ta odklon je najbolj opazen prav pri oblikovanju draperije. Gube začenjajo posebno v spodnjem delu figur otrdevati, njihov potek pa ne sledi več vzorcem, značilnim za mednarodno gotiko. Odprto ostaja vprašanje o Vivarinijevih zvezah s severom, saj na to možnost namiguje že poreklo njegovega sodelavca Giovannija d'Alemagna, vprašamo pa se lahko tudi o morebitnem vplivu tako imenovanega "težkega sloga" na razvoj sistema draperije pri beneškem mojstru.⁴ Seveda pa severno slikarstvo ne more biti edina komponenta Vivarinijevega sloga, saj se je nedvomno odzval tudi na novosti florentinske zgodnje renesanse, ki so mu bile dostopne. Tu imam v mislih predvsem plastičnost figur, kakršno kažejo freske Andree del Castagno v kapeli San Tarasio pri S. Zaccaria (Horster, 1980, 171–173): prav za to kapelo je namreč Vivarini tudi sam prispeval tri oltarne poliptihe (Merkel, 1988, 49–79). Koprška Pietà ima vsekakor poteze, ki namigujejo na določena izhodišča v slikarstvu Vivarinijevega kroga, vendar ne bi mogli trditi, da je bilo to edino izhodišče. Potrebno je tudi dodati, da je stopnja otrdevanja draperije pri njej še intenzivnejša in že skorajda bolj spominja na rešitve za generacijo mlajšega Barto-

lomea Vivarinija, hkrati pa podobno otrdevanje draperije opazimo tudi pri nekaterih slikarjih iz šole Francesca Squarcioneja (Marco Zoppo, Juraj Čulinović, delno tudi Andrea Mantegna).

Tako Höfler kot Quinzi sta menila, da bi bil kip lahko delo furlanskega mojstra, vendar nista mogla navesti nobenega dela v Furlaniji, s katerim bi bilo mogoče koprski kip neposredno primerjati. To nas ne sme presenetiti, saj zija v fondu lesene plastike v Furlaniji (pa tudi v neposrednem beneškem zaledju) velika vrzel med deli iz prvih desetletij 15. stoletja in tistimi, ki jih lahko datiramo šele v čas po 1470 (Marchetti, Nicoletti 1956; Rizzi et al., 1983; Bergamini 1988⁵) Edino pomembnejše delo, ki ga lahko datiramo v sredino stoletja, je poliptih v San Daniele del Friuli (Museo Civico), delo Paola di Amedea in Micheleja di Giovannija Bona iz okoli 1445 (Rizzi et al., 1983, 76–79, cat. 11): to delo ne pride v poštev za neposredno primerjavo s koprsko Pietà, saj je v vseh pogledih še močno zasidrano v tradiciji mehkega sloga. Intenzivnejša kiparska dejavnost se je začela šele v osmem desetletju 15. stoletja z Domenicom da Tolmezzom in njegovim krogom (Rizzi et al., 1983; Bergamini, 1988, passim.). Zanimivo je, da imajo njegova dela s svojim otrdelim gubanjem celo nekaj stičnih točk s koprskim kipom, a jih kljub temu ne moremo tesneje povezati, saj so Domenicova dela po vsej verjetnosti kasnejša, predvsem pa opazno nižje kvalitete. Höfler je opozoril tudi na sorodne pojave v delih južnotirolskega mojstra Lienharta iz Brixna (Egg, 1985, 82–92; Michael Pachter, 1998, 116–132): ta kipar je svoj slog izoblikoval pod vplivom poznogotskega realizma, ki ga je na Južno Tirolsko prinesel Hans Multscher, in njegova stilizirana draperija se v spodnjem delu resnično mečka na navidez podoben način kot pri koprskem kipu. Vendar je pri Lienhartu stiliziranje mnogo bolj izrazito in to ne velja samo za draperijo, ki se proti tlom guba v nekakšnih meandrih, temveč za modelacijo celotne figure. Omenjenim principom je blizu sedeča Madona iz Oprtlja, ki jo v tej zvezi omenja Quinzi (Ekl, 1982, 152–153, sl. 56, tab. 86), prav tako pa tudi dela Domenica da Tolmezza, na katerega je mojster Lienhart po vsej verjetnosti tudi neposredno vplival, medtem ko za koprsko Pietà lahko ponovno ugotovimo, da se tako po slogu kot po kvaliteti oddaljuje od vseh naštetih mojstrov: gube so izdelane skrbneje in kljub določeni stopnji stilizacije izpeljane bolj logično.

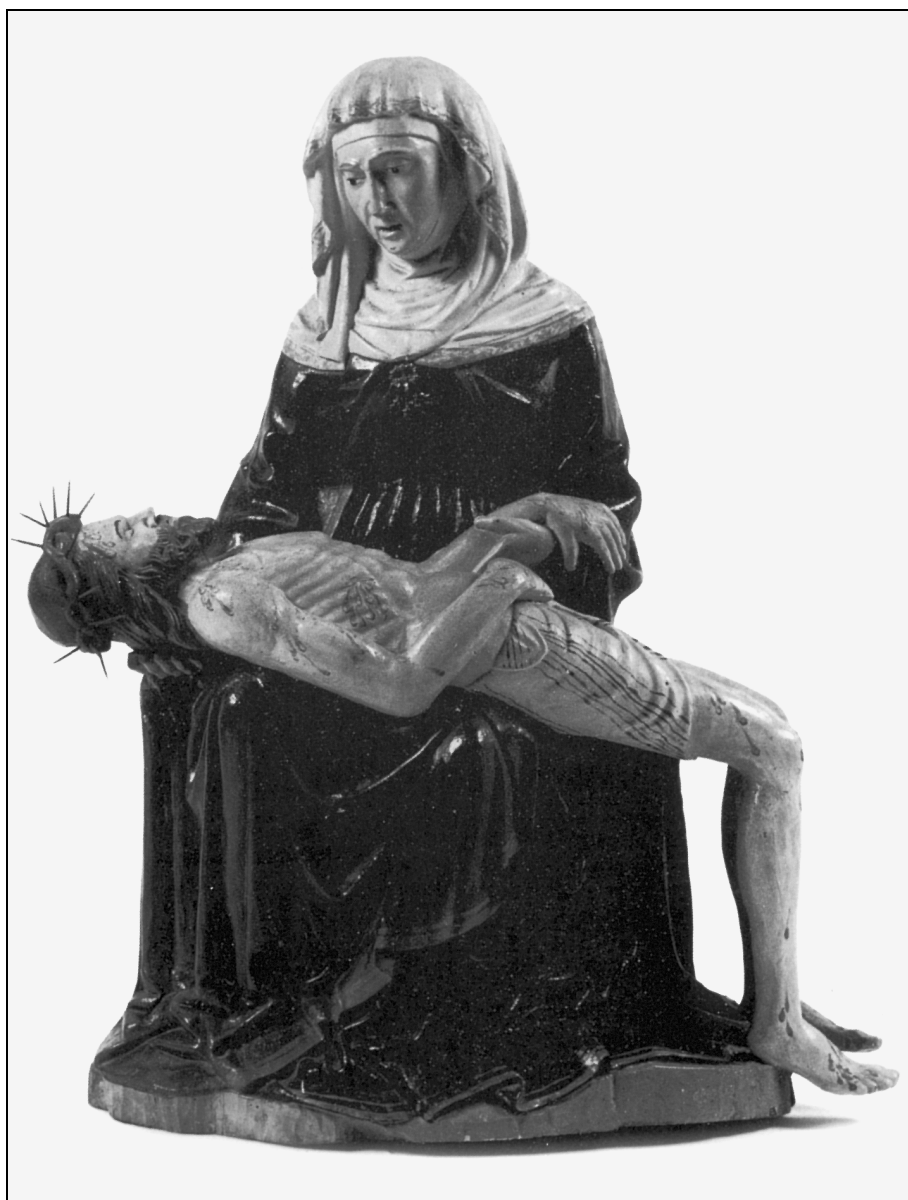
1 Datacija kipa na začetek 15. stoletja.

2 Imamo nekaj primerov, ko lahko s precejšnjo gotovostjo sklepamo, da je delo nastalo vsaj na širšem območju, kjer se nahaja danes: tak primer je sedeča Marija z Rožnika (Ljubljana, Narodni muzej), saj se je v Sanaboru v Vipavski dolini ohranil kip sv. Danijela, ki ga lahko z gotovostjo pripišemo istemu mojstru. Cf. Cevc, 1973, tab. 71, 72.

3 Po drugi strani novejša dognanja kažejo, da se je vpliv širil tudi v nasprotni smeri in da je Vivarini vplival na sočasne severne slikarje, kot je npr. Konrad Laib (Höfler, 2004).

4 Zanimivo je, da v sicer temeljnem sodobnem pregledu *La pittura nel Veneto: il Quattrocento* (1988) sploh ni biografske beležke o Antoniu Vivariniju niti o njegovem pogostem družabniku Giovanniju d'Alemagna. Dodati velja, da doslej tudi še ni izšla sodobna monografija o slikarju s kritičnim katalogom.

5 Posebej o motivu Objokovanja in Pietà v Furlaniji Caselli (1999).



Sl. 2: Pietà (Koper, stolnica).

Fig.2 : The Pietà (Koper, Cathedral).

Na podlagi zapisanega moramo priznati, da koprškega kipa zgolj s pomočjo primerjav ne moremo neposredno uvrstiti v nobeno od skupin ohranjenih lesenih plastik 15. stoletja na ozemlju od beneške *terraferme* do Istre, kar pa ne zmanjšuje možnosti, da je nastala na omenjenem ozemlju. Precej verjetno je celo, da izvira kip iz samih Benetk ali iz katerega od umetnostnih središč v neposrednem zaledju (npr. Padova, Treviso). Najbolj očiten namig na to daje Quinzijevo opozorilo na leseno Pietà v Montagnani (Quinzi, 1999, 58, cat. 47; Dopo Mantegna, 1976, 124; Veneto, 2005, 535) ter njeno skromno kamnito kopijo v Portovecchiu (Rizzi, 1987,

551, cat. 172), ki ikonografsko v vseh elementih ustrežata koprski, medtem ko sta slogovno še vedno močno zasidrani v tradiciji internacionalne gotike. Prav kopija iz Portovecchia razkriva, da je bil tak tip Pietà – morda predvsem iz devocionalnih razlogov – v 15. stoletju tako v Benetkah kot zaledju zelo popularen. To delno potrjuje tudi kip Pietà v cerkvi S. Sofia v Padovi, delo Ägidiusa von Wiener Neustadt iz leta 1430, ki slogovno še v celoti pripada mednarodni gotiki, le oglavnica je oblikovana "po italijansko", hkrati pa postaja tudi Marijin obraz bolj realističen s poudarjenim trpečim izrazom (Wolters, 1976, 105, 263–264; Caselli, 1999, 61–62).



Sl. 3: Pietà, detajl (Koper, stolnica).
Fig.3: The Pietà, detail (Koper, Cathedral).

Vsekakor je omenjeni tip Pietà, ki ga poleg značilnega položaja rok zaznamujeta predvsem oblika Marijine oglavnice in zguban obraz s trpečim izrazom, doživel odmev tudi v Istri in Kvarnerju. Pietà na Reki, ki jo omenja Eklova, ne ustreza v celoti temu tipu, zato pa doslej ni bila v primerjavo pritegnjena Pietà v južni ladji stolnice na Rabu. Cvito Fisković je v njej prepoznal kvalitetno delo, ki je po svojem slogovnem značaju bližje italijanskim kot nemškim primerom, ni pa se izjasnil glede njene datacije (Fisković, 1986, 50). Pomembno je dodati,

da je bil kip na Rabu nedvomno že ob nastanku ali kmalu po njem, saj je Pietà na portalu cerkve, skromno delo mojstra Petra Trogiranina iz drugega desetletja 16. stoletja, njena zvesta kopija.⁶ Od kopske se rabska Pietà rahlo razlikuje po položaju rok – Kristus ima levico položeno čez Marijino levico, ki drži Kristusovo levico –, predvsem pa po slogu: draperija je izpeljana mehkeje in bolj tekoče z nekoliko manj izrazitimi zalomi pri tleh. Tudi kip z Raba je tako kot koprski slogovno osamljen primer, ki ga ne moremo neposredno povezati z deli v

6 Na povezavo je opozoril že M. Domijan (2005, 22).



Sl. 4: Pietà, Rab, stolnica.
Fig.4: The Pietà, Rab, Cathedral.

Istri ali na Kvarnerskih otokih, zato ostaja njegovo poreklo nepojasnjeno.⁷ Problematična je tudi datacija, ki jo lahko le zelo grobo postavimo v drugo polovico 15. stoletja, medtem ko bi lahko nastanek koprške Pietà po slogovnih značilnostih postavili v čas po sredini stoletja,

vendar še v tretjo četrtino. Po kvaliteti sta si deli dokaj blizu, morda je za odtenek boljša koprška Pietà, na kar namiguje predvsem spretnije izveden preplet rok obeh figur, a pravo kvaliteto slednje bo mogoče oceniti šele po temeljitnem restavratorskem posegu.

⁷ Kopija Petra Trogiranina v luneti portala namiguje na možnost, da je imel kip v 15. stoletju pomembno mesto na enem od oltarjev v cerkvi.



Sl. 5: Votivna podoba s Servitsko Madono (Pokrajinski muzej Koper).

Fig. 5: The votive image of the Madonna from the Servite church (Regional Museum Koper).

Še eno Pietà z oglavnico istega tipa najdemo v župnijski cerkvi v Umagu, izvira pa iz tamkajšnje podrtje servitske cerkve (Pachera, Vescia, 2005, 80–84).⁸ Gre za zanimivo delo, saj združuje motiv "italijanske" oglavnice s severnjaškim motivom Marijine levice, ki drži rob oglavnice. Ta motiv izvira iz časa mednarodne gotike okoli leta 1400, zato je toliko bolj nenavadno, da se v Umagu pojavlja na kipu, katerega datacijo lahko postavimo šele v pozno 15. stoletje, njegov slogovni značaj pa spominja na poznogotsko plastiko v severnih deželah.⁹ Nedvomno je tako slogovno kot časovno zelo daleč od koprské Pietà, kot bomo videli, pa ni povsem nepomemben podatek, da prihaja iz servitske cerkve.

Vsekakor ostaja največja neznanka pri koprski Pietà sistem draperije, predvsem gube pri tleh, ki dajejo vtis,

da gre za severnjaško delo in jim v severnoitalijanskem ter istrskem gradivu nismo našli neposredne primerjave. To pa seveda ne izključuje možnosti nastanka v enem od omenjenih umetnostnih središč, saj je dobro znano, da so kiparji s severa, kot je npr. Ägidius von Wiener Neustadt, delovali tudi v Padovi, vendar postavlja delovanje teh mojstrov raziskovalcem še številna vprašanja (Wolters, 1976, 105–106, passim). Po drugi strani pa, kot smo že omenili, ni slabo raziskana samo lesena plastika sredine 15. stoletja v Furlaniji, marveč tudi v samih Benetkah in v neposrednem zaledju. Novejše študije so prinesle pomembna spoznanja o Paolu Campsi, za katerega se je izkazalo, da je protagonist lesene plastike na Jadranu, a se začne njegova dejavnost šele v zadnji četrtini 15. stoletja in nam te študije ne morejo služiti kot

⁸ Alisi (1997, 214) omenja kip še na prvotnem mestu v nekdanji servitski cerkvi, ki so jo po drugi svetovni vojni podrli, in dodaja, da gre za leseno skulpturo brez umetniške vrednosti.

⁹ Servitski samostan v Umagu je bil ustanovljen leta 1483 (Pachera, Vescia, 2005, 81), vendar je malo verjetno, da bi lahko kip nastal že tega leta.

zadostna orientacija za obdobje poprej (Matejčič, 2003–2004, z navedbo starejše literature). Vendar se smemo prav zaradi pomanjkanja neposredno primerjalnega gradiva spustiti v špekulacijo, da predstavljajo prav koprski kip in njemu podobna dela, ki so slogovno med internacionalno gotiko in renesanso, manjkajoči člen v poglavju o leseni plastiki sredine 15. stoletja med Benetkami, Alpami, Furlanijo in vzhodno jadransko obalo. Ni pričakovati, da bi bila v prihodnjih študijah zlahka prepoznana nekakšna *linea maestra* razvoja lesene plastike na omenjenem območju: sporadično mešanje severnoitalijanskih in severnjaških elementov bomo bržkone srečali še večkrat.

Ostaja še vprašanje o prvotni namembnosti koprškega kipa, ki je po pričevanjih prišel na današnje mesto v stranski ladji katedrale šele leta 1806 ali 1807 (Quinzi, 1999, 58, cat. 47; Pachera, Vescia, 2005, 63–65), medtem ko njegov neogotski arhitektonski okvir ni mogel nastati pred koncem 19. stoletja. Alisijeve zabeležke o nekdanji postavitvi na oltar *Beata Vergine dei Servi* v dominikanski cerkvi ni mogoče potrditi: v vizitaciji Agostina Valiera iz leta 1579, ki je po vsej verjetnosti najstarejši ohranjeni popis oltarjev v koprskih cerkvah, ta oltar ni omenjen (Lavrič, 1986, 75). Marijin oltar v dominikanski cerkvi leta 1700 sicer omenja Paolo Naldini, vendar izrecno poudarja, da je na njem dragocena slika, ki je delo "Tiziana očeta in sina" (Naldini, 1700, 175). Pač pa Alisijeva omemba oltarja *Beata Vergine dei Servi* in podatek o prenosu kipa v stolnico leta 1806 namiguje na možnost Alisijevega lapsusa glede lokacije in datacije: na podlagi sicer skopih zgodovinskih podatkov se zdi zelo verjetno, da je v resnici šlo za oltar v koprski servitski cerkvi. Manzuoli in Naldini prinašata nekaj pomembnih podatkov o zgodovini servitskega samostana, ki je bil ustanovljen leta 1453, medtem ko je cerkev, posvečena Mariji, nastala med letoma 1521 in 1606 (Manzuoli, 1611, 73–78; Naldini, 1700, 178–181).¹⁰ Tega leta je bila vanjo iz stare cerkve prenesena tudi čudežna Marijina podoba (Manzuoli, 1611, 75; Naldini, 1700, 181, 183). Samostan so beneške oblasti leta 1772 razpustile, vendar so serviti v njem ostali še dvajset let (Pachera, Vescia, 2005, 61–62). Čeprav je ob razpustitvi samostanov oprema ponavadi pripadla matičnemu samostanu reda, se v koprskem primeru to očitno ni zgodilo in velik del samostanske opreme so leta 1806 prenesli v stolnico, z njim pa verjetno tudi kip Pietà (Pachera, Vescia, 2005, 63–65).

Na možnost, da Pietà v koprski stolnici resnično prihaja iz servitske cerkve, morda bolj kot karkoli drugega namiguje kolorirana votivna risba na pergamentu, ki jo hrani koprski Pokrajinski muzej. Napis na njenem spodnjem delu jasno označuje, da gre za čudežno podobo iz servitske cerkve.¹¹ Vendar sam napis ne bi povedal veliko, če na risbi poleg vedute Kopra ne bi bilo tudi podobe Pietà, v kateri zlahka prepoznamo obravnavani kip. Narisana je sicer dokaj shematično, vendar s precejšnjim posluhom za detajle: natančno je upodobljen položaj rok obeh figur, nezgledljiva je oglavnica in celo obrazne poteze so prepoznavne. Ni torej dvoma, da gre za kip, ki je danes v stolnici, nič manj pa ni zanimiv dekor na upodobitvi. Če sklepamo po natančnosti upodobitve detajlov na sami figuri, lahko domnevamo, da nam daje votivna podoba tudi dokaj natančno podobo o obliki oltarja, na katerem je bila nameščena. Za njo se namreč dviga oltarni nastavek tipičnih oblik beneške cvetne gotike, ki je imel na vrhu po vsej verjetnosti v prostor segajoč trapezast baldahinski zaključek, medtem ko sta ob straneh figuri sv. Roka in Sebastijana, ki nosita pregrinjalo, ki ga Marija nosi na glavi. Upodobitev daje tudi namig na nekdanjo polikromacijo, če seveda ni bil kip v celoti oblečen v baročno tekstilno pregrinjalo, kar je bilo pri čaščenih podobah pogost pojav: Marija je oblečena v temnomodro oblačilo s poudarjenimi zlatimi bordurami in brokatnim vzorcem, mrtvi Kristus pa leži na blazini. Seveda že po formah ni težko ugotoviti, da sta oba kipa svetnikov poznejša dodatka, morda iz časa prenosa podobe v novo cerkev leta 1606 ali pa iz baročne dobe, prav tako je poznejše ogrinjalo, krona na Marijini glavi ter angelca, ki jo drži. A nesporno je, da je oltarni nastavek na upodobitvi sočasen s kipom, kar nas utrjuje v prepričanju, da je delo nastalo v Benetkah oziroma na beneško vplivanem območju. S tega vidika je zanimiv tudi današnji arhitekturni okvir kipa, ki s svojo obliko posnema izvirnega, to pa bi spet lahko pomenilo, da se je spomin na prvotno funkcijo podobe ohranil še globoko v 19. stoletje. Koprška votivna podoba je datirana z letnico na desni strani spodnjega roba, ki jo je težko prebrati: lahko bi bila 1738 ali 1798, vendar se zdi glede na podatek o ukinitvi samostana verjetneje, da je pravilna prva.¹² Sicer pa tezo o istovetnosti kipa s tistim na podobi potrjuje tudi navedba v inventarju samostana, ki so ga po razpustitvi sestavili leta 1787 in ki glavni oltar cerkve opisuje kot lesen in pozlačen, na njem pa izrecno omenja leseni Marijin kip ter figuri sv. Roka in

10 V uvodnem delu poglavja, kjer našteva samostanske cerkve v Kopru, Naldini celo omenja servitsko cerkev pod patronimijem *Beata Vergine addolorata* (Naldini, 1700, 168). Podrobneje o zgodovini samostana Pachera – Vescia, 2005, 37–78 (podatke o zgodovini s samostana povzema po tedaj še neobjavljenem rokopisu S. Pachera in T. Vescie tudi Hoyer, 2002, 169–172).

11 Napis se glasi: "Vera Imago Beatiſſime V. M. Venerande Confraternitatis Seruorum Iustinopolis a Cuibus Mater gratiarum, et a Christi anis Populis ac Diuotionis causa ad Ipsam confluentibus Thamaturga Regina nuncupata".

12 Glede na to, da je bila podoba čaščena še v 18. stoletju, lahko našo Pietà še s toliko večjo gotovostjo identificiramo s čudežno Madono, ki je leta 1607 v servitski cerkvi povzročila čudež s hostijo, o katerem prvi poroča Manzuoli (Manzuoli, 1611, 75–76; Naldini, 1700, 183).

Sebastijana (Pachera, Vescia, 2005, 57). Vsekakor njegovo mesto na glavnem oltarju in podatek o prenosu čaščne podobe iz stare cerkve namigujeta na možnost njegovega nastanka v času ustanovitve samostana leta 1453, datacija kipa v zgodnja petdeseta leta pa bi se tudi ujemala z njegovim slogovnim značajem.

Kvalitete kipa Pietà v koprski stolnici ne bo mogoče povsem objektivno oceniti, dokler ne bo na njem izveden temeljit restavratorski poseg, sorazmerno slaba raziskanost lesene plastike sredine 15. stoletja v Benetkah in zaledju pa otežuje njegovo natančnejšo slogovno opredelitev. Če pa sprejmemo tezo, da gre za nekdanjo čaš-

čeno in celo čudežno podobo v servitski cerkvi, je nesporno, da je delo tesno povezano z zgodovino Kopra in predstavlja pomemben del tamkajšnje kulturne dediščine.

ZAHVALA

Za pomoč pri terenskem delu se zahvaljujem Barbari Španjol Pandelo (Sveučilište u Rijeci), za dragocene bibliografske podatke in napotke pri oblikovanju teksta pa se posebej zahvaljujem Edviliju Gardini (Pokrajinski muzej Koper).

THE PIETÀ OF THE KOPER CATHEDRAL

Samo ŠTEFANAC

University of Ljubljana, Faculty of Arts, Department of Art History, SI-1000 Ljubljana, Aškerčeva 2

e-mail: e-mail: samo.stefanac@ff.uni-lj.si

SUMMARY

In terms of iconography, the Pietà of the Koper Cathedral follows the model of "beautiful Pietàs" of the International Gothic period, characteristic of much of the early 15th century sculptural production of central European countries, from where it also spread to the south of the Alps as far as the regions of northern and even central Italy. Stylistically, however, it differs from this model considerably. In fact, one fleeting glance at the casting of the draperies or the expressive face of the Virgin Mary is enough to realise that the sculpture does not exhibit the characteristics of the International Gothic style. Also, the shape of the Virgin Mary's headdress, strongly resembling a nun's habit, has nothing in common with the examples originating from the northern countries.

Most of the contemporary authors agree that the sculpture can hardly be associated with the artistic production of the north by anything more than its iconographic type, but still the question of its origin remains open. It should be mentioned that in the wider Istrian area no other work of art has been found that could be ascribed to the same master or workshop. This, of course, does not exclude per se the possibility that the statue was created in some local workshop, but since a wooden sculpture is quite easy to transport, the possibility that it was created far away from its current location is just as plausible. Furthermore, the Koper Pietà has nothing in common with the Venetian stone sculptures of the 15th century and there are no direct parallels between this statue and the still poorly-researched Venetian wood sculpting. Interestingly, though, it is possible to observe a certain degree of similarity with the works of painter Antonio Vivarini, in particular with regard to the casting of the draperies in the lower part of the sculpture. Some analogies can also be found in the works of the Tyrolean carver Leonhard of Brixen, though these are characterised by a greater degree of stylisation and surpassed in quality by the Koper Pietà. In the modest fond of preserved Friulian sculptures from the middle of the 15th century no direct parallels can be found either. It seems most likely that the sculpture should originate from Venice or from one of the Venetian continental centres (perhaps Padua), a fact suggested by the high quality of the statue as well as the shape of the Virgin Mary's headdress, which resembles the habits of nuns and is comparable with the headdresses of the Pietà statues in Portovecchio and the Duomo of Montagnana, as well as of the 1430 sculpture by Ägidius von Wiener Nuestadt preserved at the Church of Saint Sophia in Padua.

The Koper Pietà, characterised by a typical position of the arms of the two figures, the shape of the Virgin Mary's headdress and face crinkled into an expression of suffering, has met a wide response also in Istria and the Kvarner Bay. In terms of typology, the Koper Pietà has its identical counterpart in the statue found in the southern nave of the Rab cathedral, which can roughly be dated to the second half of the 15th century. Though quite alike in terms of quality –with the Koper Pietà being perhaps just a little superior due to a more elaborate intertwining of the arms of

the two figures – the two works differ considerably in style, which rules out the possibility of them having been created at the same workshop. Another Pietà with a headdress of this same type can be found at the parish church in Umag. It is a very interesting work, originating from a local demolished Servite church and dating from around the end of the 15th century, in which the motif of the "Italian" headdress blends with an entirely northern-type of style distinguishing the general appearance of the statue.

The Koper Pietà is said to have been placed in its current location at the lateral nave of the Cathedral only in 1806 or 1807, while its Neogothic architectonic frame could not have been created before the end of the 19th century. On the basis of scarce historical data it seems most likely that the statue was once part of the altar of the Koper Servite church. The Servite monastery, whose history was also tackled and elucidated with important data by Manzuoli (1611) and Naldini (1700), was founded in 1453, while the church dedicated to Virgin Mary was only erected between 1521 and 1606. Upon the completion of the latter the miraculous figure of the Virgin Mary was transferred to it from the old church. The monastery was closed down by the Venetian authorities in 1772, but the Servites continued to live in it for another 20 years. Although at the closure of a monastery the respective equipment was usually returned to the central monastic body of the order, this apparently was not the case with the Koper monastery. In fact, much of the monastic equipment was moved to the Koper Cathedral in 1806, including in all likelihood the Pietà. The strongest indicator that the Pietà of the Cathedral may indeed have come from the Servite church is a coloured votive image drawn on a parchment, now preserved at the Koper Regional Museum. The inscription in the lower part of the parchment clearly defines the sculpture depicted as the miraculous figure from the Servite church, and in it we can easily recognise the Pietà in question. Though the drawing of the Pietà was done quite schematically, it displays a great feeling for details, depicting very accurately the position of the arms of the two figures and the unmistakable headdress, and even the facial expression of the Virgin Mary is quite clearly identifiable as that of the Pietà from the Cathedral. Judging by the accuracy of the portrayed details of the very sculpture we can assume that the votive image is also displaying a fairly exact image of the shape of the altar on which the statue used to stand. In fact, behind the statue rises an additional structure executed in typical Venetian Gothic style characterised by a copious use of flowers, probably ending at the top in a projecting trapezoidal baldachin, which confirms our belief that the work was created in Venice or in the area under its influence. The Koper votive image bears a date at the lower right corner that is difficult to decipher: could be 1738 or 1798. Bearing in mind the information on the closure of the monastery it is more likely that the former date is the right one. In addition, the thesis of the identicalness of the Koper Pietà with the sculpture depicted on the parchment is also corroborated by an entry in the monastery's inventory, drawn up in 1787 (Pachera, Vescia 2005), several years after the official closure of the monastery. It describes the main altar of the church as wooden and gilded, and states explicitly that it included a wooden statue of Madonna as well as the statues of St. Roch and St. Sebastian. The statue's place at the main altar and the information on the transfer of the sacred figure from the old church imply the possibility that the statue was created at the time of the monastery's establishment in 1453; as a matter of fact, setting the origin of the sculpture to the early 1450s would also correspond to its style characteristics.

Key words: Koper, sculpture, Pietà, 15th century

LITERATURA

Alisi, A. (1932): Il duomo di Capodistria. Roma, 1932.

Alisi, A. (1997): Istria città minori. Trieste, Italo Svevo.

Bergamini, G. (1988): Il Quattrocento e il Cinquecento. V Paolo Goi (ed.): La scultura nel Friuli-Venezia Giulia II: dal Quattrocento al Novecento. Pordenone, Grafiche editoriali artistiche pordenonesi, 11–130.

Caselli, L. (1999): Il compianto su Cristo morto in Friuli tra Quattrocento e Cinquecento. Territori e contesti d'arte, 3–4. 1999. Pasian di Prato, 53–73.

Cevc, E. (1963): Srednjeveška plastika na Slovenskem od začetkov do zadnje četrtine 15. stoletja. Ljubljana, Slovenska matica.

Cevc, E. (1972): Gotska plastika 15. stoletja v Koprščini in njenem zaledju, Srečanje umetnostnih zgodovinarjev treh dežel na temo: slikarstvo, kiparstvo in urbanizem ter arhitektura v slovenski Istri, Koper 14. in 15. aprila 1971. Koper, Kulturna skupnost in svet za kulturo občine, 33–64.

Cevc, E. (1973): Gotska plastika na Slovenskem. Ljubljana, Narodna galerija.

- Domijan, M. (2005):** Katedrala Sv. Marije Velike u Rabu. Split, Muzej hrvatskih arheoloških spomenika.
- Dopo Mantegna (1976):** Dopo Mantegna. Arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI. Padova, Electa.
- Egg, E. (1985):** Gotik in Tirol: die Flügelaltäre. Innsbruck, Haymon.
- Ekl, V. (1982):** Gotičko kiparstvo u Istri. Zagreb, Grafički zavod Hrvatske : Kršćanska sadašnjost.
- Ekl, V. (1999):** La scultura gotica in Istria. Trieste, Italo Svevo.
- Fisković, C. (1986):** Kipovi Pietà u Dalmaciji i Boki Kotorskoj. Peristil, 29. Zagreb, 41–54.
- Höfler, J. (2004):** Hat Conrad Laib Antonio Vivarini gekannt? Marginalie zu Laibs Verbindungen mit Italien. Zbornik za umetnostno zgodovino, NV, XL. Ljubljana, 61–70.
- Horster, M. (1980):** Andrea del Castagno. Oxford, Oxford University Press.
- Hoyer, S. A. (2002):** Servitski samostan v Kopru Santa Maria delle Grazie (1453–1792). Dokumentacija konservatorskega programa za prenovu. V: Hoyer, S. A. (ed.): Kultura na narodnostno mešanem ozemlju Slovenske Istre. Ljubljana, Znanstveni inštitut filozofske fakultete, 167–189.
- La pittura nel Veneto (1989):** La pittura nel Veneto: Il Quattrocento. Milano, Electa.
- Lavrič, A. (1986):** Vizitacijsko poročilo Agostina Valiera o koprski škofiji iz leta 1579 = Istriae visitatio apostolica 1579 visitatio iustinopolitana Augustini Valerii. Ljubljana, ZRC SAZU - Umetnostno zgodovinski inštitut Franceta Steleta.
- Manzuoli, N. (1611):** Nova descrizione della provincia dell'Istria. Venezia.
- Marchetti, G., Nicoletti, G. (1956):** La scultura lignea nel Friuli. Milano, Silvana.
- Matejčić, I. (2003-2004):** Venecijanska renesansna drvena skulptura u našim krajevima: kratka rekapitulacija i prinosi katalogu. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 40. Split, 171–214.
- Merkel, E. (1989):** Venezia 1430–1450. V: La pittura nel Veneto, I. Milano, Electa, 49–79.
- Michael Pacher (1998):** Michael Pacher und sein Kreis. Ein tiroler Künstler der europäischen Spätgotik 1498–1998. Neustift, Südtiroler Landesregierung.
- Mikuž, J. (1980):** Stolnica v Kopru. Kulturni in naravni spomeniki Slovenije. Maribor, Obzorja, 104.
- Naldini, P. (1700):** Corografia ecclesiastica o sia descrizione della città, e della diocesi di Giustinopoli Detto volgarmente Capo d'Istria Pastorale Divertimento di Monsignor Paolo Naldini. Venezia.
- Pachera, S. M., Vescia, T. M. (2005):** I Servi di Maria in Istria. Trieste.
- Pavanello, G., Walcher, M. (eds.) (1999):** Istria città maggiori. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento. Trieste, Edizioni della Laguna – Università degli Studi di Trieste.
- Quinzi, A. (1999):** Istria città maggiori. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Trieste, Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento.
- Rizzi, Aldo et al. (1983):** Mostra della scultura lignea di Friuli. Villa Manin di Passariano. Udine, Istituto per l'enciclopedia del Friuli Venezia Giulia.
- Rizzi, Alberto (1987):** Scultura esterna a Venezia. Corpus delle Sculture Erratiche all'aperto di Venezia e della sua Laguna. Venezia, Stamperia di Venezia editrice.
- Semi, F. (1934):** Il duomo di Capodistria. Parenzo, Coana e Figli.
- Semi, F. (1975):** Capris Iustinopolis Capodistria: la storia, la cultura e l'arte : in appendice documentario fotografico. Trieste, LINT.
- Štefanac, S. (ed.) (2000):** Dioecesis Iustinopolitana: spomeniki gotske umetnosti na območju koprške škofije. Koper, Pokrajinski muzej.
- Veneto (2005):** Veneto. Guide rosse TCI. Milano, Touring Club Italiano.
- Wolters, W. (1976):** La scultura veneziana gotica (1300–1400). Venezia, Alfieri.